

La voz y su doble: una aproximación a la oralidad y a la herencia de las primeras grabaciones en los fonogramas de Scott y los fonogramas de Edison

The Voice and Its Double: An Approach to Orality and the Heritage of Early Recordings in Scott's Phonoautograms and Edison's Phonograms

Susana González Aktories

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

normagonzalez@filos.unam.mx

 Orcid: 0000-0001-5026-0722

Bruno Armendáriz Torroella

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

brunoarmentorroella@gmail.com

 Orcid: 0000-0001-8817-5646

Recibido em: 29/01/2024

Aprovado em: 27/02/2024

RESUMO

Este artículo se enfoca en la herencia medial que se ha derivado de las primeras grabaciones sonoras en los inventos de Édouard-Léon Scott de Martinville y Thomas Alva Edison. La comparación de ambas propuestas se realiza en atención a sus respectivos contextos sociales, culturales y tecnológicos, tomando en cuenta aspectos ético-morales, semántico-literarios, así como formas de circulación y de recepción que, con sus debidas transformaciones formales, han hecho que pervivan hasta la fecha. Más allá de reconocer las diferencias de ambos repertorios, se destaca en esta comparación el hecho de que el contenido de estas grabaciones pioneras se vincula a prácticas sociales como las de la oralización de versos y canciones infantiles enraizadas en la memoria colectiva, y que son recuperados en otras grabaciones emblemáticas más contemporáneas y en otros géneros musicales como el blues.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz; oralidade; registro sonoro; canción infantil; blues.

ABSTRACT

This article focuses on the medial heritage that can be derived from the first sound recordings in the inventions of Édouard-Léon Scott de Martinville and Thomas Alva Edison. The comparison of both case studies centers upon their respective social, cultural and technological contexts. By taking into account ethical (moral) and semantic (literary) aspects, as well as their forms of circulation and reception, and with regard to diverse types of artistic and technical transformations, this research shows how these repertoires have survived up to date. Beyond acknowledging their differences, this comparison also highlights the fact that the content of these pioneering recordings is linked to social practices such as the oralization of verses and children's songs rooted in the collective memory, which are recovered in other more contemporary emblematic recordings and in other musical genres such as the blues.

KEYWORDS:

Voice; orality; sound recording; nursery rhyme; blues.

El giro archivístico que ha vuelto a ocupar a investigadores en los últimos años debido a la digitalización y las posibilidades de conservación, acceso y estudio que ofrecen los documentos sonoros, se hace patente también en el contexto de las primeras grabaciones sonoras de voz de las que se tiene registro: por un lado los fononautogramas del francés Édouard-Léon Scott de Martinville (en lo sucesivo Scott), y por otro, los fonogramas del norteamericano Thomas Alva Edison. En el presente artículo nos queremos enfocar en lo que ha implicado la herencia medial de ambos inventos, tanto desde lo tecnológico como desde lo ético-moral, prestando de igual forma atención a sus textos, a sus formas de circulación y de recepción en las sociedades de la época, así como en las décadas recientes, sobre todo desde el ámbito musical. Veremos que a pesar de las diferencias que arroja la comparación de ambos proyectos en los distintos niveles, también comparten algunos rasgos, entre ellos el que fuera en estas primeras grabaciones donde se llegara a inmortalizar la voz recurriendo a un repertorio vinculado a prácticas sociales como las de la oralización de versos y canciones infantiles enraizadas en la memoria colectiva. Esto último explica también el resurgimiento de estas tonadas en otras grabaciones emblemáticas más contemporáneas, quedando igualmente inmortalizadas en otros géneros musicales como el blues.

Si nos remontamos por un momento al año de 1860, podremos recordar algunos de los primeros registros cifrados en estenógrafo, un invento que el escritor e impresor de libros Scott bautizó como fononautógrafo. Oficialmente esto lo convertiría en el primer creador de un registro sonoro, aunque no vivió para escuchar su inscripción reproducida, como sí lo hiciera Edison menos de dos décadas más tarde, en 1877, con su reconocida invención del fonógrafo. Aun cuando la historia le ha dado a este último el crédito por la capacidad de reproducción de su aparato, a partir de los avances recientes mediante los que se pudo reconstruir la lectura sonora de las inscripciones registradas por Scott, este reconocimiento se tendría que replantear luego de que en 2008 Carl Haber implementara en su laboratorio de Berkeley un programa capaz de leer estas imágenes para convertirlas de nuevo en sonido, de manera análoga a la de una aguja que recorre los surcos en los antiguos soportes de audio. En paralelo al desarrollo de esta técnica, conocida como “tecnología de aguja digital” (*virtual stylus technology*), el investigador e historiador de medios sonoros Patrick Feaster idearía una nueva posibilidad de reproducción a través de la técnica de “ancho variable” (*variable width*), con la intención de corregir las limitaciones del primer método, incapaz de convertir

registros distorsionados en audio. Estas distorsiones se debían a las fallas mecánicas del aparato, cuyo soporte —o sea el papel cilíndrico en el que las frecuencias serían trazadas, y que sería sustituido en 1857 por placas planas— era impulsado manualmente, lo cual implicaba una velocidad irregular. A propósito del cambio de soporte, Feaster aclara: “By substituting a helical trace on a lampblack sheet of paper wrapped around a cylinder for a single pass across a flat plate, he was able to extend the duration of his phonautograms beyond a split second” (Feaster 2019, 26).

Con la ayuda de estos dos métodos fue posible escuchar el primer registro de la voz humana, que es, a su vez, “el registro más remoto de una interpretación musical vocal [y] el fragmento más antiguo de sonido en cualquier lenguaje reconocible” (Feaster 2008).¹ Se trata del fononautógrafo de una canción anónima del siglo XVII de tradición popular, “Au Clair de la Lune”, cuyos primeros versos habrían servido de prueba para estudiar el tono vocal. Esta melodía conformaría uno de sus textos recurrentes de experimentación —junto a la declamación de un extracto del célebre *Othello* de Shakespeare adaptado por Jean-François Ducis, así como de un fragmento de *Aminta*, de Torquato Tasso—, quedando registrada en al menos tres ocasiones (el 9 de abril, el 17 de abril y el 20 de abril de 1860)².

Llama la atención que en el repertorio práctico del inventor destaquen muestras de la música y el teatro, tanto de origen tradicional y nacional, como de carácter más canónico e internacional³; la primera siendo representada por una de las baladas infantiles más famosas de habla francesa y, el segundo, tanto por el célebre monólogo trágico shakespeariano ofrecido por Ducis bajo el título de “Les lions du désert”, como por el prólogo al drama pastoril italiano. En los tres casos se trata de textos que, al ser rescatados por el científico francés para apreciar las características visuales del acento tónico, serían

¹ “[It is] the earliest recording of a vocal musical performance, the oldest recognizable snippet of sound in any recognizable language”.

² El primero de estos registros surge como prueba para medir las frecuencias del tono vocal (*vocal pitch*) con un diapason de 500 vibraciones simples por segundo. El registro siguiente fue una repetición bajo las mismas condiciones del primero, mientras que la última inscripción tuvo lugar tras una modificación en la estructura del fononautógrafo, siendo implementada una segunda membrana diseñada para simular la función del tímpano humano. Cfr. Feaster, Patrick. 2010. “Édouard-Léon Scott de Martinville: An Annotated Discography”. *ARSC Journal*, 43-82. Para consulta de dichos registros, véanse las dos primeras referencias fonográficas al final de este artículo.

³ Si bien el género pastoril y el teatro isabelino tuvieron un sustrato popular en un inicio, su recuperación en el siglo XIX entra más en el dominio de lo culto, no sólo porque, en el caso de *Aminta*, Scott se decanta por la recitación en italiano, sino también porque las prácticas teatrales comienzan a cimentarse como una actividad propiamente burguesa.

encumbrados como paradigmas prosódicos y muestras de un lenguaje particularmente expresivo que, más allá de la semántica —o mejor dicho, gracias a la misma—, propiciarían un despliegue acústico que se consideraba digno de ser evaluado.

A este respecto, vale la pena detenerse en la observación que hacen Serge Benoit, Daniel Blouin, Jean-Yves Dupont y Gérard Emptoz a propósito del monólogo de *Othello*, recitado presumiblemente por el propio inventor “à la manière Talma”,⁴ un renombrado actor francés cuya carrera se desarrolló a finales del siglo XVIII y a principios del XIX.⁵ Si bien el actor al que refieren los autores supone un personaje conocido dentro de la historia moderna del teatro, es inevitable preguntarse cuáles fueron los recursos vocales que utilizó Scott para incitar la comparación, sobre todo si tomamos en cuenta que no existen registros sonoros de las interpretaciones de Talma. Desde una doble perspectiva de recepción, estos académicos debieron primero conceptualmente reconstruir el estilo recitativo del actor a partir de los documentos que consignan las críticas dramatúrgicas de la época, para, tras la escucha del registro sonoro, poder adjudicárselo a Scott; en todo caso su observación acerca de este fonograma —impresionista o no— apunta a una dimensión emocional palpable, a una propiedad conmovedora del lenguaje a la que Talma debió su prestigio y que constituye, precisamente, aquello que el también editor se proponía registrar.

Y es que, marcado por su profesión de tipógrafo-corrector en la imprenta Bachelier, la utilidad que Scott encontraba para su invento no era la de la reproducción; más bien, tenía que ver con la posibilidad de reemplazar la simple transcripción discursiva por una escritura propiamente sonora que pudiera ser descifrada (o leída) por la población, manteniendo todos los matices de lo dicho o lo cantado ante el aparato. En ese sentido, la empresa del inventor francés obedecía a una tentativa lingüística y fonológica de plasmar en la inscripción del sonido aquellos elementos que acompañan su emisión. Los fonogramas pretendían así trascender los alcances de la estenografía, capaz de transmitir únicamente lo

⁴ “Au premier chef, l’enregistrement d’un extrait de la tragédie de Ducis, *Othello*, reproduit la célèbre tirade ‘les lions du désert’ déclamée à la manière Talma, dont Scott entend se servir comme démonstration des possibilités d’une sténographie de la voix”. (Benoit *et. al* 2009, 76).

⁵ Entusiasta del teatro inglés en general, y de la obra de Shakespeare en particular (de ahí su labor en la interpretación de las obras de Ducis, principal adaptador del dramaturgo isabelino al francés), François Joseph Talma fue conocido por haber renovado la declamación dramática francesa al impregnarla de una interpretación acaso más informal y afectada, importada de la tradición teatral británica: “C’est [à Londres] qu’il a appris à ne pas trop se soucier des règles de la bienséance classique, à s’abandonner à son instinct, à simuler sans contrainte l’égarement des passions les plus violentes, à rechercher les intonations qui font frissonner les spectateurs”. (Lote 1996, versión web).

comunicado por el orador (el “qué”), para dar información sobre el volumen y el tono del mismo; a saber, para exponer la forma en que éste interpretaba su discurso (el “cómo”), aspecto que podía enriquecer el entendimiento de una semántica sujeta en gran medida a lo paralingüístico. A propósito de esto último, el célebre químico y divulgador científico Louis Figuier escribiría el 28 de noviembre de 1858, en la revista *L'Année scientifique et industrielle*, una nota sobre los avances de Scott que identifica como mayor aporte del invento el paso de una escritura anestésica del sonido a su inscripción sinestésica:⁶

L'écriture et l'imprimerie expriment la parole, il est vrai, mais la parole morte et décolorée. [...] La phonographie [sic] de M. Scott fournira le moyen d'imprimer à l'écriture ordinaire l'expression qui lui manque, c'est-à-dire de traduire graphiquement la pensée par l'expression de la parole ; car l'amplitude du tracé graphique ou la faible dimension de ce même tracé, correspondraient exactement à ces diverses inflexions de la voix dont la déclamation s'accompagne. (Figuier en Benoit *et. al* 2009, 78).

En el entusiasmo por las cualidades del fonógrafo, provocado gracias a la posibilidad de representar el discurso con total fidelidad —esto es, restituyendo a la palabra su dimensión emocional a través de una visualización de los volúmenes y los timbres—, Figuier esclarece hasta cierto punto la necesidad de incluir en las pruebas de fonografía extractos de declamaciones y piezas musicales. La “sensibilidad” que adjudica entonces al fonograma estriba, por un lado, en el valor de la transposición visual del sonido como herramienta de análisis, y por otro, en su grado estético, en la medida en la que los registros permitirían la inspección detenida de aquellas características que logran sublimar la interpretación oral. Así, el invento de Scott no sólo explicaría las razones por las que un monólogo o una melodía serían ejemplares, sino que también haría palpables sus cualidades al fijarlas gráficamente sobre la placa. Convertido potencialmente en un registro acústico integral en el que el sonido podría ser consultado prolijamente, el fonograma se erguiría como un repositorio ideal de despliegue artístico y, desde luego, de virtuosismo vocal reconocido por su propio inventor, pues según declara Feaster: “[Scott] saw that this invention, which is really kind of an artificial ear, [...] would record not just the words, like

⁶ Utilizamos los términos “anestesia” y “sinestesia” en sus acepciones etimológicas: de los prefijos griegos *an* (sin) y *syn* (con), respectivamente, unidos a la palabra *aisthesis* (sensación). Ambos términos insisten en las propiedades sensibles del registro sonoro, mismas que Figuier caracterizaría como la palabra muerta y descolorida (“la parole morte et décolorée”) en oposición a la palabra orgánica y expresiva registrada en los fonogramas.

stenography or shorthand, but you get all these special details, anything that made a musical performance great or a great speech great” (Feaster 2008).

El énfasis del investigador estadounidense en la posibilidad de revelar la “grandeza” de las recitaciones y los cantos registrados por el fonógrafo —cuestión de una importancia inconmensurable— hace replantear el porqué del repertorio teatral y musical de Scott. Para ello, habría que remitirnos a la intención más básica del invento, reducido a su función esencial de inscribir el sonido: la máquina por él creada supone el desplazamiento, en términos sonoro-tecnológicos, de la duración a la perduración; el fenómeno acústico, ahora grabado en papel y, en consecuencia, capaz de ser observado en una forma inalterable, quedaría liberado de su naturaleza efímera. Esta labor de conservación, inmortalizante de alguna manera, permite entender el estatus artístico de su selección: la nueva resistencia al tiempo que oponía este invento debía aplicarse a fuentes de oralidad de alta estimación; culta, en el caso de *Aminta* y *Othello*, y popular, en el caso de “Au clair de la lune”.

Con respecto a esto último, vale la pena pasar al repertorio experimental de Edison, quien coincidentemente se inclina en las pruebas para el desarrollo de su fonógrafo⁷ por un texto de dominio popular, que forma parte del repertorio tradicional infantil identificado como “nursery rhymes”. Se trata de cuatro versos del poema de Sara Josepha Hale, “Mary Had a Little Lamb”,⁸ publicado originalmente en 1830 dentro de un compendio lírico que llevaba por título *Poems for our children*, cuyo sucinto prefacio reitera la famosa tentativa

⁷ Dado que este aparato es históricamente más conocido, no se considera necesario aquí abundar de la misma manera en su mecanismo como se hizo en el caso de Scott, cuyo invento no tuvo la misma circulación. Baste sólo recordar que el fonógrafo fue el primer aparato capaz de registrar y de reproducir posteriormente el sonido grabado. Y que si bien fuera —como el de Scott— “manualmente” activado mediante una manivela, la energía empleada para la rotación sería regulada mediante un mecanismo interno por el propio aparato. En cuanto al material de registro, también migró de las primeras placas de aluminio a los conocidos cilindros de cartón recubiertos de cera. Para conocer el ensamblaje mecánico del aparato a mayor detalle, cfr. INAH. “Fonógrafo Edison Standard”. Consultado el 27 de enero de 2024. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/node/5468.

⁸ Aun cuando este poema fue también ampliamente conocido en su versión musicalizada (en composición de Lowell Mason), Edison opta por la forma de recitación, en contraste con la forma de canto que se escucha en los registros de Scott (a estos aspectos volveremos más adelante en el texto). Y aunque ambos sólo contemplan unos pocos versos de los textos originales, la simple cita de estos fragmentos podía evocar en el público escucha las obras completas, dada la ya referida popularidad de la que éstas gozaban en sus respectivos contextos culturales. Esta evocación cuasi metonímica puede apreciarse también en la apropiación textual que, años más tarde, haría Buddy Guy de “Mary had a little lamb” (cuestión en la que indagaremos posteriormente), incluyendo al final de la canción los versos iniciales de otra pieza infantil, “A-tisket A-tasket”.

preciosista de enseñar y divertir a través de una lectura placentera que, sin embargo, se deslinda de la frivolidad: “I intended, when I began to write this book, to furnish you with a few pretty songs and poems which would teach you truths, and, I hope, induce you to love truth and goodness” (en Bannor 2022). Esta intencionalidad, aunque afín a la intelectualidad francesa del siglo XVII,⁹ contrasta notablemente con la aparente ausencia de moralidad en la canción registrada por Scott, a menudo relacionada con un doble sentido sexual que encuentra su origen en la tradición de la “chanson paillarde”, una manifestación de literatura popular subida de tono, que buscaba transgredir la norma social a través de un abordaje a veces explícito y siempre humorístico del tabú. Con base en este sustrato, es posible distinguir un movimiento de recepción opuesto entre “Au clair de la lune”, una canción compuesta en un inicio para el divertimento adulto cuyo contenido sexual fue sutilizado en favor de la escucha infantil,¹⁰ y “Mary had a little lamb”, una balada escrita expresamente para el público menor, cuyo contenido moral igualmente buscaba incidir en la esfera adulta. Empero, queda patente en ambos ejemplos la condición paradójica de las canciones para niños, ya que, independientemente de sus tratamientos temáticos, hallan en los padres (a saber, el lector adulto) su medio de transmisión y, por ende, de conservación. Este hecho se manifiesta también en los registros del inventor francés, así como del científico estadounidense, pues realizaron sus conocidas grabaciones de obras infantiles a la edad de

⁹ Cabe tomar en cuenta que ésta es una actitud propia de los círculos cultos que frecuentaban los salones, quienes se encargaron de reinventar un *otium* que podría remontarnos a la antigüedad clásica, ya no visto meramente como fuente de deleite y de entretenimiento, sino como un vehículo efectivo de virtuosismo literario y de crítica social. Sirviéndose de lo recreativo para llegar a la agudeza reflexiva, esta práctica de tintes preciosistas utilizó lo pueril como medio y traslució el estímulo intelectual adulto como fin; de ahí que los procesos creativos y comunicativos de sus obras, desde la escritura hasta la recitación, fueran a menudo protagonizados por adultos, aun cuando el público al que se dirigían fuera decididamente infantil. Para ejemplificar lo anterior, cabe citar la dedicatoria a Monseigneur Le Dauphin que incluye Jean de La Fontaine en sus *Fábulas*: “Vous êtes en un âge où l’amusement et les jeux sont permis aux princes ; mais en même temps vous devez donner quelques-unes de vos pensées à des réflexions sérieuses. Tout cela se rencontre aux fables que nous devons à Ésope. L’apparence en est puérile, je le confesse ; mais ces puérités servent d’enveloppe à des vérités importantes” (La Fontaine 2002, 35). En correspondencia con esta declaración, podemos citar también el prefacio que escribe Charles Perrault de sus *Cuentos*, en el cual defiende su labor literaria de la siguiente manera: “[Les gens de bon goût] ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles n’étaient pas des pures bagatelles, qu’elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n’avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l’esprit et d’une manière qui instruisît et divertît tout ensemble” (Perrault 2006, 77).

¹⁰ Algunos académicos como Thomas Mintz han reconocido este proceso como un patrón recurrente dentro del repertorio infantil: “The vast majority was not written (created) especially for the nursery, but rather represents ‘precipitates’ of adult ballads, folksongs, street-crys, romantic lyrics, political satires, barrack room refrains, proverbs, prayers, stage speeches, ancient custom and ritual, mummer’s plays, jests, and so forth. These ‘degraded’ adult productions have been preserved by and for the nursery” (Mintz 1966, 25).

43 y de 80 años¹¹, respectivamente. A su vez, es justo esta agencia parental la que termina por arraigar las canciones en el ámbito doméstico, ya sea por considerarlas didácticamente pertinentes o por apreciar sus componentes lúdicos, lo cual permite especular que el esparcimiento de “Au clair de la lune” se debe, ante todo, a la expresión alegre y purgante, aunque velada bajo el signo del juego y la crianza, de una situación reprobable. A propósito de este prisma psicológico, Thomas Mintz escribe: “Understandably, ‘unsavory’ rhymes are often most enduring and dearly loved, since they give free expression to feelings and wishes which are constantly striving for discharge” (Mintz 1966, 26).¹² De igual modo, la popularidad de “Mary had a little lamb” puede deberse al imperativo histórico de cohesión social disimulado bajo los mismos signos.

Para dilucidar el punto anterior, vale la pena revisar someramente el contexto de escritura de “Mary had a little lamb”, inscrita en la producción literaria de un Estados Unidos políticamente inestable, entre la consecución de su independencia y la Guerra de Secesión, marcada en gran medida por la búsqueda de valores nacionales. La empresa estético-moral de Hale, renombrada editora de *The American Ladies’ Magazine* (entre 1828 y 1836) así como de la publicación mensual *Godey’s Ladies Book* (de 1837 a 1877), obedece al intento de unificar al pueblo estadounidense apelando al deber familiar. En palabras de Joseph Michael Sommers: “Hale’s use of poetry, in particular, presented her with a thinly-veiled vehicle to promote her nationalizing strategy. By presenting her agenda through content

¹¹ Edison realizó el primer registro de “Mary had a little lamb” en 1877, a sus 30 años (un documento que no ha trascendido, al menos hasta ahora, públicamente); sin embargo, la grabación recuperada consta de una demostración en la ceremonia Golden Jubilee of the Phonograph, donde el inventor vuelve a interpretar los versos del registro original —en una especie de performance que fetichiza el primer acto de registro— a una edad muy avanzada, 4 años antes de su muerte. Las versiones orales grabadas del americano contrastarían entonces con las del francés no sólo por la distancia que media entre uno y otro registro, sino también por su intencionalidad: en su caso, con un afán más demostrativo que exploratorio, como ocurre con Scott, quien realiza sus versiones con un deliberado fin investigativo en torno a su invento. Por lo que toca a la enunciación vocal, mientras en Edison queda claro que es él quien inmortaliza su propia voz, en la grabación de Scott la identidad del intérprete sigue siendo motivo de especulación; las primeras dos versiones en audio del fonograma dejaban escuchar una voz más bien aguda, joven y femenina (nos referimos a los audios publicados en marzo y en septiembre de 2008), mientras que la versión más reciente, publicada en mayo de 2009 y ajustada a la velocidad correcta, muestra un canto adulto y masculino. Pese a que no puede descartarse la posibilidad de identificar al propio Scott como el intérprete de “Au clair de la lune”, podría tratarse también de algún conocido a quien recurrió el inventor para realizar las pruebas de su aparato. Para una escucha de los registros de ambos autores, véanse los enlaces 1 y 5 de las referencias fonográficas, al final de este artículo.

¹² Aplicada a los versos de “Au clair de la lune”, esta aseveración referiría al desciframiento de códigos sexuales ahí mencionados: a mitad de la noche, la voz poética pierde el fuego (la “lume”, que es intercambiada posteriormente por “plume”), símbolo del deseo sexual, y pide a Pierrot volver a alumbrar su vela (representación de un falo impotente, “Ma chandelle est morte”), tras lo cual es enviado con su vecina, en cuya cocina “on bat le briquet”, expresión popular que alude al cortejo o al acto sexual.

centering on the powerful emotions of grief and fear evoked by the poetry, Hale sought to create a gigantic sentimental community of motherhood across the divided states that would not stand for the coming divide” (Sommers 2010, 45-46). Aunque el académico norteamericano refiera en esta cita a la labor de Hale en *Godey’s Ladies Book*, específicamente, es posible identificar el sentimentalismo mencionado, ya no como *pathos* temeroso ni doloroso, sino como paroxismo afectivo en los versos finales de “Mary had a little Lamb”, que muestran el fuerte vínculo establecido entre la niña y su cordero, mismo que ha reconocido la bondad de la primera y, en consecuencia, ha depositado en ella toda su confianza: “‘What makes the lamb love Mary so?’, / The little children cry; / ‘Oh, Mary loves the lamb you know’, / The Teacher did reply, / ‘And you each gentle animal / In confidence may bind, / And make them follow at your call, / If you are always kind’”. Asimismo, el elemento “maternal” que advierte Sommers en las estrategias discursivas de Hale puede ser visto, por un lado, en el cuidado que Mary le procura a su nueva amistad y, por otro, en la interacción materno-filial que implica la recitación de sus versos, como hemos señalado en el párrafo precedente. Así, la canción se inserta en el ámbito doméstico de manera doble, por medio de la oralidad y de la sublimación del cuidado en tanto virtud, aspecto que también puede verse —si bien de una forma menos inmediata— en el papel de consejero interpretado por Pierrot, mismo que pone fin al conflicto de la voz poética en “Au clair de la lune”: “Je n’ai pas de plume, / Je suis dans mon lit. / Va chez la voisine, / Je crois qu’elle y est, / Car dans sa cuisine / On bat le briquet”.

Estos encomios de la bondad en tanto principios de convivencia, aunados a las narrativas redondas de los textos, a la concisión de sus anécdotas, a las cadencias sugeridas por la métrica y, desde luego, al empleo de la rima —componentes que optimizan la retención de los versos y que se asocian generalmente a la musicalidad—, pudieron haber determinado sus adaptaciones a la canción, formato del que abrevó Scott en sus grabaciones, donde se escucha a la voz entonar la melodía de los primeros dos versos y medio alargando los sonidos vocálicos con la monotonía y la lentitud propias de las canciones de cuna, lo que supone una interpretación más modulada y cercana al canto. Por su parte, Edison se decanta en el registro de “Mary had a little lamb” por la prosodia poética, antes que por la forma cantada del texto, impostando en su lectura de los cuatro versos inaugurales un estilo igualmente monótono y solemne que podrían ligarse con lo que Marit MacArthur ha llamado “voz de poeta”: “What Poet Voice seems to correspond to, in terms of our prosodic measures,

is a more Formal, less Expressive, less Conversational style” (MacArthur 2018, 61). En otras palabras, el ritmo y la entonación predecibles con las que Edison enuncia los versos se adhieren a una declamación culta y tradicional de leer poesía que se contrapone al carácter popular del texto.¹³ Esta cuestión se ve acentuada por el preámbulo explicativo que graba y que precede su interpretación: “A little speech and practice of poetry”, en donde el adjetivo “little” refiere sin duda a la brevedad del registro, pero podría también aludir a la supuesta ligereza del poema infantil. La ironía que subyace en el hecho de leer gravemente un texto de mensaje positivo y pueril, hace hincapié en el choque de materialidades: la interpolación del impreso popular en el ámbito de la invención científica marcada por el fonograma da pie a un performance vocal en el que lo consabido y lo novedoso, lo culto y lo coloquial, lo serio y lo ligero se confunden.

Por otro lado, es curioso pensar que la grabación del poema realizada por Edison en 1877 prefigurara una tercera inserción del texto en el ámbito hogareño, luego de que las reproducciones del sonido inauguradas por su fonógrafo y desarrolladas por el gramófono de Emile Berliner transformaran lo que Theodor Adorno llamó la “realidad tradicional” del evento musical (sus dimensiones, sus volúmenes y sus programas) para convertirla en música de cámara, o sea, para adaptarla a un ambiente doméstico (cf. Levin 1990, 30). En este caso podría decirse que dicha adaptación en realidad fue una re-adaptación del canto al espacio hogareño en el que estas prácticas orales ya se daban, pero ahora a través de una “oralidad secundaria”(Ong 1987). Como señala el filósofo alemán, los registros del fonógrafo “petrifican” el acto musical efímero para convertirse en su único vestigio, lo cual revoluciona la escritura de la música, basada en un sistema notacional de signos arbitrarios, y plantea en su lugar una inscripción equivalente al sonido-fuente cuya posibilidad de reproducción lo reifica, en tanto permite al público poseer su interpretación (cf. Levin 1990, 31-32). Acerca del vínculo que establece Adorno¹⁴ entre los registros sonoros y la escritura, vale la pena

¹³ MacArthur asocia esta predictibilidad a una lectura repetitiva e inexpresiva que corresponde a la interpretación religiosa, cuya oralidad litúrgica ha impuesto estas cualidades como paradigmas de la “corrección” recitativa en la alta poesía, lo cual ha apuntalado el estilo monótono de declamación como una fórmula a seguir: “Religious ritual from Christianity to Hinduism, especially the ‘musical recitation of psalms, prayers, etc. in a liturgy’ (‘Intonation’), commonly employs monotone. [...] a distaste for expressivist styles of poetry reading implies a close relation to ritual, since theater, as Richard Schechner explains, is typically associated with entertainment, and ritual with efficacy” (MacArthur 2016, 42).

¹⁴ Un desarrollo de las transformaciones que sufre el evento al pasar por la mediación mecánica de la grabación puede leerse en el artículo titulado “Nadelkurven”, escrito por el filósofo alemán en 1927, cuya traducción al inglés fue realizada por el propio Levin (Adorno 1990).

preguntarse si el fonógrafo de Scott —invento que como veíamos no fue concebido para la reproducción auditiva— no supone una protorreificación del performance sonoro, dado que la impresión de las frecuencias acústicas en el papel ya no es propiamente una representación signífica del sonido, sino que se revela como el sonido mismo. De ahí la metáfora creada por los contemporáneos del científico francés que citamos más arriba y que tenía como objetivo subrayar el gran logro del aparato: la inscripción de la “palabra viva” en el fonograma frente a la “palabra muerta” de la escritura alfabética. Adicionalmente, la reconfiguración fonográfica que advierte Adorno respecto del espacio propio del evento musical puede ser igualmente apreciada en el registro fonográfico, ya que, en esencia, éste último también separa el sonido de sus recintos y sus agentes para “condensarlo” en el trazo bidimensional de sus frecuencias. Feaster destaca esta cuestión de la siguiente manera: “What struck contemporary observers was the phonogram’s potential to *entextualize* the rich data we now associate with recorded sounds, and not the lack of a means of playback that retrospectively seems so conspicuous” (Feaster 2019, 19, nuestras itálicas). En efecto, la “entextualización” del fonograma a la que alude Feaster insiste en la ambivalencia de los registros mecánicos ideados tanto por Scott como por Edison: se trata de grabaciones idénticas al sonido que, no obstante, se mantienen empíricamente distantes del fenómeno al que refieren. Empero, los registros sonoros son capaces de invocar el evento grabado, de modo que mantienen su identidad y, por extensión, su validez, convirtiéndose en lo que Thomas Y. Levin distinguió en la *praxis* como una alegoría: “[The record] becomes a citation or, one might say, an allegory of a phenomenal moment (of more or less extended duration), that is, a present marker of a past event, which is radically past: determinate yet irrevocable. Through the record, performances become historical as allegories” (Levin 1990, 41-42). La analogía de Levin permite entender la naturaleza de la grabación fonográfica a la luz de un discurso cuya dimensión espacio-temporal se desdobra al recrear un hecho pretérito que se actualiza en cada escucha. Con respecto a lo anterior, el primer nivel de sentido en la “alegoría” fonográfica reside precisamente en la conservación de un evento original, mientras que el segundo yace en el carácter nocional o parcial de esta conservación, entextualizada y sujeta en gran medida a la nitidez del registro, sin que la impresión del evento sea por ello menos singular.¹⁵ La convivencia permanente del pasado y el presente

¹⁵ En efecto, esta singularidad colabora en la construcción del carácter emblemático de las grabaciones, que se convierten tras la escucha repetida en modelos formales de una cadencia, un tono o una inflexión

subraya el valor de las grabaciones vocales en tanto archivo histórico, cuya posesión resulta de interés primordialmente institucional. Y este último es regido, en primera instancia, por universidades y centros de estudios lingüísticos, sociales y culturales, mientras que en la esfera de la creación y la recreación, la reproducción del evento encuentra en industrias como la cinematográfica y la discográfica sus principales vías de instrumentalización.

Podría decirse incluso que la música ha sido la disciplina encargada de favorecer el “culto” al registro sonoro, en la medida en la que ha motivado la afición por la reproducción en sus diversos estadios tecnológicos: desde el vinilo y el casete, hasta los CDs y las remasterizaciones digitales. Si pensamos en “Au clair de la lune” y en “Mary had a little lamb”, canciones que han atravesado todos estos estadios con índices ascendentes de reproducción¹⁶, es posible constatar su vigencia; más allá de la novedad que representaron en el contexto de la invención científica, han destacado en la mediatización discográfica, manteniendo una popularidad que comenzó en la oralidad y continuó con la comercialización de las grabaciones. En efecto, la música ha hecho posible el desplazamiento del interés científico y social del registro sonoro al interés íntimo, en el que la escucha se ha convertido en una fuente de placer. La melomanía que resulta de esta actitud frente a la grabación ha vuelto la música una amenidad ubicua, empezando por la reproducción del sonido en el espacio doméstico (como advirtió Adorno) y llegando eventualmente a su reproducción en transportes y dispositivos personales. La masificación musical, cimentada

recitativos susceptibles de imitación. En ese sentido, las grabaciones sonoras también pueden influir en una memoria o un “oído interior” que las establece como demostraciones ejemplares, lo cual dotaría al registro de una agencia importante en la cadena de transmisión oral y de su práctica.

¹⁶ Aunque es muy complicado obtener estadísticas sobre el número de versiones que han suscitado y de los géneros en los que se inscriben estas versiones (sobre todo porque éstas cambian dependiendo del sitio que se consulte, dado que no todas las canciones están disponibles en todas las plataformas), es posible dar cuenta de las tendencias musicales que operan en las adaptaciones. Por una parte, es importante notar la proliferación de musicalizaciones adaptadas a la canción de cuna, con arreglos minimalistas, reducidos usualmente a la interpretación de la melodía en piano. A este estilo pertenecen las versiones más escuchadas de ambas canciones en YouTube, con 304 (Cocomelon - Nursery Rhymes) y 164 millones (ChuChu TV Nursery Rhymes) de reproducciones, en el caso de “Mary had a little lamb”, y 114 (Comptines et Chansons) y 32 millones (Titounis-Comptine bébé- Chanson enfant) de reproducciones, en el de “Au clair de la lune” — sobre la disparidad de las cifras entre la canción estadounidense y la francesa, ésta puede deberse a una relación proporcional de dominio lingüístico (puesto que la población anglófona es considerablemente más numerosa que la francófona) antes que a una menor popularidad de una frente a otra en tanto preferencia—. Por otra parte, existen adaptaciones de las dos piezas en géneros como el metal, el swing y la música clásica (con arreglos exclusivos para guitarra, por ejemplo), pero se trata de versiones con repercusiones mediáticas casi nulas. La única excepción a esta norma, es decir, a la impopularidad de las interpretaciones musicales de estos textos fuera de los géneros infantiles, puede apreciarse en las adaptaciones de “Mary had a little lamb” hechas por Wings (agrupación de rock pop presidida por Paul McCartney) y por Buddy Guy (uno de los máximos exponentes del chicagó blues, en cuya versión ahondaremos más adelante).

en el registro reproducible, ha ratificado el estatus paradigmático de las canciones grabadas por Scott y por Edison gracias a los procesos de iteración que han acompañado su éxito comercial: la grabación popular no sólo se reproduce múltiples veces, sino que funge como referencia para otras grabaciones del mismo tema al grado de adquirir una cierta iconicidad o “estandarización”, cuestión que puede apreciarse con mayor claridad en géneros como el jazz y el blues, cuyos *standards* representan el gusto común y constituyen el repertorio ejemplar de sus músicos.

Prueba del fenómeno anterior es la versión musicalizada de “Mary had a little lamb” realizada por George “Buddy” Guy en 1968, pieza que representa una brecha histórica de casi un siglo respecto de la grabación fonográfica, lapso que para el desarrollo literario podría no parecer tan grande, pero que en la evolución del registro sonoro y en el curso de la interpretación musical resulta abismal. Esta canción figura como quinta pista de su segundo álbum de estudio, *A man and the blues*, grabado con el sello discográfico Vanguard, que otorgó al músico libertades creativas como el acercamiento al rock y al R&B para llegar a un público más numeroso. Con arreglos de vientos que prefiguran el funk de los 70 y una progresión de acordes tocada mayoritariamente en *staccato*, esta grabación determinaría el *riff*, la cadencia y la melodía de la canción en sus versiones posteriores de blues. Pese a que ha sido revisitada por numerosas agrupaciones y solistas de diferentes épocas y regiones, las variaciones en relación con la adaptación de Guy son mínimas. Basta con recorrer las grabaciones disponibles en Spotify para notar las similitudes: desde Stevie Ray Vaughan (quien realizó la versión más conocida de la canción¹⁷), pasando por Lurrie Bell y Michaela Rae hasta Armin Sabol, la estructura y los arreglos de la pieza permanecen inalterados.¹⁸

A todo esto, surge irremediabilmente la pregunta de cómo fue que un poema edificante del siglo XIX llegó a inspirar la adaptación musical de Buddy Guy, uno de los mayores exponentes del Chicago Blues, así como la proliferación de las interpretaciones a manos de sus epígonos. Si bien los puntos de contacto entre el poema y la obra de Guy no son inmediatos, la condición patética del blues, repositorio de un despliegue emotivo que va

¹⁷ Al menos en cuanto a visitas en plataformas como Spotify (55’635’568 escuchas) y YouTube (donde su versión de estudio cuenta con 278’000 vistas), mientras que sus versiones interpretadas en El Mocambo y en Austin cuentan con 1.7 y 1.4 millones de vistas, respectivamente.

¹⁸ Quizá la excepción más notable sea la versión de Lonnie Pitchford, tocada en un estilo tradicional de delta blues, en la cual cambia los versos originales del poema para cantarlos en primera persona con la guitarra como único acompañamiento; sin embargo, se trata de una interpretación en vivo, no de estudio.

de la efusividad a la melancolía a través del recuento de las vivencias personales en calidad de actor o de testimonio, opera como eje articulador de un sentimentalismo que ya existe en el texto y es potenciado por la interpretación. En palabras de Lawrence Hyman: “Many have missed the point about the Blues: that it is a performance music. Certainly the lyrics are central to the Blues, but it is the *delivery* of the song, and the Blues persona adopted by the singer, that takes the Blues to [a] new level” (Hyman en Lacava 1992, 127). En efecto, el *bluesman* se revela como una figura polivalente, ya no sólo porque en la mayoría de los casos encarna a un vocalista y a un instrumentista (como Buddy Guy, a la vez cantante y guitarrista), sino también porque el género en el que se inscribe exige una espectacularidad que se sirve del dramatismo para transmitir el sustrato pasional de las canciones. En ese sentido, el artista de blues abreva tanto de lo musical como de lo teatral para plasmar su personalidad en el texto y hacer de la historia contada una anécdota susceptible de conmoción y de empatía en el escucha. Esta cuestión ha llevado a Charles Keil a comparar la figura del *bluesman* con la del sacerdote: “blues singing is more of a belief role than a creative role -more priestly than artistic. [...] Bluesmen and preachers both provide models and orientations; both give expression to deeply felt private emotions; both promote catharsis -the bluesman through dance, the preacher through trance” (Keil en Lacava 1992, 130). Por un lado, la comparación de Keil alude al arraigo musical dentro del contexto sacro afroamericano expresado en géneros como el gospel, del cual se ha nutrido el blues y que da cuenta del histrionismo pasional para crear ambientes liberadores que propician la purga emocional de la audiencia; por otro lado, la cercanía del discurso blusero con las cualidades del sermón hace del género un estilo musical capaz de absorber, en tanto fuente de inspiración, poemas de alto contenido moral, como es el caso de “Mary had a little lamb”.

Asimismo, el símil destaca la importancia de la narratividad como habilidad fundamental para establecer un vínculo interpersonal, factor que trasluce un movimiento discursivo aparentemente contradictorio: la grandeza del *bluesman* como intérprete radica en hacer patente su apropiación de la historia narrada, en exhibirla como una emoción evidentemente íntima mediante gestos musicales y teatrales que ensalzan la alteración del ánimo y que crea, tras la reacción del escucha, la noción de un sentimiento compartido, la sensación de una comunidad. Así, el blues se yergue como una manifestación simultáneamente privada y pública, individual y colectiva, secreta y ostentosa, que transfiere a la audiencia el estatus de confidente y de cómplice. De esta dinámica se desprende que el

blues, al ser un género narrativo, implique una tendencia a la apertura por parte del espectador frente a la ficción, ya sea en aras del propio goce o bajo la promesa de la catarsis. En ese sentido, el género puede ser visto como un nicho para la enseñanza, donde el músico-narrador se posiciona como autoridad para hablar del bien y del mal, de la virtud y del vicio, de lo terrible y lo fastuoso desde su experiencia personal, representando, si no una máxima absoluta, una verdad subjetiva. A partir de este ángulo es posible apreciar las correspondencias entre el poema de Hale, un texto de intenciones unificadoras y nacionalistas, y la canción de Buddy Guy, inscrita en un estilo musical gregario, cuya performatividad favorece la didáctica popular.

No obstante, la apertura del blues al contenido ético-moral del texto sólo puede ser uno de muchos factores que dieron lugar a la adaptación. Otro gran aspecto a considerar sería, por supuesto, el potencial de ventas, que explicaría la elección de un poema que se ha adecuado al gusto y a los afectos de las masas a lo largo de un siglo, pues más que canciones estéticamente atractivas o bellas, se han vuelto “entrañables” en el imaginario colectivo, además de que pertenecen a un género literario (las *nursery rhymes*) exitosamente trasladado al mundo del espectáculo. A este respecto, habría que referir a la versión de “A-tisket A-tasket” que Ella Fitzgerald realizó en 1938 y que adquirió gran popularidad, al punto de ser grabada 13 veces por la artista y contar con una aparición cinematográfica al ser interpretada en la película de Arthur Lubin, *Ride ‘Em Cowboy* (1942). La influencia de esta adaptación musical no sólo se vería reflejada en la versión de Guy como un modelo comercial digno de ser emulado, sino que también tendría un impacto creativo al incluirse su primera estrofa en la canción. En efecto, esta cita musical marca la apropiación textual de “Mary had a little lamb”, reducida por Guy a sus primeras dos estrofas para insertar el guiño a la pieza de Fitzgerald a modo de coda.¹⁹

Dicho lo anterior, vale la pena detenerse en los recursos tanto vocales como instrumentales que supone la apropiación performática del poema, ya que son precisamente estos elementos, a la vez signos de la materialidad discográfica y de la soltura interpretativa,

¹⁹ Desde una óptica semántica, la cita es casi textual, contando con un solo cambio sustancial en el tercer verso de la estrofa, donde se modifica el destinatario de la carta. En la versión de Fitzgerald se escucha “I send a letter to my mommy”, mientras que en la versión de Buddy Guy se oye “I wrote a letter to my baby”, lo cual desplaza el discurso hacia el romance. Stevie Ray Vaughan, epígono de Guy e intérprete de la versión blues más popular de “Mary had a little lamb”, mantiene el cambio de interlocutor propuesto por el *bluesman* con el verbo escrito en la versión original: “I send a letter to my baby”.

los que terminan por evidenciar la distancia histórica, en términos tecnológicos, entre Guy y Edison: la claridad sonora con la que el *bluesman* registra las inflexiones de su voz y las notas producidas por sus músicos disimula por completo la presencia de un aparato de grabación que en las lecturas del inventor estadounidense se interponía como una capa sensible. En ese sentido, uno de los pilares de la escucha musical como fuente de placer reside precisamente en pretender la desaparición auditiva de la máquina como intermediaria entre el intérprete y su público.²⁰ Con base en la nitidez sonora que caracteriza al soporte de grabación en la segunda mitad del siglo XX, Guy se da el lujo de imprimir detalles vocales en su canto, tales como los falsetes con los que entona los versos iniciales de las estrofas, las interjecciones que dan pie a sus solos de guitarra y, en general, la proyección exaltada, sin mayor variación dinámica,²¹ que da a su voz en toda la canción. Estos rasgos constituyen gestos de emotividad en la pieza y, por ende, de teatralidad, además de que se alinean a un estilo de canto espontáneo y sorpresivo del que Guy ha hecho gala a lo largo de su carrera, como bien apunta Carlo Rotella en la descripción de sus presentaciones en vivo: “His lower register has a dark pulse suited to brooding or threatening; in his midrange he eagerly bends and jumps notes as the spirit moves him; and when his voice sails into its piercing upper register, it acquires an unsettling conviction that manages to be aggrieved and joyful at the same time” (Rotella 2002, 14). De acuerdo con esta declaración, la veleidad vocal de Guy (ora amenazante, ora taciturno; ora alegre, ora turbado) tenía como objetivo principal evitar la indiferencia del público, llevándolo, a fuerza de cambios drásticos en el estado de ánimo, a una apreciación decididamente frenética del performance. Esta meta sería también guiada por una interpretación instrumental heterodoxa que se servía de la disonancia, la estridencia y la distorsión,²² atributos propios de un estilo guitarrístico importado del rock de los años sesenta y setenta para influir en el temple del escucha, lo cual también haría resonar, en contraste con las ambiciones de Edison, una extrema

²⁰ Nos referimos, desde luego, a los rastros mecánicos que dejaba tanto la fononautografía como la fonografía en sus respectivos registros, eclipsados en mayor o menor medida por ruidos ajenos al orador y por distorsiones de la voz al momento de su reproducción. En contraste con lo anterior, las nuevas técnicas sonoras aspiran a la reproducción cada vez más “fiel” de una ejecución musical que se revela como único protagonista, al grado de manufacturar ediciones y masterizaciones libres de todo “ruido” incidental.

²¹ Aquí aludimos a un canto que se mantiene constantemente en un volumen alto, lo cual refuerza la intensidad interpretativa.

²² Sobre todo en concierto, como deja ver la presentación en vivo de “Mary had a little lamb” en Stains, Inglaterra, de 1969. Véase la tercera entrada de nuestras referencias fonográficas.

consideración por el público, ya no concebido como un simple testigo del prodigio maquinal, sino como un auténtico partícipe gracias a su estado de consumidor.

Pese a que la versión blues de “Mary had a little lamb” interpretada por Buddy Guy amerita por sí sola un análisis artístico-cultural de sus puntos de contacto con la literatura decimonónica, las adaptaciones de canciones infantiles en otros géneros como el jazz, y la fusión de múltiples sonoridades tales como el funk, el R&B y el rock, el repaso de sus cualidades performáticas arroja algo de luz sobre las implicaciones de su remediatización al paso del tiempo. Este proceso deja ver el vasto recorrido histórico de dos canciones en principio simples, que lograron introyectarse en sus respectivos tejidos sociales a través de valores éticos, morales y estéticos, pero también científicos, al recuperarse en el desarrollo de dos inventos capitales para el registro sonoro como son el fonógrafo de Scott y el fonógrafo de Edison. La inscripción de la recitación y del canto en estos aparatos perfiló, a su vez, una revolución de las prácticas de escucha tanto a nivel multitudinario como individual, que terminó por hacer posible la pervivencia de sus textos al renovar la propagación oral mediante un registro cada vez más nítido y su intrínseca virtud de archivo. Si algo demuestra la escucha y la comparación de las grabaciones, quizá el único método efectivo para dar cuenta de los desplazamientos discursivos que atraviesan la inscripción sonora es precisamente la manera en la que éstas se potencian en vez de relevarse: lejos de sustituir la intencionalidad y la formalidad de un texto determinado, la recuperación del mismo en un horizonte que dista del original actualiza y matiza su presencia en el imaginario colectivo, producto, en el caso de las piezas que nos atañen, de una transmisión acusmática filtrada por una serie de cargas tanto semánticas como tecnológicas que obedecieron a las necesidades coyunturales del contexto que las engendró.

Referências

- Adorno, Theodor W. 1990. “The Curves of the Needle”. Trad. Thomas Y. Levin. *October*, invierno de 1990, 49–55. <https://doi.org/10.2307/778935>.
- Bannor, Brett. 2022. “Mary’s Lamb and the Lesson of Kindness”. Consultado el 27 de enero de 2024. <https://www.atlantahistorycenter.com/blog/marys-lamb-and-the-lesson-of-kindness/>
- Benoit, Serge, Daniel Blouin, Jean-Yves Dupont et Gérard Emptoz. 2009. “Chronique d’une invention: le phonographe d’Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) et les cercles

González Aktories, Susana e Bruno Armendáriz Torroella. “La voz y su doble: una aproximación a la oralidad y a la herencia de las primeras grabaciones en los fononautogramas de Scott y los fonogramas de Edison.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 130-150.

parisiens de la science et de la technique”, *Documents pour l’histoire des techniques*, 31 de marzo de 2009, 69–89.

Feaster, Patrick. 2008. “1860 ‘Phonautograph’ Is Earliest Known Recording”. Consultado el 27 de enero de 2024. <https://www.npr.org/2008/04/04/89380697/1860-phonograph-is-earliest-known-recording>

Feaster, Patrick. 2010. “Édouard-Léon Scott de Martinville: An Annotated Discography”. *ARSC Journal*, 43-82.

Feaster, Patrick. 2019. “Enigmatic Proofs: The Archiving of Édouard-Léon Scott de Martinville’s Phonautograms”. *Technology and Culture*, abril de 2019, 14–38.

INAH. “Fonógrafo Edison Standard”. Consultado el 27 de enero de 2024. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/node/5468

Lacava, Jacques D. 1992. “The Theatricality of the Blues”. *Black Music Research Journal*, primavera de 1992, 127–139.

La Fontaine, Jean de. 2002. *Fables*. Paris: Le Livre de Poche.

Levin, Thomas Y. 1990. “For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility”. *October*, invierno de 1990, 23–47.

Lote, Georges. 1996. “Chapitre I. La première manière de Talma”. En *Histoire du vers français. Tome IX: Troisième partie : Le XVIIIe siècle. III. Les genres et les formes. La versification. Du classicisme au romantisme.*, 297-305. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence [versión web].

MacArthur, Marit. 2016. “Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies”. *PMLA*, enero de 2016, 38–63.

MacArthur, Marit. 2018. “Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets”. *Journal of Cultural Analytics*, 18 de abril de 2018, 1-72.

Mintz, Thomas. 1966. “The Psychology of a Nursery Rhyme (‘One, Two, Buckle My Shoe...’)”. *American Imago*, primavera de 1966, 22–47.

Ong, Walter. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.

Perrault, Charles. 2006. *Contes*. Paris: Le Livre de Poche.

Rotella, Carlo. 2002. “A Distinctly Bluesy Condition”. *The American Scholar*, otoño de 2002, 13–29.

Sommers, Joseph Michael. 2010. “Godey’s Lady’s Book: Sarah Hale and the Construction of Sentimental Nationalism”. *College Literature*, verano de 2010, 43–61.

González Aktories, Susana e Bruno Armendáriz Torroella. “La voz y su doble: una aproximación a la oralidad y a la herencia de las primeras grabaciones en los fononautogramas de Scott y los fonogramas de Edison.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 130-150.

Referencias fonográficas:

FirstSounds. n.d. “Édouard-Léon Scott de Martinville’s Phonautograms: Earlier Playbacks”. Consultado el 27 de enero de 2024. <https://www.firstsounds.org/sounds/earlier-playback.php#auclair>

FirstSounds. n.d. “The Phonautograms of Édouard-Léon Scott de Martinville”. Consultado el 27 de enero de 2024. <https://www.firstsounds.org/sounds/scott.php>

Guy, Georges. 1969. “BUDDY GUY - Mary had a Little Lamb (1969)”. Video de YouTube, 2:34. Presentación en vivo del 26 de marzo de 1969. Publicado el 29 de mayo de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=5xczHPPMleE>

Guy, Georges. 1990. “Mary had a little lamb”. Video de YouTube, 2:32. Remasterización digital de la versión original de 1968. Publicado el 22 de agosto de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=uL_BoJExQU

The Public Domain Review. 2012. “Edison reading Mary Had a Little Lamb (1927)”. Consultado el 27 de enero de 2024. <https://publicdomainreview.org/collection/edison-reading-mary-had-a-little-lamb-1927/>

DADOS DO AUTOR

Susana González Aktories es profesora de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus campos de investigación incluyen la semiótica y la intermedialidad, con énfasis en las relaciones entre literatura, voz y música, sus materialidades, formas de notación y de archivo. Actualmente coordina el grupo Poética Sonora MX. Entre sus publicaciones están *Reflexiones sobre semiología musical*; *Entre artes/entre actos: écfrasis e intermedialidad*; *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* y *Open Scriptures: Notation in Contemporary Art in Europe and the Americas*. Para la realización de este artículo contó con apoyo del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA-DGAPA).

Bruno Armendáriz Torroella es egresado de la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Francesas) de la UNAM. Realizó una estancia de estudios en la Université Jean Moulin Lyon 3 en 2023 y fue becario del proyecto PAPIIT (IG400623) “Entre la voz y el impreso: fronteras y multimedialidad” en la UNAM. Su tesis lleva el título “El sonido de la ausencia: écfrasis musical en *Tous les matins du monde* (1991), de Pascal Quignard” (2024). Actualmente se desempeña como miembro de Poética Sonora MX, como ayudante de profesor en cursos de teoría literaria en la UNAM y como editor de literatura infantil en Larousse. Es co-fundador de la Revista Cluster, sobre música y literatura, y autor de artículos en revistas como *Synergies Mexique* e *Icónica*.

González Aktories, Susana e Bruno Armendáriz Torroella. “La voz y su doble: una aproximación a la oralidad y a la herencia de las primeras grabaciones en los fonogrames de Scott y los fonogramas de Edison.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 130-150.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.