

**Una narrativa canónica de la música popular:
a 100 años de las grabaciones de Robert
Lehmann-Nietzsche**

Miguel A. García

Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche

La primera gran obra de recolección de música popular y aborigen que se llevó a cabo en la Argentina fue realizada por Robert Lehmann-Nitsche entre 1905 y 1909. El investigador alemán estaba convencido de que esas expresiones presentaban un exotismo desbordante que se encontraba amenazado por los procesos de urbanización e industrialización. Obrando consecuentemente grabó diversas expresiones musicales en 242 cilindros de cera que en la actualidad se encuentran en el Archivo de Fonogramas de Berlín. Su perspectiva cosalista, que proponía definir y estudiar las músicas como si fuesen objetos almacenables, influyó los estudios de música efectuados por los investigadores locales que lo sucedieron. La observación crítica de sus procedimientos de trabajo puede dar cuenta del grado en que su epistemología se inscribió en el canon local haciendo que muchas investigaciones se orientaran, consciente o inconscientemente, con las mismas premisas que guiaron a Lehmann-Nitsche.

Palabras clave: Robert Lehman-Nitsche, música popular, narrativa canónica, recolección, cientificismo, reificación.

A canonical narrative of popular music: 100 years after Robert Lehmann-Nitsche recordings

The earliest large collection of aboriginal and popular music in Argentina was carried out by Robert Lehmann-Nitsche between 1905 and 1909. The German researcher was convinced that he was dealing with very exotic musical expressions, which were threatened by urbanization and industrialization processes. Consequently he recorded 242 wax cylinders, currently part of the collection of the Phonogramm-Archiv in Berlin. His reified perspective, that defined musical expressions as if they were storable objects, influenced the musical studies made by local researchers who came after him. The critical observation of his method may throw light on to what extent his epistemology had an influence on the local canon, leading many later researches, consciously or unconsciously, to follow the same premises Lehmann-Nitsche applied.

1. Próceres, estantes y *mouse*¹

En Argentina, al igual que sucede en muchos otros países, existe una historia de los estudios de música popular que está cimentada por los trabajos y documentos generados por quienes consideramos, con anuencia o desaprobación, nuestros próceres locales. Dicha historia, que está compuesta por la producción de los estudiosos que han logrado emerger en distintos medios institucionales a lo largo de, al menos, los últimos cien años, constituye un canon local que en la actualidad guía -consciente o inconscientemente, con objeciones o sin ellas- las formas discursivas que empleamos para referirnos a la música popular; los preceptos taxonómicos con los cuales la clasificamos y los paradigmas estético/afectivos desde los que la evaluamos. Asimismo, la tradición canónica logra condicionar la aparente neutralidad de los criterios técnicos que conducen la manera en que las expresiones musicales son almacenadas, reproducidas, digitalizadas, "restauradas", preservadas y el modo en que las hacemos dialogar con alguno de los marcos de pensamiento crítico disponibles.

En efecto, una mirada a los trabajos escritos en los últimos años sobre el tema devela que el canon local no está integrado por una serie de saberes perimidos y desactivados, por lo contrario, es evidente que aún logra incidir con cierta vitalidad, aunque de manera variable, en aquello que hoy decimos y pensamos sobre la música popular. Y lo hace participando en procedimientos de diferente tenor epistémico; algunos tan controvertidos, por ejemplo, como la determinación de las denominaciones de las distintas músicas que nos rodean, otros tan carentes y necesitados de cuestionamiento como la decisión de cuándo poner fin a una grabación de campo o de cuánto hacer durar el fragmento que ponemos en una página de Internet.

Sin duda los vínculos que mantenemos con ese canon son disímiles. En algunas investigaciones, hoy las menos, al canon se le asigna el carácter de mandato, ya sea porque su aceptación es el resultado de una decisión consciente y, por lo tanto, de un escrutinio de las ventajas y desventajas relativas que presenta, ya sea

¹ Este trabajo se realiza en el contexto de dos proyectos de investigación en curso: el UBACYT F168 y el PIP CONICET 5067. Una versión preliminar fue presentada, con el título "La música popular argentina bajo la lente del positivismo decimonónico", en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, que se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires entre el 23 y el 27 de agosto de 2005.

porque se ha impuesto casi inadvertidamente, es decir, porque hemos permitido que cobrara valor de naturaleza. En cambio, en otras investigaciones, se insinúa, o efectivamente se desarrolla, el despliegue de una refutación de sus premisas, aunque hasta el momento ésta parece haber sido siempre de carácter parcial. En este punto quiero ser, en algún sentido, un tanto extremista y alegar que en ocasiones el canon puede participar de la fuerza que mueve la mano que coloca la cinta grabada sobre un determinado estante del archivo o guía el dedo que acciona sobre el *mouse* para determinar el momento del trackeo sobre el registro de una entrevista. También, tal como he constatado que sucede habitualmente en el medio local, el canon puede anclar las discusiones en el plano puramente terminológico y esquivar un debate crítico e imprescindible en la dimensión conceptual. Así ha sido, y creo que aún lo sigue siendo, en torno a las discusiones que se han entablado a fin de dilucidar cuál resulta ser la expresión más apropiada: ¿música popular urbana o música popular a secas? ¿música folklórica, música nativista, música tradicional o música de raíz folklórica? ¿instrumento musical o instrumento sonoro?, etc. Con estos ejemplos, tal vez un poco exagerados y provocativos, deseo dar a entender que generalmente es más factible subvertir los postulados que estructuran el corazón de una teoría y que han sido enunciados con mayor claridad, que aquellos otros, de carácter instrumental, que aparentan estar desprovistos de valor y que sin embargo orientan, y hasta llegan a determinar, el orden y la denominación que les damos a las cosas.²

Los autores de esta historia o de lo que podríamos llamar "narrativa canónica de las músicas locales",³ tienen nombre. Evidentemente, la confección del listado de los investigadores de cuyas ideas y procedimientos hoy abreva nuestro imaginario musicológico, es materia de discusión. No obstante, no dudo que el nombre de Carlos Vega debe ponerse a la cabeza del elenco, en la medida en que su figura articula un diálogo con quienes lo precedieron y con quienes siguieron la traza que dejó.⁴

Si acordamos que existe tal narrativa canónica y que ésta incide en algún grado en la manera cómo hoy pensamos, imaginamos, analizamos y oímos la música popular, se impone revisar esa historia. La genealogía comienza con quien puede ser considerado el iniciador de la narrativa científicista de la música popular argentina: el investigador alemán Robert Lehmann-Nitsche. Son al menos

² También hay otras fuerzas que gravitan en cómo investigamos. Acerca de algunas de ellas, en especial de las influencias que han tenido en los trabajos producidos durante los últimos diez años, me he referido en otro artículo (García 2004-2005).

³ El concepto de "narrativa canónica" que estoy empleando no es equivalente a un paradigma kuhniano puesto que no conforma un dominio completamente coherente y cohesionado de pensamiento y acción. Por lo contrario quiero designar una colección de teorías, métodos y procedimientos que, aunque han convivido tanto en tensión como en acuerdo, han dirigido el rumbo de la discusión y seleccionado qué tópicos discutir y cuáles dejar fuera de todo cuestionamiento.

⁴ Entre quienes lo precedieron cabe mencionar a Arturo Berutti, Ventura Lynch, Juan Bautista Ambrosetti, Andrés Chazarreta, Manuel Gómez Carrillo y Jorge Furt. Al respecto puede consultarse Ruiz 1985.

cinco los motivos por lo cuales la elucidación de su modalidad de trabajo y de su concepción epistemológica presentan un significativo interés:

- a) Por haber sido el responsable de la primera gran obra de recolección en Sudamérica.
- b) Por haber iniciado los estudios de carácter etnomusicológico en la Argentina.
- c) Por haber puesto la música popular argentina -además de la de seis grupos aborígenes- en contacto con el prestigioso musicólogo berlinés Eric von Hornbostel.
- d) Por haber delineado en el medio local una perspectiva de investigación musical "cosalista".
- e) Y, de manera fundamental, porque rasgos de su perspectiva de trabajo subsisten, en alguna medida inadvertidos, en la investigación actual.

En las páginas que siguen, con el propósito de poner en evidencia la perspectiva epistemológica que subyace al trabajo de recolección de música popular que llevó a cabo Lehmann-Nitsche a principios del siglo XX, se examinan los procedimientos de recopilación y procesamiento de los materiales que componen la colección. Dicha tarea se efectúa a partir de la audición de los registros sonoros y de la lectura de sus manuscritos, de la correspondencia que mantuvo con Hornbostel, de diversos trabajos escritos por el propio autor y de notas periodísticas de la época. Asimismo, confluyen en el texto los resultados de una investigación realizada con los documentos que integran el llamado "Legado de Lehmann-Nitsche" que se encuentra en Instituto Iberoamericano de Berlín y que está compuesto por manuscritos, fotografías, colecciones diversas -entre las que se encuentra la famosa "Biblioteca Criolla" de impresos de literatura popular-, certificaciones personales y otra documentación.⁵ La finalidad de hurgar en las características de su labor, en los criterios que utilizó para validar la investigación y en el lugar que tenía la música y los músicos populares en su imaginario, es comprender la incidencia que tuvo en el nacimiento y desarrollo de los estudios de música popular y etnomusicológicos en la Argentina, y sobre todo, contribuir a levantar una sospecha sobre las maneras advertidas e inadvertidas en que su epistemología aún pervive en las investigaciones actuales.

⁵ Agradezco la estimable colaboración de Susanne Ziegler, responsable del Phonogramm-Archiv de Berlín, y de Gregor Wolff del Instituto Iberoamericano. Gracias a ellos pude consultar los fondos documentales de ambas instituciones.

2. En el principio era el caos. Luego vino la recolección

Lehmann-Nitsche (1872-1938) estudió en las Universidades de Friburgo y Berlín y, en 1897, después de doctorarse en las Facultades de Ciencias Naturales (1893) y de Medicina (1897) de la Universidad de Munich, viajó a la Argentina para dirigir la sección de antropología del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata.⁶ Durante su permanencia en el país también se desempeñó como docente en las cátedras de Antropología en las Facultades de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata. Permaneció en el país hasta 1930, año en que regresó a Alemania. Su lugar de destino fue el suburbio de Schöneberg, en Berlín, donde vivió hasta su muerte, acaecida el 9 de abril de 1938.⁷ Leal al mandato de la ciencia decimonónica, en cuyo seno se había formado, Lehmann-Nitsche no limitó su mirada a un solo campo del conocimiento; por lo contrario, se abocó al estudio de áreas tan disímiles como lo son la paleoantropología, medicina, arqueología, etnografía, historia, lingüística, folklore, mitología y ciencias naturales; lo cual quedó plasmado en casi cuatrocientos trabajos.⁸

El interés por la documentación y el estudio de la música popular no quedó al margen de su multifacética y prolífica labor.⁹ En la ciudad de La Plata, entre el 16 de febrero y el 19 de mayo de 1905, grabó 129 cilindros de cera con diversos géneros de la música popular que estaban en boga en esa época. Cada cilindro corresponde al registro de una expresión musical, a excepción de seis de ellos que contienen dos ítems cada uno. La colección está compuesta, de acuerdo con la clasificación y terminología de Lehmann-Nitsche, por 62 estilos, 29 canciones, 15 milongas, 6 cifras, 4 huellas, 4 tangos, 2 vidalitas, 2 gatos, 2 zambas, 1 aire y 2 expresiones rotuladas como imitación de música para danza española. La colección está acompañada por dos manuscritos. El más extenso, de 232 páginas, titulado *Folklore Argentino*, incluye un escueto comentario sobre las características de la colección, la transcripción de los textos ordenados en ocho categorías -canciones, histórico-patrióticas, humorísticas, amorosas, tristes, bucólicas, relaciones populares y eróticas-; la identificación de los géneros musicales y de los autores e intérpretes; al pie de algunos textos, la referencia bibliográfica donde éstos aparecen publicados; indicaciones sobre el acompañamiento instrumental -siempre con guitarra- y las fechas de las sesiones de grabación. En el manuscrito más breve -18 páginas- que también detalla el *corpus*, se consignan las edades de los músi-

⁶ Diversos datos biográficos pueden hallarse en los trabajos de Arenas (1991), Cáceres Freyre (1972-1978), Danero (1962) García (2004a) y Márquez Miranda (1938).

⁷ Durante la guerra su casa fue completamente destruida por los bombardeos y con ella una buena parte de los documentos que había acumulado a lo largo de más de treinta años de investigación en la Argentina.

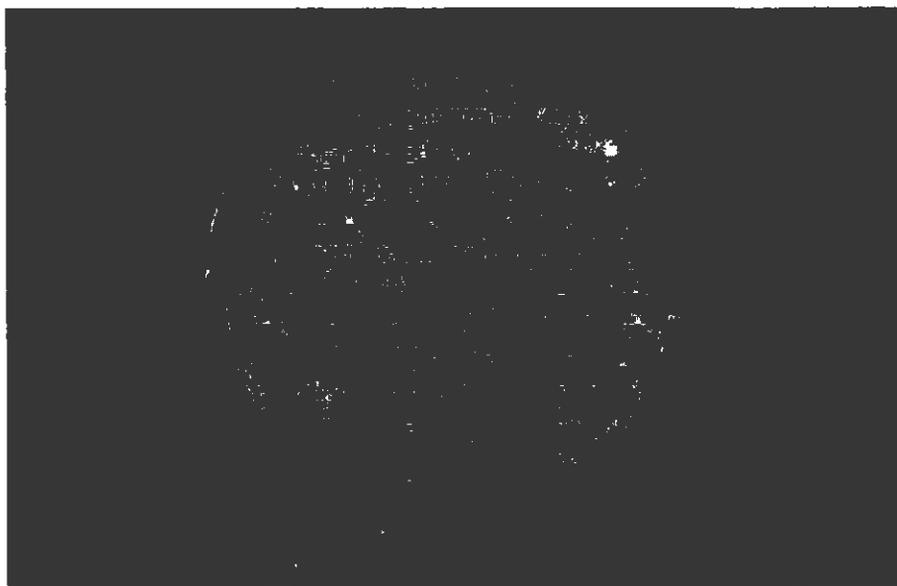
⁸ Torre Revello (1944-45) da cuenta de 375 trabajos entre los que se encuentran libros, artículos, reseñas, programas universitarios y otras contribuciones.

⁹ Parte de los datos que consigno a continuación fueron expuestos muy brevemente en el número anterior de esta Revista (García 2004-2005).

cos. Lehmann-Nitsche le dio el nombre de Música Criolla a la colección de cilindros, con la convicción de que las expresiones que la integraban eran el resultado de la fusión de componentes europeos y aborígenes. Al respecto, en una carta enviada a Eric von Hornbostel, manifiesta:

“Mi opinión sobre la música popular local es la siguiente: el trabajo y el juicio científicos son complicados; tal vez haya elementos arábigos y españoles antiguos mezclados con aborígenes...”

Ésta y las otras cuatro colecciones de cilindros con expresiones aborígenes,¹⁰ junto con algunos manuscritos, fueron enviados por el propio colector al Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín -hoy Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de esa capital- con el objetivo de que Eric von Hornbostel emprendiera su análisis a fin de abonar una serie de elucubraciones a las cuales, por esa época, los estudiosos berlineses eran devotos. La cantidad de cilindros enviados -242 aproximadamente- resultó ser tan significativa para los musicólogos alemanes, que se llegó a confeccionar un sello con el nombre del colector -además de otras referencias-, el cual se estampaba en las tapas de las cajas individuales que protegían los cilindros (ver imagen).



¹⁰ En 1905 grabó 62 cilindros con aborígenes tehuelche que estaban de paso por la ciudad de La Plata. Al año siguiente registró, en la Provincia de Jujuy, expresiones toba, chiriguano, wichí y chorote en 39 cilindros. También conformó una colección de 7 cilindros con expresiones mapuche que, de acuerdo a los borradores del propio colector, se habría llevado a cabo en dos instancias, en 1905 y 1907. Por último, en 1909, grabó con 8 cilindros a un grupo de aborígenes toba oriundos de la Provincia de Formosa.

La mayoría de las grabaciones comienzan con el sonido del diapasón y con una voz que anuncia el nombre del intérprete, el título de la pieza y, en unos pocos casos, agrega alguna información sobre el género literario-musical y/o el ejecutante. Hay dos particularidades de los registros que pueden ser consideradas indicios de la actitud que Lehmann-Nitsche detentaba hacia las músicas recolectadas y, en especial, hacia los músicos. Por un lado, es sorprendente, al menos para un antropólogo, que de las cinco colecciones que realizó –cuatro de música aborigen-sólo en la de música popular no fue él quien asumió la responsabilidad de la rotulación sonora de los cilindros. Este acontecimiento resulta muy sugerente dado que la lectura de la documentación pone de manifiesto que en las otras colecciones de cilindros dedicó mucho interés en lograr una calidad de grabación que respondiera a los requerimientos del momento, para lo cual consultó los escritos de los técnicos alemanes sobre el uso del fonógrafo (Luschan 1904, Abraham y Hornbostel 1904). Asimismo, el hecho de que recurriera a la invención de un dispositivo mecánico para atenuar las diferencias de intensidad que presentaban muchos de los cantos toba que grabó, demuestra su preocupación por lograr un registro sonoro que se ajustara a las exigencias de su oído.

Por otro lado, tal como se desprende de la audición de los cilindros, resulta también significativo que las sesiones de grabación se efectuaran en un ambiente de claro carácter festivo, cargado de chanzas y bullicio. A pesar de que el lugar donde se realizaban los encuentros era su propia vivienda -incluso algunos músicos vivían en la misma casa en la cual Lehmann-Nitsche alquilaba dos habitaciones-, ambos hechos conducen a presumir que el científico germano no estaba presente, al menos con regularidad, durante las sesiones.¹¹ Esta hipótesis conduce necesariamente a intentar responder los interrogantes acerca del porqué de su ausencia y acerca de qué tipo de valoración hacia la música y los músicos populares esta actitud puede develar. En uno de los citados manuscritos, el autor expresa:

“Como cantores se ofrecieron enseguida todos los jóvenes, conocidos en La Plata por su buena voz y talento, sin distinción de posición social o profesión. La mayoría de ellos estaban empleados, durante el día, en dependencias oficiales, escribanías u otros trabajos...; parte de las tardes y las noches todos estaban libres. Pronto cada uno de ellos trajo a sus amigos y, ocasionalmente, más de veinte jovencitos llenaban mis dos habitaciones. En vista de que el trabajo continuado noche tras noche me cansaba bastante, y también a causa de que poco a poco comenzaron las discusiones políticas, estrictamente prohibidas por mí, resolví dar por terminada la colección de fonogramas.”

¹¹ Los músicos conformaban un grupo de jóvenes de ambos sexos, que en su mayoría poseían entre 17 y 30 años en el momento de la grabación.

El párrafo citado invita a sospechar que el motivo debido al cual puso fin a la recolección no fue el agobio que la empresa le generaba sino el hecho de que en algún momento los encuentros tomaron un curso que no era de su agrado. En una carta enviada a Hornbostel -fecha el 22 de diciembre de 1913-, haciendo referencia al carácter representativo que tenía su colección de los géneros musicales que estaban vigentes en esa época en los centros urbanos de La Plata y Buenos Aires y en áreas rurales, y al reconocimiento del que gozaban los cantores, hace alusión al contacto entre los músicos y los partidos políticos:

“Los cantores en cuestión son siempre conocidos ‘payadores’, que ejercen su trabajo muy profesionalmente. Por ejemplo, a algunos de ellos se los contrata en asambleas políticas para alegrar el ánimo de la masa votante...”

Este pasaje refuerza la idea de que el carácter de las reuniones podría haberlo perturbado. Además, nos lleva a considerar que el ambiente juerguista que denotan las grabaciones puede haberse debido a la intención de los músicos de reproducir frente al fonógrafo la misma parodia que realizaban en los eventos políticos.

3. Una alianza científicista que hace historia

Al estudio de la música y de la cultura popular en su conjunto, habitualmente se ha accedido por tres vías: el científicismo, la alianza afectiva/celebratoria y, lo que podría denominarse, el mercantilismo académico. En el primer caso al objeto se lo constituye como exótico, es decir, se esgrime la distancia más que la diferencia para validar el conocimiento. En el segundo, el objeto es adorado y academizado, siendo la transcripción de lo familiar en clave escolar o erudita la maniobra que pretende justificar el camino del saber. Dentro de la musicología y de los estudios de música popular abundan trabajos cuyos autores, implícita o explícitamente, sobrealoran las músicas que son objeto de su estudio. Esta actitud, que en ciertos casos roza la veneración y la idolatría, intenta justificarse con argumentos de carácter esencialista y naturalizante. Para algunos, el apego a determinada música se debe a la supuesta “complejidad” y/o “refinamiento” que presenta; para otros a una “materialidad sonora inmanente” que estimula experiencias psicofísicas particulares. También, están quienes han establecido la alianza afectiva con su objeto de estudio porque éste transporta enunciados político-ideológicos que los representan. Por último, en el caso del mercantilismo académico, el objeto es vendido, es decir, se convierte a una práctica o representación en mercancía, puesto que se advierte la demanda académica y/o extra-académica que se genera sobre ella.¹²

¹²Suele suceder que cuando una música gana espacio en un mercado comercial y, en especial, cuando esto conlleva un cambio de su condición local a otra condición global y masificada de consumo, los discursos a ella asociados también quedan sujetos a la ley de la oferta y la demanda, pero en este caso, a la que regu-

Lehmann-Nitsche eligió sin titubeos, y creo que no tuvo otra alternativa, la primera opción: el cientificismo, o sea, la mirada distante, la exotización y reificación de prácticas, representaciones y sujetos. Como puede apreciarse en una abrumadora cantidad de ejemplos que ha dado la historia de las ciencias, suele manifestarse cierta contradicción o incompatibilidad entre el sentimiento hacia el objeto de estudio que se conforma detrás del proceso de exotización y la concepción de la cultura popular propia del investigador que la ha elaborado a partir de su formación académica, de su adscripción estética e ideológica y de la posición de clase que ocupa en su sociedad. Mi presunción, abonada por la lectura de muchas de las obras que Lehmann-Nitsche dedicó a las áreas de la antropología y el folklore, es que su acercamiento a la esfera popular revestía el carácter de una "alianza cientificista", la cual lo condicionaba a adoptar una actitud dual frente a los músicos de extracción popular con los que estaba grabando. Por un lado, los consideraba auténticos portadores de expresiones que a sus ojos exhibían un exotismo desbordante cuya labilidad frente a la amenaza que podía significar la creciente urbanización, requería la preservación inmediata a través del registro fonográfico. Por otro lado, el hecho de que para llevar adelante las sesiones de grabación tuviera que albergar en su vivienda de dos habitaciones -atiborradas de objetos arqueológicos y etnográficos- a "... más de veinte jovencitos" que, además de colmar el espacio disponible y convertir una instancia que requería silencio y orden en un ambiente bullicioso, desobedecían su explícita prohibición de entregarse a las controversias políticas, podía haber generado en él una animosidad que lo llevó a dar por terminada la empresa. Teniendo en cuenta el estatus de investigador y las formas de validación del conocimiento que estipulaba el paradigma científico al que Lehmann-Nitsche pertenecía, no es arriesgado suponer que se generaba, en tanto actitud deliberada o no, una relación asimétrica entre él y sus colaboradores. A esta situación coadyuvó también la imagen que podía ofrecer a sus interlocutores a partir del rango de catedrático y el título de doctor que sustentaba, el poder que le brindaba su posición de "hombre de ciencia" convocado para formar parte de la creación de una institución universitaria -Universidad Nacional de La Plata- y los rasgos que delineaban el estereotipo de alemán que se reproducían en el imaginario popular.

4. Objetos exóticos amenazados

El lugar que les otorgó a los músicos populares dentro de su investigación estaba en concordancia con su enfoque cientificista decimonónico y con la pers-

la el mercado constituido por los medios periodísticos y académicos. De esta manera, el artículo, la ponencia y/o la investigación misma pueden adquirir la cualidad de mercancía, dado que se convierten tanto en bienes de uso como en bienes de cambio.

pectiva que puede denominarse “cosalista” o “reificadora” con la que dio el puntapié inicial a los estudios de música de carácter etnomusicológico -valga el uso de un término extemporáneo como etiqueta de su enfoque- en nuestro país. Para comprender en qué consiste esta perspectiva, la cual define y estudia la música como un objeto, priorizando su recolección, almacenamiento y clasificación, y con el fin de entender la manera mediante la cual contribuyó a su desarrollo, es necesario revisar su valoración de la música argentina y el procedimiento que consideraba más apropiado para su estudio. Lehmann-Nitsche estaba persuadido de que la música popular -y también la aborígen- vivía en agónica resistencia contra los procesos de urbanización e industrialización que se expandían a principios del siglo XX. Al mismo tiempo, sus oídos europeos y su condición de científico positivista lo llevaban a asignarle a esas músicas un exotismo desbordante. Obrando consecuentemente, de cara a la amenaza de la urbe y al carácter exótico que creía reconocer en las músicas, efectuó una maniobra de salvaguarda que consistió, en primera instancia, en la realización del registro fonográfico.

En cuanto a los procedimientos para estudiar los materiales recolectados, se infiere, de la lectura de sus trabajos referidos a otras áreas, que su método ideal de investigación comprendía cuatro etapas:

- a) Recolección
- b) Clasificación
- c) Análisis
- d) Interpretación histórica

Sin embargo, en su trabajo con las músicas sólo en dos oportunidades fue más allá de la mera recolección, efectuando una clasificación primaria de los materiales que integran la colección de música criolla y escribiendo un artículo de carácter histórico sobre el canto y el arco musical patagónicos que se publicó en *Anthropos* (Lehmann-Nitsche 1908) seguido de un estudio musicológico de Eric Fischer (1908).

En Argentina siempre nos contentamos con la idea de que aquello que le había impedido llevar a cabo las cuatro etapas de su método y que lo había conducido a enviar los materiales a Berlín había sido su falta de conocimientos para transcribir y analizar las expresiones musicales. Esto efectivamente es verdad, pero creo que hoy podemos agregar algo más al respecto. Al terreno virgen que ofrecía la Argentina de entresiglos para la investigación, Lehmann-Nitsche respondió desarrollando un espíritu coleccionista. La diversidad, y en algunos casos la cantidad, de objetos y expresiones que recolectó -parte de los cuales hoy se encuentran en el Instituto Iberoamericano- demuestran que había encontrado un placer en la recolección por la recolección misma, haciendo de ésta una especie de práctica hedonística. Pero se trataba de un hedonismo de carácter científico ya que su obsesión coleccionista nunca se apartaba de la “rigurosidad” y de dos premisas cardinales del pensamiento positivista: la existencia de una distinción tajante entre

sujeto y objeto y la creencia en que el objeto es preexistente al sujeto. Al igual que reunía restos fósiles, fotografías, tarjetas postales, literatura de cordel, recortes periodísticos, manuscritos, utensilios -aborígenes y criollos- y otros artefactos, recolectaba expresiones musicales, las cuales en su imaginario eran equivalentes a "objetos exóticos amenazados".

La perspectiva cosalista en nuestro país fue inaugurada por Lehmann-Nitsche y llevada a su máxima expresión por Carlos Vega quien, a diferencia del primero, realizó análisis musical y se adentró con audacia en la especulación sobre las génesis de las distintas músicas. Esta perspectiva implicaba un fuerte énfasis en la recolección, almacenamiento y clasificación, una casi absoluta desestimación de la opinión y la subjetividad de los actores sociales, una subestimación de los contextos inmediatos y mediatos, una actitud dominante y omnisciente por parte del investigador y, sobre todo, una sobrevaloración de la cantidad de materiales recolectados. En relación con este último aspecto, Vega es más que elocuente al referirse precisamente al envío a Berlín de las grabaciones de Lehmann-Nitsche:

"Ese tesoro se ha perdido para nosotros; apenas podemos conformarnos, en parte, con la información de que, mucho después, hacia 1950, **nosotros conseguimos sobrepasar ese número de grabaciones** durante nuestros viajes de estudio a las llanuras bonaerenses. Muchas cosas desaparecieron en esos cuarenta y cinco años" (Vega 1981: 89).¹³

Al observar la labor que Lehmann-Nitsche llevó adelante, es fácil advertir que su trabajo ha dejado dos consecuencias. Por un lado, gracias a su afán coleccionista tenemos 129 registros fonográficos de 100 años de antigüedad que han sido digitalizados y, en breve, una selección de ellos será ajustada, dentro de lo posible, a las exigencias relativas y actuales de nuestros oídos.¹⁴ Todo lo cual permitirá a los estudiosos que lo deseen ponerse en contacto con un material único, apto para la realización de estudios comparativos y/o contextuales. Por otro lado, su empresa ha estampado una marca, tal vez poco visible a simple vista pero de trazo profundo: su epistemología se ha inscripto en el canon local. Sin duda esta inscripción no nos llega sólo directamente a través de su obra sino mediatizada por otros investigadores, en especial, por la copiosa e influyente obra de Carlos Vega.

Es probable que el primer contacto de los investigadores argentinos con los cilindros de Lehmann-Nitsche haya sido a través de Juan Álvarez, quien en su libro *Orígenes de la música argentina* (1908) incluye cinco transcripciones musicales de cantos toba, chorote y chiriguano que aparentemente fueron realizadas con cilindros grabados en Jujuy. Álvarez expresa: "debo a su gentileza

¹³ El resaltado es mío.

¹⁴ He llevado a cabo una investigación y edición selectiva de las colecciones de cilindros que será publicada por el Archivo de Fonogramas del Museo de Etnología de Berlín (García 2004b).

[Lehmann-Nitsche] poder ofrecer aquí algunos [fonogramas] que he traducido con la lejana aproximación que el piano permite." (39-40). En la década del 60, Carlos Vega afirma que Lehmann-Nitsche "en 1906 recogió fonográficamente, por primera vez en la Argentina, música aborígen y criolla" (1981: 89) -en realidad fue en 1905- y que la cantidad de cilindros de la colección de Música Criolla ascendía a 600 -dato también equivocado-. Asimismo, manifiesta haber conocido en 1930 al científico alemán, quién, por su parte, incluyó un poema de Vega traducido al alemán en su libro *Aus der Pampa* (1940). En 1971, la musicóloga Pola Suárez Urtubey, en el manuscrito de su Tesis de Doctorado titulado *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, se refiere al trabajo de Lehmann-Nitsche y traduce parcialmente su artículo sobre los cantos y toques de arco musical patagónicos (Lehmann-Nitsche 1908) y el estudio musicológico de Eric Fischer (1908) que acompañó al de Lehmann-Nitsche en la misma publicación periódica. Un año después, Isabel Aretz (1972) menciona que el Instituto Interamericano de Etnomusicología de Venezuela obtuvo 179 cilindros de Lehmann-Nitsche que se encontraban en el *Museum für Völkerkunde* de Berlín con registros tehuelche y toba. Durante su permanencia en ese Instituto, la musicóloga argentina Elena Hermo realizó la transcripción musical de 12 cilindros de la colección de Música Criolla. El trabajo fue efectuado entre el 1 de mayo y el 14 de octubre de 1974 y, según se consigna en los manuscritos, contó con la supervisión de Alvaro Fernaud. En 1975 aparece por primera vez un artículo dedicado a la colección de Música Criolla con el título "Folklore Argentino de Roberto Lehmann-Nitsche", escrito por Walter Guido. En las palabras preliminares, Isabel Aretz declara haber obtenido para el Instituto de Venezuela, copias en cinta magnetofónica de 178 cilindros, de las cuales 83 corresponden a la colección de Música Criolla, y un microfilm del manuscrito que contiene las transcripciones de los textos que se encontraban en el Archivo del *Museum für Völkerkunde*. En dicho artículo, Aretz es responsable de la traducción del alemán al español de la Introducción y de las notas que el colector realizó en referencia a los textos. Por su parte, Guido presenta datos biográficos de Lehmann-Nitsche, un escueto comentario sobre el manuscrito, el inventario de los poemas y de la música grabada y realiza observaciones sobre la forma estrófica y métrica de las poesías. A pesar de que al comenzar el trabajo Guido promete que dedicará posteriores publicaciones a la edición de las poesías completas, a "establecer el grado de folklorización de cada una de ellas" (1975: 73) y a llevar a cabo la transcripción musical de los 83 cilindros, nada ha sido publicado hasta el momento, ni se conoce la existencia de manuscritos referidos al tema. A principios de la década del 80 llega al Instituto Nacional de Musicología de Argentina, una copia parcial en cinta magnetofónica de la colección de Música Criolla junto con los dos manuscritos detallados anteriormente. En 1985, en un artículo sobre la evolución de la etnomusicología en la Argentina, Irma Ruiz se refiere a la colección de cilindros con registros de expresiones tehuelche grabada en 1905 y menciona la de aborígenes del Gran Chaco de 1909. Asimismo, cita la alusión que hace Carlos

Vega (1981) a la colección de Música Criolla poniendo en duda, muy atinadamente, la cantidad de cilindros consignada.

De la sucinta sinopsis efectuada se pone en evidencia no sólo que los investigadores argentinos se manejaron con información parcial y errónea sobre las colecciones de cilindros, sino también los pocos e inconclusos trabajos que se realizaron con ellas;¹⁵ lo cual puede haberse debido al escaso interés que existió por su estudio y/o a los obstáculos de distinto tipo que se interpusieron entre los musicólogos y los materiales generados por el científico alemán. Es muy probable que Vega nunca haya tenido en sus manos los cilindros de Lehmann-Nitsche, sin embargo, impregnado por las premisas del positivismo que se esmeraba por aplicar a la investigación musicológica, su persona constituyó un reemplazo destacado del rol pionero que el germano había asumido. Vega no sólo ocupó su lugar sino también logró jerarquizar y optimizar los procedimientos de recolección y análisis de la música como objeto. De la mano del pensamiento positivista propagado por el aparato educativo del Estado y celebrado por los investigadores argentinos y extranjeros que sobresalieron en distintas disciplinas durante la primera mitad de siglo XX, también otras investigaciones musicológicas posteriores tuvieron como telón de fondo el cosalismo que guió el trabajo del científico alemán sin que sus autores hubieran necesariamente consultado, quizás ni siquiera una vez, los documentos y las obras que supo generar.

El legado que ha dejado nuestro colega alemán nos convierte doblemente en sus deudores. Aún queda pendiente un estudio de sus grabaciones y manuscritos con el fin de que nos ayuden a comprender los cambios que se han producido en los distintos géneros de la música popular argentina. Asimismo, y creo que esto es todavía más apremiante, queda por resolver en qué medida sus procedimientos metodológicos y su concepción epistemológica se mantienen activos y, sobre todo inadvertidos, en el desarrollo de algunas investigaciones y en el proceder de las instituciones.

La pregunta que necesariamente habría que responder en este momento de la argumentación es ¿cuáles son los procedimientos analíticos, los marcos conceptuales, las políticas institucionales y las técnicas de procesamiento sonoro que reproducen explícita o implícitamente la perspectiva cosalista inaugurada por Lehmann-Nitsche? La adopción de dicha perspectiva consiste en llevar adelante una suerte de operación de asepsia que implica despojar la música de las contradicciones y ambigüedades que poseen los mensajes que conlleva y los discursos que en torno a ella se elaboran. En otras palabras, consiste llanamente en borrar toda marca de sus usuarios y hacerla mudar de su condición de práctica y/o representación a una condición de objeto. Sin duda para algunos investigadores puede resultar menos comprometido y más sencillo recolectar, clasificar, almacenar y

¹⁵ Aclaro que me estoy refiriendo sólo a las colecciones de cilindros, ya que otros de sus documentos han sido y están siendo estudiados y editados.

analizar objetos, que tener que lidiar con culturas, biografías y poderes particulares involucrados en la creación, interpretación, audición y mercantilización de las diferentes músicas. Sin embargo hace ya varias décadas que otros han asumido el desafío de adentrarse en la humanidad de las prácticas musicales.

Se ha manifestado reiteradamente que detrás de la pretensión de un análisis supuestamente neutro del lenguaje musical, de la ponderación de la cantidad de músicas recolectadas durante un trabajo de campo y de otros procedimientos analíticos, subyace un enfoque reificador de la música. Menos frecuentemente se ha observado que el mismo enfoque también nutre las técnicas archivísticas, museológicas, cataloguistas y clasificatorias y que se encuentra enmascarado detrás de conceptos tales como "patrimonio" -con todos sus adjetivos "intangibles", "cultural", "de la humanidad"-, "preservación" y "restauración". Asimismo, no hay que dejar de advertir que la misma perspectiva en algunos casos puede regir en actividades tales como las de edición, reedición, selección, remasterización, digitalización y otras. Pero la versión más *aggiornada* de esta perspectiva se materializa en las nuevas tecnologías de almacenamiento digital y en las políticas que aplican, en términos relativos, altas inversiones de recursos humanos y de dinero para recoger y diseñar información destinada al ciberespacio. Internet y la masificación de la tecnología han reinstalado entre nosotros una faceta del espíritu científico que imperó durante el siglo XIX y la primera mitad del XX: una neo-fiebre recolectora y clasificatoria reocorre las instituciones y, sobre todo, los hogares de usuarios.

El análisis presentado constituye una invitación a invertir tiempo y energía en el ejercicio de develar las maneras en que sobrevive la perspectiva cosalista dentro de los estudios de música popular -y también etnomusicológicos- inaugurada por Lehmann-Nitsche y seguida por otros estudiosos, la cual no sólo ha irrumpido en la investigación sino también en otras áreas contiguas como las señaladas en el párrafo anterior. Hasta el momento, las pocas veces que hemos examinado el pasado ha sido para establecer un orden en los hechos y, en unos contados casos, para llevar adelante una crítica fundada en la contrastación de las posiciones que adoptamos en el presente con las que sustentaron el trabajo de los investigadores que nos precedieron. Pero casi nunca hemos mirado hacia atrás con la intención de descubrir qué se nos ha instalado inadvertidamente en nuestras formas de trabajo y qué ha quedado al margen de toda crítica. Para hacer consciente las ideas que hemos abrevado de la narrativa canónica local y para saber con qué grado de descuido las hemos llevado a la práctica, es necesario reconstruir y revisar los 100 años de historia de los estudios que se han realizado en Argentina sobre el tema. Sólo así será posible desarticlar nuestro imaginario musicológico y descubrir los poderes que guían no sólo el proceso mental de selección paradigmática y de elucubración conceptual, sino también, y retomando uno de los ejemplos citados, las fuerzas que impulsan las manos para etiquetar los diversos soportes de grabación y para otorgarles un lugar en el estante.

Bibliografía

- Abraham, Otto und Eric von Hornbostel.
1904 Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft. *Zeitschrift für Ethnologie* 36: 222-33.
- Arenas, Patricia.
1991 *Antropología en la Argentina. El aporte de los científicos de habla alemana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Aretz, Isabel.
1972 Colecciones de cilindros y trabajos de musicología comparada realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX, *Revista Venezolana de Folklore*, segunda época (4): 49-65.
- Cáceres Freyre, Julián.
1972-1978 Homenaje al Doctor Roberto Lehmann-Nitsche (1872-1972), *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 8: 7-19.
- Danero, E. M. S.
1962 Roberto Lehmann-Nitsche, *Santos Vega*, Robert Lehmann-Nitsche. Buenos Aires: Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel.
- Fischer, Erich.
1908 Patagonische Musik, *Anthropos* III: 941-951.
- García, Miguel A.
2004a Robert Lehmann-Nitsche: entre el exotismo y la fascinación. Grunwald, S.; Hammerschmidt, C.; Heinen, V.; Nilsson, G (Eds.), *Paisajes - Passages - Passagen. Homenaje a C. Wenzlaff-Eggebert*. Sevilla: Universidades de Sevilla, Cádiz -España- y de Colonia -Alemania-, 445-453.
- García, Miguel A. (investigación. selección y textos).
2004b *Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann-Nitsche 1905-1909*. Música popular y aborigen. Documentos sonoro-históricos 4. Berliner Phonogramm-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin. Dos CDs. y un booklet de 85 páginas. En prensa.
- García, Miguel A.
2004-2005 Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular. *Revista Argentina de Musicología, AAM*, 5-6: 147-157.
- García, Miguel A.
2005 La música popular argentina bajo la lente del positivismo decimonónico, Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Buenos Aires, 23- 27 de agosto.

Lehmann-Nitsche, Robert.

1908 Patagonische Gesänge und Musikbogen, *Anthropos* III: 916-940.

Lehmann-Nitsche, Robert.

1940 *Aus der Pampa*. Leipzig: Felix Meiner.

Luschan, Felix von.

1904 Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien und die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Völkerkunde, *Zeitschrift für Ethnologie* 36: 177-202.

Márquez Miranda, Fernando.

1938 Doctor Roberto Lehmann-Nitsche, *Revista del Museo de La Plata*, nueva serie: 125-133.

Ruiz, Irma. (María Mendizábal, colab.)

1985 Etnomusicología, *Evolución de las ciencias en la República Argentina* 10: 179-210. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.

Suárez Urtubey, Pola.

1971 *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Inédito.

Torre Revello, José.

1944-45 Contribución a la bibliografía de Roberto Lehmann-Nitsche. *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* XXIII (XXIX): 101-104: 724-805.

Vega, Carlos.

1981 Desarrollo de la Ciencia del Folklore en Argentina, Carlos Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. 88-90. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.