



Maestría en Ciencias Humanas – Opción Historia Rioplatense
Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas. Opción Historia
Rioplatense

Cápsulas de tiempo.
Historia de la grabación y reproducción del sonido en Uruguay (1877-1919)

Autor: Gonzalo Leitón

Directora de tesis: Dra. Mónica Maronna

Montevideo, agosto de 2025

Montevideo, 25 de julio de 2025

Att. Comisión Académica de Posgrados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Estimadas/os colegas:

En mi carácter de única tutora, expreso mi aval para que Gonzalo Leitón presente su tesis de maestría en Ciencias Humanas – Opción Historia Rioplatense titulada *Cápsulas de tiempo. Historia de la grabación y reproducción del sonido en Uruguay (1877-1919)*.

Quedo a vuestra disposición por cualquier información ampliatoria.

Saludos cordiales,

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Mónica Maronna', with a horizontal line drawn underneath the name.

Dra. Mónica Maronna

Índice

Tabla de ilustraciones	iv
Resumen	v
Abstract.....	vi
Introducción.....	1
Hipótesis y justificación	3
Estado de la cuestión	5
Metodología y fuentes	14
Organización y contenidos	16
Capítulo 1. La invención del sonido grabado	18
1.1 – Del dispositivo al medio	18
1.2 – Desarrollo de la industria fonográfica	22
1.3 – Cilindro <i>versus</i> disco	29
Capítulo 2. El fonógrafo en Montevideo (1878-1900).....	32
2.1 – Primeros anuncios e impresiones sobre el fonógrafo	32
2.2 – El fonógrafo llega a Montevideo	35
2.3 – El fonógrafo en el ámbito universitario	38
2.4 – Primeros usos del fonógrafo	41
2.4.1 - Cinematógrafo.....	42
2.4.2 - Mensajes de personalidades	48
2.4.3 - Esfera administrativa-gubernamental.....	50
2.4.4 - Medios de prensa.....	52
2.4.5 - Literatos.....	53
2.4.6 - Antropólogos	54
2.4.7 - Organizadores de eventos.....	56
2.4.8 - Educadores	57
2.4.9 - Músicos	58
Capítulo 3. Los empresarios	62
3.1 - Casas comerciales	63
3.1.1 - Garese y Crispo	64
3.1.2 - Dellazoppa.....	67
3.1.3 - Otras casas comerciales.....	71
3.1.4 - Casa Lepage	76

3.2 - Publicidad y promoción	82
3.2.1 - Las publicidades en diarios y revistas	82
3.2.2 – Publicidades para distintos públicos.....	87
3.2.3 – Otros mecanismos de promoción	92
3.2.4 – La promoción de lo “criollo”	94
Capítulo 4. Los músicos	102
4.1 Grabaciones musicales	103
4.1.1 - ¿Cómo se hacía una grabación?	103
4.1.2 – Estudios de grabación y fábricas de discos	106
4.2 - Primeras grabaciones de músicos uruguayos	107
4.2.1 – Grabaciones en cilindro	107
4.2.2 – Grabaciones en disco	110
4.3 - Expediciones de grabación.....	116
4.4 - Primeros estudios de grabación permanentes en Buenos Aires	119
4.5 - Las grabaciones tras el estallido de la Primera Guerra Mundial.....	122
4.6 - Cambios en el trabajo de los músicos	127
4.6.1 - Los músicos ante las grabaciones	127
4.6.2 - Profesionalización de los músicos	134
Capítulo 5. Los oyentes	139
5.1 – ¿Cómo se escuchaba música?.....	141
5.2 – ¿Qué música se escuchaba?	144
5.3 – ¿Qué cambios provocó el disco en los oyentes?	146
5.4 – Una fuente privilegiada: la literatura	150
Reflexiones finales	155
Fuentes.....	166
Prensa periódica.....	166
Catálogos, discografías y programas	167
Fuentes documentales.....	167
Fuentes sonoras	167
Fuentes bibliográficas.....	167
Fuentes orales	168
Fuentes estadísticas	168
Bibliografía.....	169

Tabla de ilustraciones

- Figura 1. Thomas A. Edison en 1878. P. 27.
- Figura 2. Francis Barraud. *His Master's Voice*. P. 27.
- Figura 3. Emile Berliner reflejado en espejos. P. 28.
- Figura 4. Partes del fonógrafo. P. 29.
- Figura 5. Portada del número 20 del *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes* del 19 de mayo de 1878. P. 46.
- Figura 6. Nota publicada en el número 5 de *Caras y Caretas* del 17 de agosto de 1890. P. 47.
- Figura 7. Kinetoscopio. P. 47.
- Figura 8. “Aplicaciones de la ciencia”. Caricatura sobre usos del fonógrafo. P. 48.
- Figura 9. Catálogo general de Garese y Crispo. P. 80.
- Figura 10. Catálogo general de discos y gramófonos Victor. E. Dellazoppa. P. 81.
- Figura 11. Publicidad de Casa Giz Gómez y Ca. P. 81.
- Figura 12. Publicidad de gramófonos Victor de la casa E. Dellazoppa. P. 97.
- Figura 13. Publicidad de la Casa Max Glücksmann. P. 98.
- Figura 14. Publicidad de Gramófonos Victor. Agentes Dellazoppa y Morixe. P. 99.
- Figura 15. Publicidad de la Casa Lepage. Promoción de discos “nacionales” y “criollos”. P. 100.
- Figura 16. Publicidad de la casa Dellazoppa y Morixe. P. 100.
- Figura 17. Publicidad de la Casa Dellazoppa. P. 101.
- Figura 18. Un estudio de grabación en la segunda década del siglo XX. P. 114.
- Figura 19. El tenor uruguayo José Oxilia. P. 114.
- Figura 20. Alfredo Gobbi y Flora Rodríguez. Imagen publicitaria del dúo “Los Gobbi”. P. 115.
- Figura 21. Disco de Arturo de Nava (Señor Arturo Navas) editado por el sello Artigas. P. 115.
- Figura 22. “The Phonograph” o “The Old Couple”. Pintura de Pompeo Massani. P. 153.
- Figura 23. “El fonógrafo y los gauchos”. P. 153.
- Figura 24. Ilustraciones que acompañan al relato “Las voces dormidas”, de Arturo Giménez Pastor. P. 154.
- Figura 25. Ilustraciones que acompañan al relato “El vértigo de la vida (comedia relámpago en menos de un acto)”. P. 154.
- Figura 26. Joe Bussard. Coleccionista. P. 165.

Resumen

En 1877 Thomas Edison patentó el fonógrafo, el primer dispositivo mecánico que permitía grabar sonido y volver a reproducirlo. El impacto fue notable: esta maravilla de la ciencia moderna preservaba la voz humana para la eternidad. Las expectativas eran altísimas, el fonógrafo podría ser utilizado para todo tipo de aplicaciones, desde la grabación de discursos y piezas musicales, hasta la creación de “artefactos parlantes”, o como asistente en la esfera educativa y gubernamental.

Esta tesis estudia la introducción del sonido grabado al Uruguay, los procesos de recepción y consumo del fonógrafo, y los distintos usos que le dio la sociedad, prestando especial atención al desarrollo de la industria fonográfica en el país, a la creación de un mercado local y a las transformaciones operadas en la forma de concebir y ejecutar la música, así como en la prácticas de escucha.

La periodización abarca entre 1877 y 1919. La fecha de inicio responde al año en que Edison patentó su invento. La de cierre responde a múltiples factores: hacia aquel año el fonógrafo estaba instalado en la sociedad uruguaya, existía un mercado consolidado y públicos consumidores de novedades musicales. En 1919 el sello alemán Odeon, a través de su representante local Max Glücksmann, instaló la primera fábrica de discos en Buenos Aires, lo que provocó transformaciones en los procesos de producción y distribución de discos en la región y permitió mayor acceso a las grabaciones por parte de los músicos locales.

A través de documentación de archivo, prensa, catálogos, publicidades, memorias y fuentes sonoras se demostrará la existencia, hacia fines del siglo XIX, de una pequeña producción de grabaciones en Montevideo, la conformación, a partir de 1905, de un sector empresarial que comercializaba distintos modelos de fonógrafos y difundía un amplio catálogo de grabaciones, la inserción de Montevideo en el mercado rioplatense del disco y en un circuito aún mayor, de alcance global, y el impacto que las grabaciones musicales tuvieron en la forma de concebir la creación artística y en la manera de componer, ejecutar y presentar una obra.

Palabras clave: fonógrafo, gramófono, sonido grabado, grabaciones musicales, historia del sonido, mercado rioplatense del disco

Abstract

In 1877 Thomas Edison patented the phonograph, the first mechanical device that allows sound to be recorded and replayed. The impact was remarkable: this marvel of modern science preserved the human voice for eternity. Expectations were sky high, the phonograph could be used for all kinds of applications, from recording speeches and musical pieces, to the creation of “talking artifacts”, or as an assistant in the educational and governmental sphere.

This thesis studies the introduction of recorded sound to Uruguay, the processes of reception and consumption of the phonograph, and the different uses given to it by society, paying special attention to the development of the phonographic industry in the country, the creation of a local market, and the transformations operated in the way of conceiving and performing music, as well as in listening practices.

The periodization covers the period from 1877 to 1919. The starting date corresponds to the year in which Edison patented his invention. The closing date responds to multiple factors: by that year the phonograph was installed in Uruguayan society, there was a consolidated market and consumer audiences of musical novelties. In 1919 the German label Odeon, through its local representative Max Glücksmann, installed the first record factory in Buenos Aires, which caused transformations in the processes of production and distribution of records in the region and allowed greater access to recordings by local musicians.

Through archival documentation, press, catalogs, advertisements, memoirs and sound sources, it will be demonstrated the existence, towards the end of the 19th century, of a small recording production in Montevideo, the formation, from 1905 onwards, of a business sector that commercialized different models of phonographs and disseminated a wide catalog of recordings, the insertion of Montevideo in the River Plate’s record market and in an even larger circuit of global reach, and the impact that musical recordings had on the way of conceiving artistic creation and on the way of composing, performing and presenting a work.

Keywords: phonograph, gramophone, recorded sound, musical recordings, history of sound, record market from the River Plate

Introducción

En 1877 Thomas Alva Edison patentó el fonógrafo, el primer dispositivo mecánico que permitía grabar sonido y volver a reproducirlo. El impacto en el mundo científico y periodístico fue notable: esta maravilla de la ciencia moderna preservaba la voz humana para la eternidad. Las expectativas eran altísimas, el fonógrafo podría ser utilizado para todo tipo de aplicaciones, desde la grabación de mensajes, discursos y piezas musicales, hasta la creación de “artefactos parlantes” (relojes, muñecas, agendas) o como asistente para administrativos, empleados estatales y docentes.

A partir del fonógrafo edisoniano, distintos equipos de investigadores crearon variaciones e implementaron mejoras en la calidad de la reproducción y en el soporte de grabación, el cual pasó del formato cilíndrico al disco plano, más práctico y económico, y que a la vez permitió la producción masiva de grabaciones. Este cambio, ocurrido a inicios del siglo XX, fue acompañado por la conformación de un potente sector empresarial que creó un mercado fonográfico a escala global. La consolidación del fonógrafo no sólo transformó las industrias del entretenimiento y de las comunicaciones, sino que modificó la manera en que las personas producían y escuchaban música.

En esta tesis se estudiará la introducción del sonido grabado al Uruguay, los procesos de recepción y consumo del fonógrafo, y los distintos usos que le dio la sociedad, prestando especial atención al desarrollo de la industria fonográfica¹ en el país, a la creación de un mercado local y a las transformaciones operadas en la forma de concebir y ejecutar la música, así como en las prácticas de escucha.

Si bien el estudio no será restrictivo, el foco estará puesto, a causa de condicionantes documentales, pero también históricas, en Montevideo. Fue en esta ciudad dónde se realizaron las primeras demostraciones de la nueva tecnología, se instalaron las principales casas

¹ Entendemos a la industria fonográfica, siguiendo a Pekka Gronow e Ilpo Saunio, como el sector económico que produce grabaciones sonoras (bienes simbólicos) a través de mediaciones técnicas, que permiten su fabricación en serie y en grandes cantidades, y son dirigidos a mercados ampliados. Gronow, Pekka y Saunio, Ilpo, *An international history of the recording industry*. London and New York: Cassell, 1998.

comerciales del ramo, se produjeron grabaciones y se trazaron los vínculos con el mercado internacional.

La periodización abarca entre 1877 y 1919. La fecha de inicio responde al año en que Edison patentó y presentó su invento; casi inmediatamente la noticia fue reproducida por los medios de prensa montevideanos. La fecha de cierre responde a múltiples factores. Hacia aquel año el fonógrafo estaba instalado en la sociedad uruguaya, existían numerosas casas comerciales, un mercado conformado y en continua expansión, un público consumidor de novedades musicales y diversos medios de prensa que atendían esta actividad. A la vez, en 1919 el sello alemán Odeon, a través de su representante Max Glücksmann, instaló la primera fábrica de discos en Buenos Aires. Este hecho provocó fuertes transformaciones en los procesos de producción y distribución de discos en la región platense y permitió un mayor acceso a las grabaciones por parte de los músicos locales.

En los estrictamente musical, el final de la década del diez vio surgir y expandirse nuevas especies como el tango-canción o el jazz, géneros que dominarían el gusto popular en la siguiente década. En los años veinte surgirán la radiodifusión y las grabaciones eléctricas, que introducirán nuevas pautas de grabación, difusión y consumo musical. Estos años, por lo tanto, quedarán fuera de este trabajo.

El período de estudio estará situado entonces en el Uruguay del Novecientos, el Uruguay de la inmigración masiva, de la expansión de la “ciudad novísima”, de la decadencia de un grupo dirigente (el patriciado) y el surgimiento de otro (la burguesía metropolitana), del afianzamiento de la sociedad de masas, del *football*, de la *belle époque*, del modernismo literario, de múltiples cambios operados en la sensibilidad y en las prácticas de la vida cotidiana.

La introducción del fonógrafo provocó cambios en la relación que las personas mantenían con el sonido. Cómo ocurrieron y qué implicaron estos cambios son dos de las grandes preguntas que guiarán la investigación. El objetivo general es analizar el impacto comercial, artístico y cultural que la nueva tecnología de grabación y reproducción de sonido produjo en Uruguay en aquel período. De este objetivo general se desprenden tres objetivos específicos: primero, incorporar al sonido como fuente para la investigación histórica, aprovechar la posibilidad de “escuchar el pasado”, de tener un contacto con él a través de las grabaciones que

han sobrevivido; segundo, estudiar cómo funcionaba el circuito comercial y de difusión de grabaciones en el período; tercero, evaluar los cambios operados en la creación, producción y consumo de música.

Hipótesis y justificación

Esta tesis presenta tres hipótesis de trabajo. La primera es que hacia fines del siglo XIX existió una pequeña producción de grabaciones en Montevideo. Si bien a escala reducida, y limitada por las escasas posibilidades de duplicación del cilindro, se realizaron en Montevideo en torno a 1900 algunas grabaciones musicales. No fueron únicamente registros caseros o impresiones efímeras pensadas para desaparecer al día siguiente, sino que se pusieron a la venta. Con la instalación de nuevas prácticas de grabación (el surgimiento del disco plano y la multiplicación masiva), la producción montevideana no pudo acompañarse a esta nueva era industrial. La ciudad quedó incorporada al mercado argentino, dominado y organizado desde Buenos Aires; un mercado natural, pues Montevideo ya formaba parte del circuito cultural rioplatense, tanto en lo referente a la edición de partituras y libros, como a la circulación de compañías teatrales y líricas.

La segunda hipótesis es que, desde mediados de la primera década del siglo XX, y con mayor potencia a partir de la segunda década, se fue conformando en Montevideo un grupo de empresas que importaban y vendían distintos modelos de fonógrafos y difundían un amplio catálogo de discos grabados en el exterior. La inserción de Montevideo en el mercado rioplatense del disco implicó que la ciudad formara parte de un circuito aún mayor, de alcance global, en el cual circulaban los últimos modelos de fonógrafos y catálogos actualizados de grabaciones. El público montevideano era capaz de acceder a los mismos productos que se vendían en los principales centros de producción.

La tercera hipótesis es que las grabaciones musicales afectaron la forma de concebir la creación artística y esto incidió en la manera de componer, ejecutar y presentar una obra ante el público. Las modificaciones operadas en la técnica, la producción y la comercialización de la música a causa de las grabaciones provocaron enormes cambios en el campo creativo, laboral y en el “ideal de belleza”. Los nuevos niveles tecnológicos configuraron determinados paradigmas estéticos que a su vez reclamarían otros niveles tecnológicos. Fueron años de

aprendizaje, tanto para los músicos como para los oyentes: fue necesario aprender a grabar y aprender a escuchar, sobre todo aprender a escuchar *sin ver*. Fueron años de transición, en los que la música pasó de ser algo que las personas hacían por sí mismas, o escuchaban *y veían* hacer, a un hecho que ocurría externo a sí mismas o a otro ser humano. El disco ayudó a transformar la música en una mercancía, en algo que podía adquirirse como cualquier otro bien de consumo.

¿Cómo fueron vividas estas experiencias en la época en que la posibilidad de escuchar sonido grabado era aún una novedad? ¿En qué medida fue afectado el vínculo con la música, cuando este empezaba a estar condicionado por el trato con un sistema de aparatos? Estamos tan acostumbrados a escuchar música a través de medios técnicos que suele pasársenos por alto el impacto tremendo que significó vivir estas experiencias por primera vez. Hoy en día, el sonido grabado es una presencia constante que permea todos los ámbitos de la cotidianidad; podemos elegir una canción y enviarla a nuestros oídos utilizando un solo dedo y sin gastar un solo peso. Esta investigación podrá sernos útil para comprender y evaluar mejor nuestro actual vínculo con el sonido, con el entorno auditivo y con los procesos de consumo musical.

Es importante hacer historia de las representaciones en un tiempo en que nuestra forma de interpretar el mundo desde el punto de vista tecnológico y comunicacional –con sus inevitables consecuencias éticas y políticas– está en constante mutación, radical y acelerada. La Inteligencia Artificial empieza a enfrentarnos a un escenario para el que apenas tenemos guion o experiencia. Circulan ya aplicaciones para “reconectar” con los muertos, los llamados *bots de duelo* o *thanatotecnologías*, que permiten no solo “hablar”, sino ingresar en una realidad inmersiva con recreaciones virtuales de personas fallecidas².

Acercarnos a través de fuentes a cómo algunos actores reaccionaron y se expresaron en el comienzo de este proceso (¿qué fueron si no las fotografías y las voces grabadas de personas fallecidas?) puede orientar nuestro presente; sopesar los miedos, proyecciones y ansiedades de quienes vivieron aquel tiempo puede ayudarnos a enfrentar los nuestros.

² Estos avatares se crean a partir de la huella digital de la persona fallecida, contenida en sus redes sociales, mensajería, correos electrónicos, etc, la cual es procesada por una red neuronal que aprende a imitar su tono de voz, imagen, comportamiento y forma de pensar. Las dimensiones éticas, psicológicas y políticas de esta nueva tecnología, sus posibilidades, usos y efectos, nos enfrentan a un abismo insondable. Para una primera aproximación al tema ver: Las herramientas de inteligencia artificial para hablar con personas fallecidas y cómo reconfiguran el duelo y la trascendencia | la diaria | Uruguay

Estado de la cuestión

La temática de esta tesis no ha sido abordada en Uruguay desde el campo historiográfico, por lo que no contamos con antecedentes directos. Existe sí una abundante producción bibliográfica que permite contextualizar el tema a nivel latinoamericano y estadounidense, y comparar una serie de procesos que se dieron en simultáneo en todo el mundo.

Configurar el sonido, y particularmente la música, como tema de investigación historiográfica requirió trabajar con un marco teórico-metodológico que permitiera abordar la cultura musical como un hecho sonoro a la vez que sociocultural. Fue necesario indagar en cómo el surgimiento de las grabaciones articuló actitudes y comportamientos, impulsó espacios y redes de intercambio, generó un mundo comercial y configuró modos de escucha y patrones de gusto. Para esto, la compulsa bibliográfica atendió los aportes de la nueva historia cultural, de la historia de las percepciones y de la sociología musical, así como los trabajos clásicos de la historia de la comunicación.

Fueron fundamentales los aportes de Roger Chartier, por sus ideas sobre la historia cultural como sinónimo de una historia de las prácticas y las representaciones³; de Robert Darnton, por su interés en descubrir por qué las personas pensaban y actuaban de determinada manera, y cómo cargaban de significado y asignaban emociones a esos pensamientos y acciones⁴; y de Pierre Bourdieu, por su estudio de los vínculos entre prácticas culturales y grupos sociales, de las relaciones entre sujetos y objetos culturales⁵. De entre los muchos autores de la sociología musical fueron relevantes los trabajos de Simon Frith, autor influenciado por la Escuela de Birmingham. Para Frith los grupos sociales son consecuencia de las actividades musicales y los valores culturales inherentes a ellas. Lo fundamental de su premisa radica en el concepto de identidad, en tanto proceso que tiene su anclaje en la experiencia misma que, en este caso, es estética. En “Música e identidad”⁶, por ejemplo, Frith hace foco en cómo la música construye experiencias estéticas y conceptualizaciones sobre

³ Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

⁴ Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁵ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

⁶ Frith, Simon, “Música e Identidad”. En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003, pp. 181-213.

identidad individual y colectiva.

Peter Burke en *¿Qué es la historia cultural?*⁷ incluye al *giro sonoro* bajo el concepto de historia cultural de la percepción, señalando que tanto el olor como el sonido han sido ámbitos sobre los que se ha escrito mucho desde fines del siglo XX. Fueron muy importantes en este sentido los libros *Les cloches de la terre* de Alain Corbin⁸ y *Listening in Paris* de James Johnson⁹, en los que se toma al sonido como tema de investigación y se elabora una construcción histórica de la escucha; el foco está puesto allí en el momento particular de recepción, en cómo la estética dominante y las expectativas sociales históricamente estructuradas influyen en la escucha.

Hay que destacar, a su vez, a dos autores fundamentales que sin provenir del campo historiográfico han trabajado, cada uno desde su particular disciplina y perspectiva, los vínculos entre el sonido, los medios técnicos y el ser humano. El primero de ellos es el compositor, educador y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer, el mayor popularizador del término *soundscape* (paisaje sonoro) e inventor del término *esquizofonía*, que alude a la separación de un sonido de su fuente de origen, concepto que resultó interesante para pensar la funcionalidad del fonógrafo y los cambios perceptivos que generó. En su obra fundamental, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*,¹⁰ Murray Schafer realiza un estudio panorámico sobre la evolución de los paisajes sonoros en los cuáles la humanidad se insertó a lo largo del tiempo: el paisaje sonoro natural, los sonidos creados durante la urbanización, la revolución industrial y la revolución eléctrica.

El segundo de los autores es el economista argelino-francés Jacques Attali. En su estudio *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*¹¹ dedica algunos capítulos a analizar cómo la posibilidad de almacenar música, gracias a la invención del fonógrafo, puso en marcha procesos económicos radicalmente nuevos y generó novedosos vínculos del ser humano con el tiempo vital y el tiempo histórico.

⁷ Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.

⁸ Corbin, Alain, *Les cloches de la terre (Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle)*. París: Flammarion, 2000.

⁹ Johnson, James, *Listening in Paris: A cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1995.

¹⁰ Murray Schafer, Raymond, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

¹¹ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Op. cit.

Los trabajos de Raymond Williams sobre la comunicación, fundamentalmente el segundo volumen de *Historia de la comunicación. De la imprenta a nuestros días*¹², fue un trabajo ineludible, así como el libro de Patrice Flichy, *Las multinacionales del audiovisual*¹³, en el que dedica un capítulo al análisis del surgimiento del fonógrafo, su transformación de un aparato pensado como dictáfono a un artefacto de audición musical familiar, y los primeros vínculos del disco con la radiofonía y la cinematografía.

Fundamentales fueron los trabajos dedicados a analizar la invención y el desarrollo de la grabación de sonido por medios mecánicos, es decir, de la creación y evolución del fonógrafo y el gramófono, de los cilindros y los discos planos. La producción bibliográfica en este campo es muy abundante. Los trabajos *The fabulous phonograph* de Roland Gelatt¹⁴, y *From tin foil to stereo. Evolution of the Phonograph* de Olivier Read y Walter Welch¹⁵, ambos con varias reediciones, se han convertido en obras clásicas en la materia. Estos investigadores realizaron trabajos muy detallados y precisos, en parte gracias a que tuvieron acceso a documentación inédita, como los diarios y correspondencias de los propios inventores Thomas Edison o Emile Berliner o la papelería de las compañías fonográficas (Victor, Columbia, Gramophone, etc.).

En las últimas décadas han aparecido numerosas monografías y tesis académicas con estudios sobre distintos aspectos de la evolución de la grabación sonora. Fueron muy útiles las producciones de Michael Chanan, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music*¹⁶, Patrick Feaster, *"The following record": making sense of phonographic performance, 1877-1908*¹⁷, y Carl McQueary, *The early years of the acoustic phonograph. It's developmental origins and fall from favor (1877-1929)*¹⁸. Desde un enfoque particular, cada uno de estos trabajos sugieren posibles líneas de investigación a desarrollar, una visión sobre cómo aproximarse a los estudios de la evolución técnica de la grabación sonora. Feaster, por

¹² Williams, Raymond (ed.), *Historia de la comunicación. Vol. 2. De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch Casa Editora, 1992.

¹³ Flichy, Patrice, *Las multinacionales del audiovisual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

¹⁴ Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph*. Londres: MacMillan Publishing Company, 1977.

¹⁵ Read, Olivier y Welch, Walter, *From tin foil to stereo. Evolution of the Phonograph*. New York: Bobbs Merrill, 1976.

¹⁶ Chanan, Michael, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music*. New York: Verso, 1995.

¹⁷ Feaster, Patrick, *"The following record": making sense of phonographic performance, 1877-1908*. Degree in Doctor of Philosophy. Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, April 2007.

¹⁸ McQueary, Carl, *The early years of the acoustic phonograph. It's developmental, origins and fall from favor (1877-1929)*. Texas Tech University. A senior thesis in Historical American Technologies, 1990.

ejemplo, analiza qué fuentes utilizar y de qué manera hacerlas dialogar entre sí, los vínculos con otras disciplinas y el lugar del coleccionista. Mientras tanto, Chanan presta atención a cómo la evolución técnica en las grabaciones fue afectando no sólo al escucha de música, sino también a los instrumentistas y compositores, que debieron adaptar y renovar sus prácticas constantemente.

Por su parte, el etnomusicólogo e historiador finlandés Pekka Gronow ha dedicado su carrera académica a estudiar la evolución de la industria fonográfica desde sus orígenes, y a analizar cómo desde los centros de poder económico y político se fueron configurando las industrias locales en distintos lugares del mundo, por ejemplo, en los países nórdicos, el sudeste asiático, el África negra o el continente latinoamericano. Gronow ha publicado numerosos artículos sobre esta materia en revistas académicas y especializadas, con estudios monográficos sobre el desarrollo de la industria en determinada región del planeta. Su trabajo fundamental se presenta en el libro, escrito en conjunto con Ilpo Saunio, titulado *An international history of the recording industry*¹⁹. El trabajo de Gronow y Saunio fue pionero en estudiar el desarrollo técnico, comercial y estético de la industria fonográfica con una perspectiva global. Al poner el foco en las relaciones internacionales y en las distintas conexiones que se fueron generando, la comprensión de la evolución de esta tecnología y de los procesos culturales y económicos que puso en marcha se vieron notablemente enriquecidos.

En esta misma línea, el investigador estadounidense Harry Lieberman ha realizado un aporte fundamental con su libro *Music and the new global culture: From the great exhibitions to the Jazz Age*²⁰. Lieberman divide su análisis en tres niveles: el artesanal, referido al desarrollo técnico que permitió la invención del fonógrafo y sus derivados; el científico, en el que sitúa al invento en su contexto y estudia los cambios que generó en la percepción auditiva; y el comercial, en el que describe los procesos económicos a escala global y la génesis de un modelo de negocio multinacional.

Estos trabajos de enfoque global se complementan con otros que presentan miradas

¹⁹ Gronow, Pekka y Saunio, Ilpo, *An international history of the recording industry*. London and New York: Cassell, 1998. Otros trabajos relevantes de este autor son: Gronow, Pekka, "The world's greatest sound archive. 78 rpm records as a source for musicological research". En *Traditiones*, n° 43, año 2, 2014, pp. 31-49, y Gronow, Pekka, "The record industry: the growth of a mass medium". En *Popular Music*, n° 3, enero de 1983, pp. 53-75.

²⁰ Lieberman, Harry, *Music and the new global culture: From the great exhibitions to the Jazz Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

nacionales o regionales. Como señalaba anteriormente, no existen trabajos que den cuenta de la introducción del sonido grabado al Uruguay y de los procesos de cambio que fue impulsando. Por tal motivo, fue necesario recurrir a bibliografía que estudia estos procesos en otras regiones del mundo, fundamentalmente en Estados Unidos y Latinoamérica, tomando en consideración estudios panorámicos y de caso, por ejemplo, el argentino y el brasileño.

Para el escenario estadounidense se destaca el trabajo de Nathan Bowers *Creating a home culture for the phonograph*²¹, en el que analiza cómo se fue configurando la idea de escucha fonográfica en el hogar y el rol fundamental que desarrollaron las mujeres en este sentido. Por su parte, Lizabeth Cohen logró visualizar el complejo mundo del consumo cultural fonográfico en sus estudios sobre los trabajadores de la ciudad de Chicago en la década de 1920. Es interesante, sobre todo en relación a cuestiones metodológicas, el artículo “Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s”²².

En el ámbito latinoamericano se destaca el reciente libro del historiador colombiano Sergio Ospina Romero, *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*²³. Ospina estudia los viajes o expediciones de grabación realizadas por la compañía fonográfica Victor a América Latina durante el primer cuarto del siglo XX, con el objetivo de realizar grabaciones de músicos locales. El libro trabaja tres ideas fundamentales: las grabaciones se sustentaron en las decisiones improvisadas que tomaron los scouts de grabación, esas grabaciones se insertaron en el naciente negocio del entretenimiento, la compañía Victor tenía una agenda imperial. Esta última idea comprende a la Victor como una más de las tantas empresas estadounidenses extractoras de recursos naturales (culturales, en este caso) latinoamericanos. América Latina representaba una oportunidad económica, mundos exóticos con sonidos extraños que podían grabarse en el lugar, fabricarse masivamente en territorio estadounidense y luego venderse como producto (discos) en las propias regiones que generaban esos sonidos.

También son señeros los trabajos del investigador cubano Jaddiel Díaz Frene, en especial

²¹ Bowers, Nathan, *Creating a home culture for the phonograph: Women and the rise of sound recordings in the United States, 1877-1913*. University of Pittsburgh, 2007. Tesis de doctorado en filosofía.

²² Cohen, Lizabeth, “Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s”. En *American Quarterly*, vol. 41, n°. 1, Marzo de 1989, pp. 6-33. Otros dos libros importantes de esta autora son: Cohen, Lizabeth, *A consumer's republic. The politics of mass consumption in postwar America*. New York: Vintage Books, 2003, y Cohen, Lizabeth, *Making a New Deal. Industrial Workers in Chicago, 1919-1939*. London: Cambridge University Press, 2008.

²³ Ospina Romero, Sergio, *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024.

el artículo “A las palabras ya no se las lleva el viento. Apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”²⁴, en el que reflexiona sobre los usos sociales y las expectativas generadas con la llegada del fonógrafo. Todo nuevo medio toma las prácticas y la forma de organizarse partiendo de un universo conocido, los primeros impresos imitaban a los manuscritos y la prensa al libro, transcurre siempre algún tiempo hasta que el recién llegado encuentra su propia especificidad. Pero, ¿con qué antecedentes contaba el fonógrafo? La nueva tecnología debió descubrir y crear sus propios usos prácticamente desde cero. Díaz Frene analiza estos procesos y a la misma vez se cuestiona por las fuentes documentales y por la metodología más apropiada para investigar estos temas.

El campo en Argentina ha sido transitado por historiadores provenientes de la academia y por coleccionistas e investigadores entusiastas (por ejemplo, Enrique Binda y Héctor Lucci, con numerosas publicaciones en revistas, diarios y sitios web). En el ámbito académico el trabajo más completo y documentado es *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*, de Marina Cañardo²⁵, en el que se detalla con profundidad el surgimiento, expansión y auge de los sellos discográficos Odeon y Victor en el Río de la Plata. Cañardo organiza la información en torno a ejes temáticos: los actores que fabrican los discos (los técnicos), quienes los hacen (los músicos), quienes los difunden (los empresarios) y quienes los escuchan (los públicos consumidores). Son también sustanciosos los trabajos de Andrea Matallana *Locos por la radio. Una historia de la radiofonía en la Argentina entre 1923-1957*²⁶ y *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*²⁷. Este último cuenta con un apéndice dedicado al estudio de los fonógrafos, gramófonos y discos, en el que, además de realizar un racconto histórico de la llegada de estas tecnologías a la Argentina, elabora cuadros y gráficas sobre importaciones, producción nacional y precios.

El estudio de la evolución de la industria brasileña, también con importantes conexiones con el universo fonográfico uruguayo, ha sido muy trabajado. Se destacan especialmente dos

²⁴ Díaz Frene, Jaddiel, “A las palabras ya no se las lleva el viento. Apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. En *HMex*, LXVI: 1, 2016.

²⁵ Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.

²⁶ Matallana, Andrea, *Locos por la radio. Una historia de la radiofonía en la Argentina entre 1923-1957*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

²⁷ Matallana, Andrea, *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

libros de Humberto Franceschi: *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*²⁸ y *A casa Edison e seu tempo*²⁹. Si bien Franceschi no proviene del mundo académico (fue fotógrafo y coleccionista), sus trabajos están dotados de rigor documental y de una mirada seria sobre el proceso de consolidación de la industria fonográfica brasileña. Como coleccionista, Franceschi realizó un admirable trabajo de acumulación, organización, catalogación y digitalización de más de seis mil piezas musicales y millares de documentos escritos, partituras y fotografías de aquel período. Esta invaluable documentación es utilizada profusamente en sus libros, lo cual los enriquece notablemente.

Asimismo, el artículo “A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX”³⁰, del investigador Eduardo Gonçalves, plantea un análisis de la formación de la industria fonográfica brasileña en el contexto de creación de un mercado musical, un espacio polifónico en el que participaban músicos, compositores, intérpretes y empresarios. Gonçalves utiliza una base documental muy variada, desde folletos comerciales hasta rarísimas grabaciones, y presenta algunos personajes fundamentales en el fomento del fonógrafo, como fue el caso de Frederic Figner, quien tuvo también gran incidencia en Montevideo.

Tanto el trabajo de Franceschi como el de Gonçalves se centran en el desarrollo de la industria fonográfica en la capital brasileña, Río de Janeiro. Por su parte, el coleccionista e investigador riograndense Harry Vedana, en su libro *A Elétrica e os discos Gaúcho*³¹, estudia la conformación del mercado fonográfico en Porto Alegre, ciudad que contó con una de las primeras compañías en todo el continente, la Casa A Elétrica, y que tuvo importantes vínculos con músicos y empresarios uruguayos.

Más allá de que no contamos en Uruguay con trabajos directamente vinculados a la introducción del sonido grabado, fue posible rastrear algunos antecedentes que se aproximan al tema desde algún ángulo particular, ya sea musicológico, biográfico, de historia de los medios de comunicación o desde la visión del coleccionista.

²⁸ Franceschi, Humberto, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Studio HMF, 1984.

²⁹ Franceschi, Humberto, *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

³⁰ Gonçalves, Eduardo, “A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX”. En *Revista Desigualdade & Diversidade*, nº 9, jul-dez de 2011.

³¹ Vedana, Hardy, *A Elétrica e os discos Gaúcho* [com 3 CDs em anexo]. Porto Alegre: Petrobrás, 2006.

En materia musicológica son importantes la obra fundacional de Lauro Ayestarán, *La música en Uruguay*³², y los trabajos de su discípulo Coriún Aharonián, sobre todo sus “Preguntas en torno al tango”³³, en donde deja planteadas numerosas interrogantes, señala posibles líneas de investigación y cuestiona algunas verdades consagradas. Fue importante también la amplia producción académica de Marita Fornaro³⁴. Desde hace años esta investigadora viene desarrollando una línea de estudio que analiza los procesos de conformación y recepción de la música popular y sus vínculos con el disco y la radiodifusión. Si bien el período en el que se centra es posterior, tanto los postulados teóricos que maneja, como las preguntas que orientan su trabajo fueron útiles para pensar esta investigación.

La historia de los medios de comunicación en el país no ha incluido al fonógrafo dentro de sus líneas de investigación. La atención ha estado puesta tradicionalmente en la prensa escrita. Sin embargo, desde hace algunos años Mónica Maronna inauguró una nueva línea de investigación en torno a la historia de la radiodifusión. Esta temática había sido abordada por memorialistas, pero no contaba hasta entonces con trabajos historiográficos. En artículos académicos o capítulos de libros³⁵ y, fundamentalmente, en su reciente trabajo *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*³⁶, Maronna analiza el desarrollo de la radiodifusión en el Uruguay, presta atención a los vínculos del nuevo

³² Ayestarán, Lauro, *La música en Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.

³³ Aharonián, Coriún, “Preguntas en torno al tango”. En Aharonián, Coriún (coord.), *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.

³⁴ Fornaro, Marita y Sztern, Samuel, *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920- 1940*. Montevideo: Universidad de la República, 1997. Fornaro, Marita, “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay, 1920-1950”. En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, 2001, Vol. I, pp. 711-732. Fornaro, Marita, “La radiodifusión y el disco en Uruguay: un estudio de oralidad mediatizada”. Proyecto I+D financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República de Uruguay, 2003-2005. Fornaro, Marita, “La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985”. En *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología*, n° XXI, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 143-155. Fornaro, Marita, “La voz corporeizada: voz e imagen en la industria radiofónica uruguaya durante la primera mitad del siglo XX”. Fornaro, Marita (ed.), *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente (CSIC), Área Artística, Udelar, 2011. Fornaro, Marita, “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años”. En Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Montevideo: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, 2011.

³⁵ Maronna, Mónica y Rico, Carmen, “La radio en Uruguay”. En Merayo Pérez, Arturo (coord.), *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y perspectiva*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2007. Maronna, Mónica, “Las tempranas voces de los políticos en la radiotelefonía uruguaya”. En *Revista Portuguesa de História da Comunicação*, n° 2, enero de 2018. Maronna, Mónica, “La radio montevidéana en busca de oyentes”. En *Cuadernos del Claeh*, n° 100, Montevideo, 2da. serie, año 33, 2012/1, pp. 149-172. Maronna, Mónica (comp.), *Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*. Cuaderno de Historia 9. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012.

³⁶ Maronna, Mónica, *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*. Montevideo: Planeta, 2022.

medio con el Estado y con el sector privado, atiende los procesos de conformación de la programación de las distintas emisoras y, punto relevante para esta tesis, estudia los procesos de formación de un público oyente y las prácticas de la escucha cotidiana.

Por su parte, Georgina Torello viene desarrollando una línea de investigación sobre la historia del cine silente en Uruguay. Su libro *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*³⁷ también presta atención a los primeros vínculos entre imagen y sonido, pone en relación al fonógrafo con los primeros proyectores cinematográficos y se pregunta por las prácticas de escucha en esos entornos.

Los trabajos sobre el canto popular uruguayo escritos por Hamid Nazabay dan cuenta de las grabaciones de algunos de los músicos pioneros en esta materia, por ejemplo, en *Canto popular: historia y referentes*³⁸ y, sobre todo, en la biografía de Arturo de Nava, *"No hay vida más desgraciada..."*. *Arturo de Nava y el canto criollo en el Río de la Plata*³⁹. En base a información obtenida en medios de prensa y en memorias de protagonistas, Nazabay recrea de forma naturalista las prácticas de grabación fonográfica a principios del siglo XX, y logra mostrarnos a los primeros cantores criollos enfrentados a la bocina de un fonógrafo, asustados al principio y agotados después, pues cada ejemplar de un cilindro que salía a la venta implicaba ejecutar una nueva grabación. Estas descripciones ayudan a comprender cómo fueron los inaugurales vínculos entre la industria fonográfica, los músicos y el producto final que llegaba a los oyentes.

Por último, fue enriquecedora la consulta de la producción periodística y de difusión que realizaron algunos coleccionistas de discos y cilindros, entre los que se destacan Horacio Lorient⁴⁰ y Boris Puga⁴¹. Fueron (y siguen siendo) los coleccionistas quienes desde hace un siglo se preocupan por preservar el patrimonio sonoro uruguayo; gracias a ellos se conservan piezas musicales que de otra forma se hubieran perdido para siempre, ya que no ha existido por

³⁷ Torello, Georgina, *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.

³⁸ Nazabay, Hamid, *Canto popular: historia y referentes*. Montevideo: Cruz del Sur, 2013.

³⁹ Nazabay, Hamid, *"No hay vida más desgraciada..."*. *Arturo de Nava y el canto criollo en el Río de la Plata*. Montevideo: Tierradentro Ediciones, 2017.

⁴⁰ Lorient, Horacio, "Apuntes sobre el origen del tango en el Uruguay". Conferencia dictada en la Escuela Universitaria de Música, Montevideo, 18 de agosto de 1989.

⁴¹ Puga, Boris, "La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta. La visión del coleccionista". En Aharonián, Coriún (coord.), *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.

parte de las autoridades públicas ni de las compañías fonográficas, sino hasta muy recientemente, la voluntad o la capacidad de conservar estos documentos.

Metodología y fuentes

Las fuentes documentales estuvieron en el centro de la confección de este trabajo. Se intentó observar un espectro amplio, que integrara voces y registros diversos.

El principal corpus lo constituyó la prensa periódica, fundamentalmente revistas de temática artística, científica y cultural, pero sin excluir semanarios y diarios de temática general. Hacia 1910 se editaban en Uruguay 209 periódicos y revistas, 114 de ellos en Montevideo⁴². Debido al gran número de publicaciones fue necesario recurrir a un recorte metodológico, que operó de la siguiente manera: primero se realizó una búsqueda por palabras clave en el sitio web *Anáforas* —el proyecto de rescate y digitalización de medios de prensa, imágenes y escritos desarrollado por la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República⁴³. A partir de palabras como “fonógrafo”, “gramófono”, “grafófono”, “victrola” (y “vitrola”), “discos”, “cilindros”, “talking machine”, “Edison”, “Victor”, “Columbia”, “Parlophone”, “Glücksmann” y otras, fue posible identificar artículos, ensayos, relatos, publicidades, entrevistas y demás formatos periodísticos en los que se atendían cuestiones vinculadas a la temática.

A partir de la identificación de los medios de prensa que trataban estos temas con mayor asiduidad, y de la selección de algunos períodos temporales concretos, fue posible realizar indagaciones más metódicas en diarios o revistas específicas. Estas dos estrategias permitieron subsanar en gran medida el problema de enfrentarse a repositorios documentales tan vastos y hallar material que, de otra forma, hubiera sido inaccesible.

Las publicidades y avisos comerciales (textuales, iconográficos e incluso sonoros) fueron una fuente fundamental para evaluar cómo era promocionada y difundida la nueva tecnología, los incipientes artistas y la escucha musical. Los catálogos de discos, las partituras y los

⁴² Maeso, Carlos, *El Uruguay a través de un siglo*. Montevideo: Tip. y Lit. Moderna, 1910, p. 379.

⁴³ A través de la web: www.anaforas.fic.edu.uy/jspui/

cancioneros acercaron información para recrear y revivir aquellos años en que la publicación fonográfica estaba en sus inicios.

Las memorias de distintos actores del período le dieron vida a la investigación, a través de la narración de experiencias y sentimientos vinculados a la aparición del fonógrafo, a los primeros usos que se le daba, a las fantasías que despertaba⁴⁴. La historia, ha dicho Alain Corbin, pretende explicar con excesiva frecuencia, pero cuando aborda el mundo de las emociones “debe también, ante todo, hacernos sentir”⁴⁵. Se ha recurrido, por tanto, a un buen número de citas, reveladoras, sensitivas y sugerentes. El músico Frank Zappa decía que escribir sobre música era como bailar arquitectura. Aquí se lo ha intentado.

En cuanto a archivos puntuales fue importante la pesquisa en el Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán (en el que se conservan grabaciones y documentos del musicólogo y material generado por el propio archivo), así como el Museo y Centro de Documentación de Agadu, en especial el repositorio conformado por la “Biblioteca Boris Puga”. El propio Puga puede considerarse una fuente en sí misma. Pude entrevistarle extensamente en 2018, cuando recién comenzaba a cursar la maestría y a proyectar esta tesis, entrevista que ayudó a orientar y pensar la investigación, y fue durante todo este tiempo un lugar al que regresar en búsqueda de nuevas ideas y datos. Otras entrevistas realizadas a Boris Puga por distintos investigadores (subidas a YouTube o conservadas en archivos) fueron a su vez fundamentales.

Por último, los repositorios sonoros. Lamentablemente, no existen en Uruguay archivos públicos en donde se conserven grabaciones de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE cuenta con escaso material producido en este período. El Estado y las instituciones patrimoniales, culturales y educativas tienen un deber con los sonidos y las músicas producidas en aquel período en el país y la región. Durante décadas no hubo un rescate de los registros en cilindro, una fuente importantísima de información que se ha extraviado para siempre en su aplastante mayoría. Estas lagunas han venido a llenarlas, como les ha sido posible, distintos coleccionistas y entusiastas particulares, uruguayos, brasileños y argentinos. El canal de YouTube de Enrique Binda fue una constante fuente de consulta (y goce estético e histórico); lo mismo puede decirse para las publicaciones

⁴⁴ Fueron fundamentales, en este sentido, las publicaciones de Samuel Blixen, Hugo Alfaro, Alfredo Lepro, José María Firpo y Jaurés Lamarque Pons.

⁴⁵ Corbin, Alain, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Acantilado, 2019, p. 7.

fonográficas compiladas por Héctor Lorenzo Lucci, Humberto Franceschi y el equipo conformado por Miguel García y Gloria Chicote.

Organización y contenidos

El análisis se divide en cinco capítulos; cada uno de ellos está pensado en sí mismo como una unidad independiente, aunque por supuesto interconectada con las demás; cada capítulo puede agotar el período temporal en sí mismo o concentrarse en un segmento.

En el primer capítulo (“La invención del sonido grabado”) se estudiarán aspectos vinculados a la invención, evolución técnica y primeros usos del fonógrafo entre 1877 y fines de la década de 1910, siempre que tengan relación con los objetivos de esta tesis. Se presentarán las principales compañías que moldearon el desarrollo de la industria, el proceso de conformación de un mercado fonográfico y la consolidación de la escucha de discos musicales como la principal aplicación del aparato, en detrimento de la grabación casera de cilindros. En los capítulos siguientes se profundizará sobre algunos de estos puntos y se agregarán nuevos tópicos, que, si bien tienen relación con la evolución internacional del fonógrafo, resultan fundamentales para comprender lo sucedido en Uruguay.

En el segundo capítulo (“El fonógrafo en Montevideo (1878-1900)”) se estudiará la llegada del fonógrafo a la ciudad, las reacciones que suscitó en la prensa, la academia y ciertos sectores gubernamentales, así como las primeras presentaciones y exhibiciones públicas. Se analizarán también los primeros usos que los montevideanos le dieron al fonógrafo (para la cinematografía, para grabar discursos, mensajes, noticias y piezas literarias, para amenizar eventos e inauguraciones, para registrar grabaciones musicales).

Los tres capítulos siguientes pondrán el foco en tres actores distintos, los cuales tuvieron directa relación con el medio y cuyas actividades fueron delineando el desarrollo y los usos dados al fonógrafo: los empresarios (comerciantes, importadores, propietarios de casas de grabación), los músicos (cantantes, letristas, instrumentistas) y los oyentes (los distintos públicos).

En el tercer capítulo (“Los empresarios”) se estudiará el proceso mediante el cual se fue

conformando un mercado fonográfico en Montevideo. A través de la instalación de casas comerciales, que importaban y vendían distintos modelos de aparatos, imprimían catálogos y promocionaban sus productos en la prensa periódica, el público local se fue habituando a la nueva tecnología. Se estudiará la labor de las principales empresas y empresarios, y se analizarán las publicidades, prestando atención a la forma de promocionar, a los públicos que apuntaba y a las estrategias empleadas para captar la atención de los consumidores.

En el cuarto capítulo (“Los músicos”) se estudiará el modo en que la tecnología de grabación afectó la labor de los músicos, tanto desde el punto de vista artístico y estético, como laboral y profesional. Se atenderá también a los primeros registros de artistas uruguayos en el exterior y al repertorio musical que circulaba en Montevideo en las primeras dos décadas del siglo XX.

En el quinto y último capítulo (“Los oyentes”) se estudiará al público que compraba y escuchaba discos. Se intentará encontrarlo en el entramado social, conocer sus motivaciones y sus respuestas a los nuevos sonidos.

Capítulo 1. La invención del sonido grabado

“En la época presente
no hay nada tan floreciente como la electricidad.
El teléfono, el micrófono, el tan sin rival fonógrafo,
el pampirulíntintófono, y el nuevo cinematógrafo.
El biógrafo, el caustígrafo, el pajalacaflunchincófono,
el chincatapunchincógrafo y la asaúra hecha con arroz.
Todos estos nombres y muchos más,
tienen los aparatos de electricidad,
que han inventado desde hace poco,
con idea que el mundo se vuelva loco”.

“La bicicleta”, letra y música de Antonio Rodríguez Martínez.
Grabado por Ángel Villoldo en 1909⁴⁶.

En este capítulo se realizará una breve introducción a la historia del sonido grabado en el período 1877-1919, prestando atención a aquellos momentos, acontecimientos y personalidades que tuvieron incidencia en el desarrollo de la industria de las grabaciones a nivel global y que repercutieron en la región rioplatense.

El desarrollo de la información se articulará en torno a tres ideas fundamentales: primero, el fonógrafo no se consolidó inmediatamente, sino que luego de una primera fascinación debió atravesar un período en el que se transformó de un dispositivo con escasos usos prácticos en un instrumento musical; segundo, el cambio en el soporte físico sobre el cual se registraba el sonido, es decir, el pasaje del cilindro al disco plano, permitió un desarrollo notable de las grabaciones musicales debido a una mejor calidad de sonido y, sobre todo, a la posibilidad de realizar ilimitadas reproducciones a partir de una grabación original; tercero, el desarrollo de la industria fonográfica llevó a la conformación de un mercado global, con conexiones y vínculos que llegaron a Montevideo, ciudad que estaba asociada al mercado regional rioplatense.

1.1 – Del dispositivo al medio

En noviembre de 1877, Thomas Alva Edison anunciaba desde las páginas de la revista *Scientific American* la invención de un maravilloso aparato que permitía, por primera vez en la historia de la humanidad, preservar la voz humana y volverla susceptible de infinitas

⁴⁶ La pieza puede escucharse en: https://www.youtube.com/watch?v=tKnjIMplwA4&ab_channel=auditetango

repeticiones. Le llamó fonógrafo (*phonograph*), literalmente “sonido escrito”. Las ondas sonoras, transformadas en vibraciones mecánicas, se “imprimían” en un cilindro metálico forrado en papel aluminio, desde el que luego podían ser “leídas”, es decir, reproducidas.

El trabajo de Edison se inscribía en una larga tradición de búsqueda del registro sonoro a través de medios mecánicos⁴⁷. El principal antecedente era el del francés Édouard-Léon Scott de Martinville, quien en 1857 construyó el fononautógrafo (*phonautographe*), un aparato con el que logró registrar gráficamente el sonido, es decir, consiguió transcribir las ondas sonoras y fijarlas en un papel. Sin embargo, el fononautógrafo no era capaz de volver a reproducir esos sonidos⁴⁸. Esta fue la gran revolución edisoniana: el fonógrafo permitía volver a escuchar los sonidos que registraba.

En 1878 se fundó la Edison Speaking Phonograph Company dedicada a controlar la producción y exhibición del fonógrafo. La compañía formó vendedores-exhibidores que recorrieron el mundo (llegando incluso a Montevideo, como veremos en el siguiente capítulo) para demostrar las bondades del nuevo aparato y agenciarse la mayor cantidad posible de ventas. Las demostraciones fueron un éxito; el público se agolpaba en salones y teatros, y salía asombrado, incrédulo o aterrado ante lo que parecía ser un acto de nigromancia: el fonógrafo hablaba en cualquier idioma, imitaba el ladrido de los perros, tosía, bostezaba y estornudaba.

Si bien el mecanismo de grabación y reproducción era aún rudimentario, la posibilidad de escuchar la voz humana a través de un medio mecánico era deslumbrante. Pero como suele ocurrir, el exceso de luz termina por ofuscar y confundir. En poco tiempo el público advirtió que el fonógrafo tenía un uso práctico muy limitado, y empezó a rechazar el sonido metálico con que devolvía la voz y el engorroso trabajo que implicaba su manipulación.

Edison previó esta reacción. Desde el comienzo defendió las bondades del fonógrafo fundamentalmente para el mundo empresarial y administrativo. En 1878 propuso un decálogo de aplicaciones para su invento: escribir cartas y dictar mensajes; grabar libros para ciegos; enseñar elocución; reproducir música; registrar las voces de los seres queridos; fabricar cajas

⁴⁷ Para más información sobre las primeras investigaciones sobre el registro sonoro ver: Publications :: FirstSounds.ORG

⁴⁸ En los últimos años, un equipo de investigadores y científicos coordinados por Patrick Feaster logró convertir a sonido los registros fononautógrafos. La primera grabación de la voz humana pudo al fin ser oída. Accesible en: Phonozoic | Patrick Feaster | History of the Phonograph and Related Media

musicales y juguetes; fabricar relojes que anuncien la hora y las actividades agendadas; preservar el lenguaje; auxiliar a maestros en actividades de enseñanza; grabar mensajes en teléfonos⁴⁹.

La mayoría de estas funciones tenían relación con la grabación de mensajes de voz. El destino del fonógrafo era preservar la voz humana, conservar un momento del presente para reproducirlo en el futuro. Como indica Patrice Flichy, este fue el “elemento esencial del imaginario de la comunicación de finales del siglo XIX”, un período que coincide con un debate en el interior de la comunidad de inventores, entre aquellos que creían que los medios debían destinarse al mundo profesional y los que opinaban que debían tener su lugar en el hogar⁵⁰. Si bien las diez funciones postuladas por Edison se plasmaron en poco tiempo, la reproducción de música, que convertiría al fonógrafo en un medio clave para el desarrollo de las comunicaciones, la cultura y el arte, es mencionada al pasar, como una más entre tantas.

*

En 1880 Alexander Graham Bell utilizó por primera vez la cera como soporte de grabación; a diferencia del papel de aluminio aquella podía removerse del cilindro. Este cambio permitiría preservar, almacenar y organizar el sonido grabado.

La propiedad de las patentes de inventos y el derecho exclusivo a comercializar los productos eran celosamente defendidos. Edison llevó el caso a tribunales. No obstante, Bell fue autorizado en 1886 a patentar su invento, respaldado en las diferencias físicas entre los dos materiales empleados. Impedido de utilizar el término fonógrafo (propiedad exclusiva de Edison), llamó a su invento grafófono (*graphophone*).

Este triunfo le dio a Bell y a sus socios una ventaja en la industria de las grabaciones: el grafófono no solo permitía almacenar y preservar los cilindros, también abría la posibilidad de comercializarlos. A partir de entonces se empezó a distinguir entre la máquina grabadora-reproductora y el soporte sonoro. El grafófono podía reproducir cualquier cilindro que su

⁴⁹ Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph. 1877-1977*. New York: Macmillan Publishing Co., 1977, p. 29.

⁵⁰ Flichy, Patrice, *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Ciudad de México: Ediciones G. Gili S.A., 1993, p. 92. A mediados del siglo XIX hubo un debate similar en relación al telégrafo: ¿la comunicación debía residir en la órbita estatal o mercantil? Lo mismo volverá a ocurrir con el surgimiento de la radiodifusión en la década de 1920.

propietario tuviera; para variar el repertorio alcanzaba con adquirir nuevos cilindros. Además, presentaba otras mejoras: lograba una mejor calidad de sonido y aumentaba la durabilidad del soporte⁵¹. En 1889 Bell vendió sus patentes a la Columbia Phonograph Company. Desde entonces, el término grafófono pasó a designar a las máquinas producidas por esta empresa, a pesar de que en su denominación se emplea el término “phonograph”.

*

El fin de siglo se aproximaba y nuevos competidores ingresaban en la industria con visiones renovadoras en lo técnico y en la forma de concebir, organizar y proyectar el negocio. El fonógrafo no se consolidó inmediatamente, sino que debió atravesar una serie de mejoras y, sobre todo, debió redefinir sus potenciales usos y aplicaciones prácticas. Pasarían más de dos décadas para que dejara de ser una asombrosa novedad con poca aplicación en la vida cotidiana, y se convirtiera en un instrumento que redefinió prácticas de escucha e interpretación y estilos musicales, como veremos en los capítulos siguientes.

La mayor dificultad para la redefinición del fonógrafo radicaba en la necesidad de crear un mercado. La música grabada cumplió un rol fundamental a este respecto. A fines de 1889, Louis Glass, director de la Pacific Phonograph Company, instaló en el Palais Royale Saloon de San Francisco un fonógrafo que funcionaba a moneda (*nickel in the slot*) y permitía escuchar una pieza musical a través de dos tubos de goma que se acercaban a los oídos. En poco tiempo, restaurantes, salones y hoteles de todo Estados Unidos solicitaron la instalación de estas máquinas. Glass reportó en 1891 que sus máquinas estaban en funcionamiento diez horas al día y que cada una de ellas daba ganancias cercanas a los U\$S 1.000 anuales⁵².

Fiel a su forma de entender el negocio, Edison se opuso a los fonógrafos tragamonedas. Desde la revista *Phonographe* advertía que esta práctica llevaría a la destrucción de la imagen del fonógrafo en la opinión pública, pues sería visto como un simple juguete y “nadie

⁵¹ McQueary, Carl, *The early years of the acoustic phonograph. It's developmental origins and fall from favor (1877-1929)*. Texas Tech University. A senior thesis in Historical American Technologies, 1990, p. 17. Gracias a la forma que empleaba para registrar el sonido, mediante una púa o aguja de zafiro que generaba un surco sobre la cera (en lugar de una incisión sobre el papel aluminio), la calidad del sonido registrado aumentaba notablemente. Además, el cilindro era recubierto con una capa metálico-acuosa (galvanoplastia) que aumentaba su durabilidad. Si bien los experimentos de Bell distaban de ser perfectos, en comparación con el fonógrafo de Edison el resultado era sorprendente.

⁵² Laing, Dave, “A Voice without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s”. En *Popular Music*, vol. 10, n°. 1, The 1890s (Jan., 1991), pp. 1-9.

comprender[ía] el interés de esta máquina para los hombres de negocio”⁵³. Para el investigador Jacques Attali, Edison concebía al fonógrafo como un canal privilegiado para difundir la palabra dominante, como un instrumento para reforzar la representación de ese poder y conservarse a sí mismo⁵⁴. Sin embargo, poco tiempo después, no pudo más que aceptar lo evidente: el fonógrafo no tenía éxito en el mundo de los negocios, mientras que cualquier máquina tragamonedas instalada en un lugar público obtenía enormes dividendos. Su compañía se volcó también a la fabricación de este tipo de fonógrafos.

1.2 – Desarrollo de la industria fonográfica

En 1887, diez años después de la aparición del primer fonógrafo, Emile Berliner patentó un nuevo invento al que llamó gramófono (*gramophone*). Este aparato registraba el sonido mediante un proceso de inscripción distinto al del fonógrafo, algo que no era observable para el oyente⁵⁵. Sí era evidente la diferencia en el formato del soporte de grabación: mientras el fonógrafo utilizaba cilindros, el gramófono empleaba discos⁵⁶. A la vez, el gramófono no permitía grabar sonido, sino únicamente reproducir discos con sonidos ya grabados.

Berliner repitió los mismos edulcorados pronósticos que Edison dedicara al fonógrafo: prometió ventajas educativas y culturales, invocó los grandes nombres del canto lírico, vaticinó que las futuras generaciones serían capaces de recordar para siempre las voces de su infancia y juventud. Es significativo, no obstante, que no lo haya presentado como un instrumento para los negocios. Su visión del gramófono se enfocaba en el entretenimiento: llegaría el día, afirmaba, en el cual la distribución masiva de grabaciones musicales de calidad sería viable.

A diferencia del cilindro, el disco permitía realizar tantas copias como se quisiera: a partir de la grabación original se confeccionaba un disco maestro (*master*), del que se hacía una matriz negativa (*matrix*), a partir de la cual se imprimían numerosas copias en positivo. Los cantantes

⁵³ Tomado de Flichy, Patrice, *Una historia de la comunicación moderna...*, p. 93.

⁵⁴ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: siglo XXI Editores, 1995, pp. 136-137.

⁵⁵ Mediante un "corte lateral" en el soporte, mientras que el fonógrafo lo hacía mediante un "corte vertical".

⁵⁶ Los primeros discos tenían una confección, dimensión y duración que fue superada rápidamente, pero en los hechos se trataba del mismo formato que acompañaría la evolución de la industria musical durante un siglo: el disco de pasta (*shellac*) de 78 rpm, el disco de vinilo (*vinyl*) de 33 o 45 rpm, y hasta el cd (*compact disc*), son descendientes del primer disco patentado por Berliner. Con el tiempo, los términos fonógrafo y gramófono se volverían sinónimos, y el primero acabaría por imponerse sobre el segundo, pero la distinción entre ambos es útil y clarificadora.

e instrumentistas podrían recibir ingresos por derechos de autor e intérprete mediante la venta de sus grabaciones. Entretenimiento, duplicación y regalías: tres conceptos que llevarían al gramófono y al disco de Berliner, y con él a toda la industria, a una nueva etapa.

En 1894 se pusieron a la venta los primeros discos; traían música de un solo lado (simple faz), medían 7 pulgadas de diámetro (unos 18 centímetros) y tenían una duración de dos minutos⁵⁷; contenían grabaciones de piezas líricas o canciones populares, registradas por músicos anónimos. Para reproducir estos discos la empresa lanzó al mercado tres tipos de gramófonos (uno de ellos a un precio muy económico), que se accionaban haciendo girar una manivela. No era una tarea sencilla: el usuario debía ajustar “de oído” la velocidad y mantenerla constante durante toda la reproducción del disco, a unas 70 rpm (revoluciones por minuto).

Mientras tanto, el fonógrafo se extendía por todo el territorio estadounidense gracias a las máquinas tragamonedas y a los distintos modelos económicos para uso doméstico. Tanto Columbia como Edison desarrollaron una importante campaña publicitaria en periódicos y revistas. La imagen de una familia captada en pleno instante de éxtasis frente al fonógrafo se volvió ubicua e irresistible. La máquina que habla, ríe, canta y toca, ofrecía las más encantadoras selecciones de los más grandes músicos: entretenimiento sin igual en la comodidad y seguridad del hogar. Los últimos años del siglo XIX se volvieron una loca carrera entre las grandes compañías; aparecieron decenas de nuevos modelos de aparatos, se imprimieron catálogos y los costos bajaron.

La ampliación del repertorio de grabaciones, sin embargo, no tuvo demasiado impulso en estos años. El estudioso de la historia del fonógrafo Roland Gelatt repara en la distancia que existía entre las promesas publicitarias de “placeres musicales sin fin” y el reducido repertorio que ofrecían las distintas compañías: potpourris de óperas, solos de violín, baladas populares, discursos de personalidades, piezas humorísticas, marchas militares⁵⁸.

En 1896 Berliner instaló una fábrica de gramófonos en la ciudad de Philadelphia, y poco después incorporó a sus aparatos un motor que lo hacía funcionar a la velocidad precisa. La

⁵⁷ Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph...*, p. 65.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 71-72. Las fuentes primarias y secundarias en idiomas extranjeros citadas textualmente fueron traducidas al castellano por mí. En las citas textuales en español de algunas fuentes primarias modernicé la ortografía y realicé muy leves retoques a la puntuación original para facilitar y agilizar la lectura.

época de accionar el aparato manualmente quedaba rápidamente superada. La solución provino de un fabricante llamado Eldridge Johnson, quien diseñó un motor eficiente, silencioso y, sobre todo, barato. Competir contra Edison y Columbia requería mantener costos de producción muy bajos.

El siguiente paso fue lanzar una masiva campaña publicitaria para promoverlo como entretenimiento hogareño. “Las largas noches de invierno se aproximan. Es hora de comprar un gramófono”, anunciaban los periódicos, y ofrecían planes en cómodas cuotas⁵⁹. El éxito fue instantáneo. En poco tiempo la demanda sobrepasó la capacidad productiva de la compañía.

Las compañías de cilindros contraatacaron. El fonógrafo no solo reproduce las voces de los grandes intérpretes, advertían los anuncios de Columbia, sino que “hace mucho más que eso, repite tu propia voz, las voces de tus amigos (...) el placer de tener una máquina parlante en el hogar deriva de poder grabar tus selecciones musicales favoritas”⁶⁰. La guerra publicitaria se trasladó a los tribunales. Las patentes de Berliner fueron escrutadas al detalle por los abogados de Edison y Columbia, y lograron impedir que aquel comercializara sus productos.

Con Berliner fuera del negocio, su socio Eldridge Johnson debió reinventarse. Enfocó su atención en perfeccionar la calidad de las grabaciones y fundó su propia empresa, la Consolidated Company. Johnson también fue llevado a tribunales. Pero esta vez triunfó. Para celebrar la victoria legal decidió cambiar el nombre de su empresa: desde marzo de 1901 pasó a llamarse Victor Talking Machine Company.

*

Mientras tanto, Europa se había mantenido en la periferia del mundo fonográfico. Los pocos usuarios dependían de los envíos de exportadores norteamericanos, sobre todo a través de la firma de Edison con sede en Londres. La situación comenzó a cambiar primero en Francia. En 1894 los hermanos Charles y Emile Pathé fundaron una fábrica, e inundaron el mercado con cilindros en blanco. Hacia finales de siglo la planta Pathé empleaba a 200 trabajadores que intentaban mantener al día la insistente demanda de fonógrafos “Le Coq” y a otros 150 que

⁵⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 90.

producían cilindros para exportar a toda Europa. Cantantes del *music hall*, de la Ópera y la Ópera-Comique parisina visitaban frecuentemente el estudio de grabación.

En 1898 se fundó en Londres la Gramophone Company, asociada a la empresa de Eldridge Johnson, con el derecho exclusivo de vender gramófonos en toda Europa. La Gramophone instaló un estudio de grabación en Londres y una fábrica en Hannover, la primera en todo el mundo en dedicarse exclusivamente a producir gramófonos y discos. Al igual que en Estados Unidos, una masiva y extensa campaña publicitaria inundó los medios de prensa de las principales capitales; el éxito fue instantáneo. La Gramophone organizó desde 1899 distintos viajes por Europa y Asia para captar artistas y realizar grabaciones in situ (los llamados “equipos volantes o itinerantes”). Comenzaba a conformarse un mercado global, con conexiones y vínculos intercontinentales: grabaciones hechas en Calcuta, Beijing o San Petersburgo se enviaban a las fábricas alemanas y se editaban en Londres o Nueva York. Esta práctica llegaría también al Río de la Plata, a donde llegaron equipos de grabación de las grandes compañías para registrar a los músicos locales, como se estudiará en los capítulos siguientes.

Un hecho ocurrido en Londres merece ser referido, pues desencadenará un efecto publicitario asombroso y creará un ícono del imaginario colectivo. Un día de 1899 un pintor llamado Francis Barraud ingresó en una tienda de la Gramophone Company para pedir prestada una campana de fonógrafo; estaba terminando una pintura y necesitaba copiar el objeto. La obra se titulaba “His Master’s Voice” y representaba a Nipper, un pequeño fox-terrier, con la cabeza de lado y casi dentro de la campana de un fonógrafo. El aparato reproducía “la voz de su amo”, hermano del propio pintor, muerto tiempo atrás. La Gramophone captó al instante el potencial comunicativo y evocativo de la imagen y ofreció a Barraud comprarle la pintura, siempre y cuando —claro está— sustituyera al fonógrafo por un gramófono⁶¹. La pintura viajó a Estados Unidos y desde 1900 empezó a ser utilizada por Eldridge Johnson para promocionar sus productos. En poco tiempo la imagen de Nipper se volvería archifamosa a nivel mundial como logo de la principal compañía fonográfica. Así surgió “el perro de la Victor”.

Victor comenzó a operar en octubre de 1901. Al año siguiente lanzó al mercado un primer catálogo de grabaciones y un nuevo gramófono, al que llamaban *talking machine*⁶², más sencillo

⁶¹ A nadie pareció importarle que los gramófonos no tuvieran la capacidad de grabar sonido, por lo que era imposible que “la voz de su amo” saliera de uno de estos aparatos.

⁶² Edison había prohibido el uso del término “fonógrafo”, pero también se opuso por vía legal al uso de “gramófono”. La

de manipular, menos pesado y con un sonido perfeccionado. Las publicidades insistían en que el nuevo gramófono Victor se había convertido en un “instrumento musical”⁶³. A esto apuntaba la compañía: a consolidarse como una productora de instrumentos y grabaciones musicales, a ser reconocida como una “institución americana” a la manera de los fabricantes de pianos Steinway.

En 1904 la compañía anunció la firma como artista exclusivo del tenor italiano Enrico Caruso, el más famoso y apreciado cantante del novecientos, al que le siguieron otras celebridades del mundo operático⁶⁴. Los discos, lanzados dentro de una misma colección denominada “red label” o “red seal” (“sello o etiqueta roja”), eran de excelente calidad, con altos estándares de grabación para la época; pasaron a representar estatus y buen gusto, se volvieron un objeto a exhibir con orgullo para impresionar a los invitados.

El crecimiento de la Victor fue portentoso. A mediados de la década de 1910 duplicaba, y en algunos casos triplicaba, en ventas e ingresos a las demás compañías del mercado; las oficinas de New Jersey se habían convertido en un amplio complejo industrial y Eldridge Johnson en un magnate de la industria.

demanda tuvo aplicación solo en Estados Unidos; en Europa se siguió empleando el término “gramófono” para definir a cualquier aparato reproductor de sonido (tanto de discos como de cilindros). En Estados Unidos el término “fonógrafo” fue el más utilizado popularmente, pero a Johnson se le impuso utilizar el término “talking machine” para comercializar sus aparatos.

⁶³ Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph...*, p. 135.

⁶⁴ Las grabaciones de Enrico Caruso están consideradas por la mayoría de los autores como el certificado de nacimiento del disco. Los primeros registros se realizaron en marzo de 1902 en un hotel de la ciudad de Milán, convertido en improvisado estudio de grabación, a cargo de Fred Gaisberg, el pionero de los “ingenieros de sonido”, para la compañía inglesa Gramophone. Gelatt afirma que estas grabaciones, “incluso en los inadecuados reproductores de la época, sonaban plenas y vibrantes, y ofrecían además una performance de suprema belleza y refinamiento artístico” (p. 115).



Figura 1. Thomas A. Edison en 1878. (Library of Congress. Digital Collections)



Figura 2. *His Master's Voice*. Pintura de Francis Barraud. (Library of Congress. Digital Collections)



Figura 3. Emile Berliner reflejado en espejos. (Library of Congress. Emile Berliner collection, 1871-1965)



Figura 4. Partes del fonógrafo (Imagen tomada de la web: Una pequeña colección de Gramófonos en el sur del Perú. | Por: Marco Peña Aguirre (Casablanca Vintage))

1.3 – Cilindro *versus* disco

La pregunta sobre por qué el disco, que solo permitía reproducir sonido pregrabado, triunfó sobre el cilindro, que no sólo permitía reproducir sino también grabar sonido, no es fácil de contestar. La bibliografía clásica (Gelatt; Read y Welch) no se detiene demasiado en esta cuestión; parece como si el invento hubiera estado predestinado a esta función y sólo hubiera sido cuestión de tiempo para que técnica y funcionalidad se unieran espontáneamente.

La causa no puede buscarse únicamente en la mejor calidad sonora del disco: la diferencia en muchos casos no era sustancial, ni los oyentes exigían aún un sonido refinado. Otra explicación clásica refiere al proceso de duplicación, mucho más simple, rápido y económico para los discos. La duplicación de cilindros implicaba un proceso complejo que arrojaba

resultados modestos; a partir de una grabación se obtenían unas 125 copias, un número irrisorio⁶⁵.

Investigaciones recientes han demostrado que la duplicación de cilindros por parte de las grandes compañías (Pathé, Edison) fue muy alta desde 1900. Las publicidades eran engañosas: grabaciones duplicadas se promocionaban como originales, al mismo precio y con la misma garantía de calidad. Esta estratagema ha sido vista como “el secreto mejor guardado en la historia de las grabaciones”; guardado incluso para los artistas grabadores⁶⁶.

En trabajos académicos recientes (Bowers; Kenney; McQueary), las razones del triunfo del disco sobre el cilindro se han buscado por el lado de la promoción empresarial. La habilidad de las compañías fonográficas para crear un mercado habría sido la clave que modeló el desarrollo de la industria en las dos primeras décadas del siglo XX. Los aparatos se promocionaban ya no como una novedad técnico-científica, sino como un instrumento musical para la familia, edificante y educativo, que otorgaba estatus y acercaba a los grandes maestros de la música a la comodidad del hogar.

Por su parte, el investigador Alan Durant propone otra explicación. Durante el siglo XIX, señala, la notación musical definió valores estéticos para los cuales la precisión en la ejecución era lo primordial. Los términos “interpretación” y “performance”, ligados a lo creativo y subjetivo, fueron cediendo lugar al de “reproducción”, ligado a la exactitud y a lo mecánico⁶⁷. Cuando surgió el gramófono, ya existía entonces una sensibilidad que prefería esta forma de experimentar la música. El disco fijaba la música y prometía devolverla siempre igual.

En resumen, los factores que incidieron en el triunfo del disco sobre el cilindro fueron múltiples, distintos actores y sus acciones definieron el proceso: los publicistas y la creación de

⁶⁵ El método de duplicación implicaba reproducir un cilindro maestro y transferir pantográficamente las vibraciones a otros cilindros en blanco. El problema radicaba en que el cilindro maestro soportaba un número limitado de copias antes de estropearse. De todos modos, la duplicación pantográfica estaba muy extendida a principios del siglo XX. Lamentablemente, ha sobrevivido sólo un pequeño número de aquellas grabaciones. Hoy en día, un cilindro con un contenido aparentemente único podría ser tanto una grabación original como la última copia de un duplicado.

⁶⁶ Bårdsen, Thomas, "The revolution of duplicated music: sonic markers to identify early phonograph cylinder copies in archive collections". En *International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) Journal*, n° 54, 2024, pp. 22–33. El trabajo de Bårdsen analiza el espectro sónico de cilindros originales y de copias pantográficas. Los resultados arrojan que las copias presentan una gran cantidad de ruidos mecánicos, distorsión armónica, variaciones de tiempo y de frecuencia. Este tipo de análisis permite identificar en los archivos y bibliotecas las grabaciones originales de aquellas que fueron duplicadas pantográficamente.

⁶⁷ Durant, Alan, *Conditions of music*. Londres: Palgrave Macmillan, 1984, pp. 100-101.

un mercado; los empresarios e inventores a través del desarrollo del negocio y de los avances técnicos; los músicos y sus requerimientos profesionales; los oyentes y su exigencia de calidad, exactitud, precio, simpleza en el manejo y variedad de repertorio.

Para la segunda década del siglo XX los oyentes se habían trasladado masivamente al disco. Ya nada parecía inducirlos a instalar un fonógrafo en la sala del hogar. Columbia dejó de fabricarlos en 1912. Edison comenzó a vender discos en 1913 (si bien continuó produciendo cilindros hasta 1929). Pathé comenzó a vender discos en 1906, y a pesar de que declaró que el nuevo producto llegaba para complementar, no para desplazar al cilindro, para fin de esa década detuvo la producción de cilindros. En 1909 Edison cerró sus fábricas europeas. Los vendedores de cilindros del continente debieron importarlos desde Estados Unidos. Al comenzar la Primera Guerra Mundial las importaciones se detuvieron; cuando terminó, no se reanudaron.

La guerra fue catastrófica para la industria discográfica. Las grabaciones se detuvieron completamente en Francia y Alemania, y en menor medida en Gran Bretaña. Una vez que Estados Unidos ingresó a la contienda, la economía de guerra se llevó por delante a sellos pequeños o incipientes. Como veremos en capítulos siguientes, los problemas con la grabación, fabricación y distribución de discos afectó también a Montevideo, ciudad que, por su cercanía geográfica y vínculos comerciales con el mercado bonaerense, estaba a su vez ligada al mercado global.

Capítulo 2. El fonógrafo en Montevideo (1878-1900)

“¿Sabes que acaso te está hablando un muerto?
Eco callado soy que resucito
Yo soy la realidad, sombras vosotros
Que con ser sólo un aire estremecido
Yo he de vivir aún más que quien me dijo
En vano sobre mí pondrán los hombres
leve silencio o densidad de olvido
Vendrá una mano y volaré de nuevo
Diré otra vez lo que te estoy diciendo”

“Poema para ser grabado en un disco de fonógrafo” (fragmentos)
Eduardo González Lanuza⁶⁸

2.1 – Primeros anuncios e impresiones sobre el fonógrafo

Las primeras impresiones de la prensa montevidéana fueron de asombro, con un trasfondo mágico y sobrenatural: el fonógrafo permitiría escuchar a los muertos. El periódico *El Ferrocarril*, dirigido a sectores populares e inmigrantes, se sorprendía en enero de 1878 de que un tal Tomás A. Edison acabara de inventar un mecanismo destinado a perpetuar la voz humana, por lo que “de aquí en adelante”, aseguraba, “los hijos y los nietos oirán la voz de sus antepasados”⁶⁹. Cuatro meses después, el *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, órgano difusor de las reuniones de un grupo de entusiastas de los avances científicos y tecnológicos, presentaba también la maravillosa novedad:

“Se ha dicho que la ciencia nunca es sensitiva, que es intelectual y no sentimental; pero ciertamente nada que pueda concebirse podrá ser más aparente para producir la mayor profundidad en las sensaciones y despertar las más vivas emociones humanas que el oír una vez más las voces familiares de los muertos. Sin embargo, la ciencia anuncia ahora que eso es posible y se puede hacer. (...) El hablar se ha vuelto, si posible es, inmortal”⁷⁰.

⁶⁸ Integra el libro *Treinta i tantos poemas* (1932). En 1978 Eduardo Darnauchans leyó este poema en un surco de su disco *Sansueña*. Versión completa: “¿Sabes que acaso te está hablando un muerto? / Eco callado soy que resucito / Única voz que se atigró en cien soles / No bronce o mármol, frágil cera aguarda / esta inmortalidad que estás oyendo / Voz que ya nadie dice / Luz de un sol extinguido que aún galopa en el tiempo / Bajo mis alas, trémulos, / se acurrucan minutos de otros días / Tu atención ya la he visto / y he de verla abierta en otros / Sois reflejos míos / Yo soy la realidad / Sombras vosotros / Que con ser sólo un aire estremecido, / yo he de vivir aún más que quien me dijo / Soy el claro prodigio sin misterio / Voz que se dice sola y para siempre / En vano sobre mí pondrán los hombres / leve silencio o densidad de olvido / Vendrá una mano y volaré de nuevo / Diré otra vez lo que te estoy diciendo”.

⁶⁹ Tomado de Méndez Vives, Enrique, *La tiza y el sable. Vida cotidiana en el Uruguay de Varela y Latorre*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993, pp. 121-122. *El Ferrocarril* era el único periódico montevidéano que contaba en 1878 con información recibida por telegrama a través de una agencia francesa de noticias (Havas), por lo que es lógico que fuera el primer medio de prensa local en informar sobre la invención del fonógrafo.

⁷⁰ *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, año II, n° 19, 12 de mayo de 1878, p. 218. La Sociedad de Ciencias y Artes fue fundada en Montevideo a fines de la década de 1870 por un grupo de intelectuales, periodistas y profesionales liberales, en la

Luego de explicar brevemente el proceso mecánico mediante el cual la voz quedaba registrada en “una tira de papel dentellada”, el articulista del *Boletín* reconocía que el invento era aún rudimentario y primitivo, pero vaticinaba que, al haberse “hallado el principio”, las posibilidades futuras eran enormes e inauditas. “¿Será la escritura uno de los recuerdos del pasado? Y por qué no, si simplemente hablando en una embocadura nuestro discurso se graba en el papel y nuestro corresponsal puede por el mismo papel oírnos hablar”. ¿Estaría naciendo una nueva clase de libros?, se preguntaba. También la música podría grabarse: “cópiese una ópera o un oratorio cantado por uno de nuestros más ilustres vocalistas modernos, así tomada es capaz de recordarse las veces que uno lo desee”⁷¹.

Faltarían aún varios años para que esta premonición se concretara en toda su plenitud, pero el *Boletín* estaba bien orientado. El fonógrafo aún no mantenía una velocidad estable, ya que, como vimos en el capítulo anterior, se accionaba manualmente; habría que esperar hasta la introducción de motores para que el mecanismo se regulase: “Cuando se trata de reproducir palabras articuladas por la voz humana, no tienen apenas importancia las desigualdades de velocidad, el sonido baja o sube cuando el cilindro se apresura o se retarda; pero cuando se reproducen sonidos musicales, es sensible la falta”⁷².

Desde el *Boletín*, los miembros de la Sociedad de Ciencias y Artes continuaron dedicando espacio al tema durante todo 1878⁷³. En un artículo impreso en la primera página de la revista, levantado del *Courrier de la Plata* (un periódico de la colectividad francesa de Buenos Aires), se describe la presentación realizada en la Academia de Ciencias de París. El cronista señala que la voz que salía del aparato se hallaba algo alterada: “esa voz no es la de la persona que ha hablado; es más aguda, más débil, pero es como una imagen perfecta de la voz, una fotografía reducida de aquella, con todos sus detalles y todas las imperfecciones de la pronunciación”⁷⁴. El estupor fue tal que un miembro de la Academia parisina vociferó que aquello debía de ser

que se dictaban cursos de ciencias y matemáticas, y que prestaba servicios científicos a las autoridades municipales. La revista, que publicaban quincenalmente, fue durante un tiempo el único órgano exclusivamente consagrado a las ciencias en el país, y tenía como objetivo presentar a sus suscriptores “todos los inventos útiles que resulten del común esfuerzo de los sabios de ambos continentes, sin descuidar tampoco la parte de las ciencias, puramente especulativas”. En su comité editorial figuraron personalidades como Juan Manuel Blanes, Jaime Roldós y Pons, Nicolás Piaggio y Ramón Benzano.

⁷¹ *Ibidem*, p. 219.

⁷² *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, año II, n° 44, 3 de noviembre de 1878, p. 519.

⁷³ Entre sus principales miembros figuraban: Jaime Roldós y Pons, C. Olascoaga, el político colorado Ramón Benzano, N. N. Piaggio y el cónsul suizo Victor Rappaz.

⁷⁴ *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, año II, n° 20, 19 de mayo de 1878, p. 229.

obra de ventrílocuo. A pesar de que el experimento se repitió varias veces, hasta que todos los presentes quedaron convencidos de la veracidad del mecanismo, la incredulidad no los abandonaba: “Es difícil dejar de creer que existe allí una mistificación. Parece que algunos de los asistentes imitan la voz y reproduce la conversación”⁷⁵. Durante la presentación del aparato en la Academia Nacional de Ciencias de Washington algunos asistentes se desmayaron y otro comentó: “Suenan como si fuese la voz del diablo”⁷⁶.

El término “fonógrafo” empezaba lentamente a circular también en otros ámbitos. Una de las primeras referencias ubicada en un periódico no especializado y en un contexto no científico data de julio de 1878. En uno de los versos de un anónimo poema épico titulado “La Vicentada”, publicado en el periódico de sátira política *El Negro Timoteo*, se cuele la moderna palabrilla:

“¿Fue Vicente un tribuno de la plebe,
Como los Gracos de inmortal memoria?
¿Holló, cual San Martín, montes de nieve,
Para arrancar un lauro a la Victoria?
¿El fonógrafo, acaso, se le debe,
Y un pillo audaz le arrebató la gloria?
¿Es un sabio, un apóstol, un guerrero?
¿Es un gran hombre, o es un hombre cero?”⁷⁷

Estos versos connotan al menos dos cosas: el término ya sonaba en los círculos letrados de la sociedad montevideana y era valorado como una maravilla técnica, como alta expresión del genio humano, cuya mención no desentonaba entre referencias a los prohombres rioplatenses y a la antigüedad clásica.

A la vez, pero en la vereda opuesta, el término comenzaba a emplearse como calificativo despectivo para aludir a una persona o institución que repetía incansablemente lo mismo, tuviera razón o no. *El Negro Timoteo* anunciaba en agosto de 1879 que “la palabra oficial ha cantado la palinodia, y cantan la palinodia los fonógrafos del Gobierno”⁷⁸.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 229-230.

⁷⁶ Laing, Dave, “A voice without a face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s”. En *Popular Music*, vol. 10, n.º 1, January 1991, p. 101.

⁷⁷ *El Negro Timoteo*, Montevideo, año III, n.º 27, 7 de julio de 1878, p. 212.

⁷⁸ *El Negro Timoteo*, Montevideo, año IV, n.º 31, 3 de agosto de 1879, p. 244. Palinodia: “Retractación pública que alguien hace de lo que ha dicho” (tomado del diccionario de la RAE). Esta aplicación del término se extenderá a otras áreas. En la década de 1910 se menciona en algunas publicaciones que los maestros y profesores se están convirtiendo en fonógrafos que repiten los discos que el Estado les pone, o hacen repetir mecánicamente las lecciones a los estudiantes. También empieza a utilizarse para hacer alusión a la fidelidad con que se transcribe una conversación.

2.2 – El fonógrafo llega a Montevideo

Pero los montevidéanos no solo empezaban a escuchar el término, también podían ver el aludido aparato, al menos detrás de un vidrio. *El Telégrafo Marítimo* anunciaba escuetamente en octubre de 1878 que: “En un escaparate de la calle de los Treinta y Tres frente al Club Uruguay se ostenta el primer fonógrafo que acaba de introducirse al país”⁷⁹. Nada más se sabe de este fonógrafo, anunciado como el primero en ingresar al país: ni quién lo trajo, ni quién lo compró, tampoco qué grabaciones se realizaron con él.

Tampoco es posible determinar con precisión cuándo ocurrió la primera demostración pública del fonógrafo en la ciudad. En mayo de 1879 la revista de la Asociación Rural del Uruguay señala que Eduardo Perris –un concesionario de la compañía de Thomas Edison– había hecho funcionar el invento en la sala de la agremiación, con “demostraciones teórico-prácticas (...) destinadas expresamente para los representantes de la prensa”⁸⁰. El historiador Eduardo Acevedo refuerza la idea de que esta pudo haber sido la primera demostración pública⁸¹.

El escritor Raúl Montero Bustamante, por su parte, en una semblanza dedicada a Julio Herrera y Obes –una descripción del refinado dandismo del político colorado–, afirma que la primera demostración del fonógrafo (¿también a cargo de Eduardo Perris?) se realizó en la casa del patricio en la calle Canelones: “Allí se oyó cantar el “Spirito gentil” al tenor Oxilia, ejecutar al piano a Dalmiro Costa sus “Fosforescencias” y “Nubes que pasan”, improvisar a Irigoyen su “pot-pourris”; allí se realizó la primera demostración del fonógrafo de Edison, y se vio al conde Patricio adivinar el pensamiento a solemnes padres de la patria”⁸².

Que la primera demostración haya tenido lugar en la sede de la Asociación Rural o en casa de Herrera y Obes demuestra que el fonógrafo convocaba a un público selecto, de las altas

⁷⁹ Tomado de Méndez Vives, Enrique, *La tiza y el sable...*, p. 122. Méndez Vives reproduce seguidamente, aunque sin precisar fecha ni número de ejemplar, un artículo del periódico *La Campaña* en el cual se dice que “el aparato construido por Edison (...) es del tamaño de una gran caja de música. Háblase al lado, de frente a una especie de portavoz. Colocando el oído en la corneta, créese oír la persona que hablara precedentemente, y que entretanto conservase callada. (...) Por una maravilla de la ciencia nos será posible conservar la voz de una persona querida”.

⁸⁰ *Asociación Rural del Uruguay*, Montevideo, año VIII, n° 9, 15 de mayo de 1879, p. 187.

⁸¹ Acevedo afirma que fue Eduardo Perris quien hizo funcionar por primera vez un fonógrafo en la Sala de la Asociación Rural, “sorprendiendo a los presentes con esa nueva maravilla que acababa de ser exhibida en la Exposición Universal de París de 1878”. Acevedo, Eduardo, *Historia del Uruguay, Tomo VII*. Montevideo: Imprenta Nacional, 1926, p. 76.

⁸² Tomado de *Posdata*, Montevideo, n° 3, 23 de setiembre de 1994, p. 107.

esferas sociales, económicas y políticas del país, el tipo de público al que Edison aspiraba. Interesa también comprobar la voluntad de los distintos actores por apropiarse de esa primera instancia, hecho que otorgaba un halo de modernidad, prestigio y distinción.

*

Presentaciones de este estilo se realizaron en numerosas ciudades sudamericanas y por distintos agentes viajeros. Constituyeron el primer contacto que los habitantes del continente tuvieron con el fonógrafo, con una inmediatez sorprendente, si se tiene en cuenta que las demostraciones en los principales círculos sociales y academias científicas del primer mundo habían ocurrido pocos meses antes. El mencionado Eduardo Perris, luego de presentar el aparato en Montevideo, recorrió distintas ciudades de Brasil; estuvo en Porto Alegre, en el Teatro Provisorio de São Paulo, y en palcos de ciudades del interior, como el Teatro São Carlos de Campinas⁸³.

Tampoco hay consenso en la historiografía brasileña sobre el lugar y la fecha de la primera demostración del fonógrafo. Algunos autores plantean que fue durante el viaje de Perris, a mediados de 1879; otros sostienen que fue el año anterior y en Río de Janeiro durante una gira efectuada por Leon Rodde, un agente de ventas de Alexander Graham Bell, que tenía como objetivo principal presentar el teléfono. La primera grabación habría sido hecha por la familia imperial. Se grabaron declaraciones del emperador Pedro II y de miembros de la corte, así como la voz del príncipe Augusto Leopoldo, primer brasileño que cantó ante un fonógrafo⁸⁴.

Las primeras exposiciones del fonógrafo en Buenos Aires presentaron una particularidad: no se hicieron con un aparato importado, sino con una réplica fabricada en la propia ciudad. En una sesión de la Sociedad Científica Argentina de setiembre de 1878, los técnicos Carlos Cayol y Fernando Newman, quienes poco antes habían establecido la primera comunicación telefónica en el país, presentaron a los miembros de la asamblea una réplica del fonógrafo de Edison⁸⁵. Pocos días después se efectuó la primera demostración pública del fonógrafo, en un

⁸³ Pérez González, Juliana, "El espectáculo público de las "máquinas parlantes". Fonografía en São Paulo, 1878- 1902", Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, n°. 35 (julio-diciembre 2018), p. 112.

⁸⁴ Piccino, Evaldo, "Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos". En *Sonora*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, vol. 1, n° 2, 2003.

⁸⁵ Para más información ver: Montano, Walter A., "Cayol y Newman inventores argentinos en 1878 del teléfono y fonógrafo. Enseñanza de audio en Argentina en 1887". Disponible en: LLAC2022-5-02 - Montano - Cayol y Newman inventores

local de la calle Florida y con cobro de entrada.

Determinar cuándo o a través de quién se realizó la primera presentación del fonógrafo o quién fue el primero en adquirir uno es una tarea tan ociosa como imposible. Lo que sí interesa es resaltar y constatar el empeño que los contemporáneos pusieron en ser vistos y reconocidos como los introductores de esta nueva tecnología, un hecho que, a sus ojos, les otorgaba prestigio social y los posicionaba como individuos modernos y bien relacionados. Eran los sectores altos y medio-altos de la sociedad los que podían acceder al fonógrafo en estos primeros años, la idea de ser el primero entre ellos reforzaba una posición de destaque incluso entre estos sectores.

*

La prensa montevideana prestó atención al fonógrafo durante los años inmediatos a su invención. El *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes* mantuvo al día a sus lectores acerca de las repercusiones que generaban las demostraciones públicas del fonógrafo a nivel internacional⁸⁶. Sin embargo, poco a poco, el interés parece haber decaído. Si bien durante la década de 1880 aparecen esporádicas referencias directas al fonógrafo, estas van poco a poco desapareciendo. Circunstancialmente, tanto el *Boletín* como la *Revista de la Sociedad Universitaria*, volvían a recordarle a sus lectores la fantástica época en la que estaban viviendo, y celebraban “la magnificencia de esos portentosos inventos científicos que nos asombran día a día”⁸⁷, pero no hay un seguimiento concreto del fonógrafo y sus posibilidades. Esto no es una crítica a la prensa montevideana: en buena hora podían seguir desde esta ciudad los avances técnicos y los ensayos que ocurrían en Europa y, sobre todo, Estados Unidos; experimentos,

argentinos en 1878 del teléfono y fonógrafo. Enseñanza de audio en Argentina en 1887_V2 (aes.org). El acta de aquella sesión transcribe lo siguiente: "Estos señores practicaron sucesivamente en ambos aparatos varios experimentos, y enseguida invitaron al Sr. Presidente a que los repitiera por sí mismo. El Presidente contestó a esta invitación pidiendo al Sr. Cayol se sirviera de dar lectura en el Fonógrafo del preámbulo de las bases de la Sociedad y de su primer inciso; agregando que con ello deseaba significar que en esos momentos la Sociedad era fiel a los principios que la guiaban, concluyendo por felicitar a los Sres. Cayol y Newman. Leído fue por el Sr. Cayol el preámbulo y el primer inciso de las Bases, el Sr. Pico manifestó el deseo de pronunciar algunas palabras en el fonógrafo, que poco después repetía la siguiente felicitación, cuya constancia en el acta se acordó por indicación del Sr. Presidente: los Sres. Cayol y Newman merecen las felicitaciones de la Sociedad Científica Argentina, por la perfecta construcción de su aparato el Fonógrafo". En *Anales de la Sociedad Científica Argentina*. Acta de las Sesiones de 1878 (2 de septiembre de 1878). Tomado de 4348-D-2022.pdf (hcdn.gob.ar) (último acceso 20/8/2024).

⁸⁶ Por ejemplo, transcribió una conferencia del ingeniero uruguayo Tebaldo Ricaldoni pronunciada en la Sociedad de Estudiantes de Ingeniería de Buenos Aires, en la que afirmaba: “Cuando grandes físicos estudiaban las leyes de las vibraciones acústicas, hubieran creído ser idea de una loca fantasía que se pudiera algún día, por medio del fonógrafo, recibir la voz humana, tenerla guardada por largo tiempo y hacerla oír a voluntad del hombre sin causar el asombro del mundo”. En *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, Montevideo, año III, n° 47, 23 de noviembre de 1879, pp 554-555. Tebaldo Ricaldoni (1861-1923) fue científico e inventor; primer doctor en Ingeniería de Argentina y primer director del Instituto de Física de la Universidad de la Plata. Fue hermano del médico y escritor Américo Ricaldoni.

⁸⁷ *Revista de la Sociedad Universitaria*, Montevideo, año I, 15 de marzo de 1884, p. 16.

además, poco difundidos, casi secretos, debido a la fuerte competencia entre inventores y laboratorios por obtener primicias y patentes.

Durante la década de 1880 las demostraciones públicas del fonógrafo se redujeron en todo el mundo. Los laboratorios concentraron sus esfuerzos en perfeccionar los inventos y la comercialización tuvo que esperar. La prensa tenía poca información concreta para comunicar. Se abría, por lo tanto, un gran espacio para la imaginación. El escritor, médico y naturalista argentino Eduardo Ladislao Holmberg es considerado uno de los fundadores de la ciencia ficción rioplatense por la publicación en 1875 de la novela *El viaje maravilloso del señor Nic-Nac*. En esta misma clave, Holmberg publicó en 1884 el relato “Filigranas de cera”, un paradigmático ejemplo de la “fantasía científica”, concebido en base a una analogía entre el oído humano y el funcionamiento de un fonógrafo. El Dr. Tímpano, protagonista del relato, descubre que en el cerumen de los oídos de una persona están almacenados todos los sonidos que alguna vez escuchó. Mediante una serie de procedimientos científicos estos sonidos pueden volver a escucharse. El relato funciona como un recordatorio de la inconveniencia de creer ciegamente en la bondad y maravilla de la ciencia, como un cuestionamiento a la ideología positivista dominante, ya que el descubrimiento podía ser utilizado para vigilar y esclavizar a la humanidad. La investigadora argentina Soledad Quereilhac afirma que en este relato Holmberg da forma literaria a un tópico de la imaginación de la época: “concebir con lógica mecánica auténticos fenómenos híbridos entre lo natural y lo sobrenatural”, y que, al final, el relato no cuestiona las fantásticas cualidades del cerumen, sino la “extrema cerrazón de la comunidad científica que sólo encuentra locura en un descomunal descubrimiento del sonido como fuerza inteligente”⁸⁸.

2.3 – El fonógrafo en el ámbito universitario

Montevideo tenía, según el censo de 1889, una población de 215.061 habitantes, y era el escenario en el que convivían, influyéndose mutuamente, dos grandes mentalidades: la “criolla tradicional” y la “urbana europeizada”⁸⁹. La difusión de la prensa popular y el despegue de la

⁸⁸ Quereilhac, Soledad, *La imaginación científica. Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entresiglos (1875–1910)*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Tesis Doctoral defendida el 20 de diciembre de 2010, pp. 248-249.

⁸⁹ Rodríguez Villamil, Silvia, *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900), I. La mentalidad criolla tradicional*.

educación pública (con un crecimiento notable de alumnado, maestros y escuelas) comenzaron a provocar cambios en los intereses culturales e intelectuales de la población. Las carreras universitarias, de todos modos, seguían restringidas a una minoría; los estudiantes terciarios entre 1888 y 1894 no eran más de 4 cada 10.000 habitantes, los estudiantes secundarios igualarían este porcentaje entre 1887 y 1892⁹⁰. Fue en este ámbito universitario que el fonógrafo y la grabación de sonido volverían a despertar interés.

Como vimos en el capítulo anterior, el desarrollo de las grabaciones recibió nuevos impulsos hacia finales de la década de 1880. Emile Berliner patentó el gramófono, que operaba con discos planos, y Thomas Edison presentó en la Exposición Universal de París de 1889 su nuevo fonógrafo mejorado. El vicepresidente argentino Carlos Pellegrini, que estaba presente, dejó grabado un discurso⁹¹. A diez años de haberse inventado el primer fonógrafo, los nuevos modelos todavía eran presentados como una novedad científica y utilizados para registrar la palabra de grandes personalidades.

La Exposición Universal de París de 1889 tuvo incidencia directa en la publicidad y difusión del fonógrafo en todo el mundo. Los representantes uruguayos en aquel evento tomaron nota, y poco después, a mediados de 1890, la Universidad de Montevideo adquirió uno de los fonógrafos perfeccionados de Edison. El aparato se destinó al Gabinete de Física de la sección de Enseñanza Secundaria, por entonces dentro de la órbita universitaria, cuyo catedrático era Claudio Williman (futuro presidente del país entre 1907 y 1911). Como era usual, se organizó una demostración para la prensa. El periodista de la revista *Caras y Caretas* describió la velada en tono satírico e incorporó temas de actualidad:

“El aparato, muy parecido en su forma a una máquina Singer, habló con fácil palabra e inspirados conceptos y cantó con voz, algo engolada sí, pero no exenta de sentimiento musical. La acción dramática no la pudimos apreciar por estar guardada en una caja. Uno de los concurrentes, creyendo que el aparato era una persona mal configurada, le preguntó: —¿Sabe si el Banco llamará a la conversión en la fecha que ha prometido el Gobierno? Otro individuo, abandonó rápidamente el salón al oír hablar en inglés al fonógrafo, y cuentan que dijo al salir. — ¡Hasta en los aparatos de física me he de encontrar con ingleses! Según el Dr. Williman, el fonógrafo repite cuanto se le habla, de lo que deduzco que el perfeccionamiento del aparato no llega todavía a

Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1968.

⁹⁰ Barrán, José Pedro y Nahum, Benjamín, *Battle, los estancieros y el Imperio Británico. Tomo I. El Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1979, p. 126.

⁹¹ Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017, p. 104.

reproducir los discursos de muchos honorables señores que tienen asiento en nuestras Cámaras. Verdad es, que para conseguir esto, basta inventar un aparato que pueda moverse a voluntad, de arriba abajo y de izquierda a derecha. Para más propiedad, puede dársele la forma de una cabeza humana”⁹².

La descripción de su colega de *El gorro frigio* daba cuenta de los sonidos que pudieron escucharse y señalaba una situación humorística, que denota los problemas por los que atravesaba el país, inmerso en una de las mayores crisis económicas sufridas hasta el momento:

“Funcionó el susodicho aparato con gran regularidad bajo la hábil mano del catedrático del Aula de Física, dejándonos oír un dúo de clarines, tocado indudablemente en los Estados Unidos y que fue ejecutado con un timbre fuerte y claro, merced a un gran resonador que acompaña al aparato. Después repitió algunos chistes de los presentes como que: hace dos meses no se pagan a los catedráticos. El doctor Blanco pronunció un hermoso pensamiento sobre el fonógrafo que dicho aparato reprodujo con gran claridad. Hasta las 11 p. m. duró la velada de la que todos salimos plenamente satisfechos”⁹³.

La Universidad continuó incorporando fonógrafos durante toda la década de 1890. Gracias a la publicación *Anales de la Universidad* sabemos que en 1891 adquirió para el Gabinete de Física otro fonógrafo Edison; en 1892, 1893 y 1894 compró varias “cajas sustentáculo para fonógrafos” y “cajas para fonogramas”; en 1899 adquirió fonógrafos y cilindros de la casa parisina Pathé Frères, a un precio de 100 francos⁹⁴.

Estos fonógrafos estaban a disposición de los alumnos para ser estudiados, desde un punto de vista mecánico y acústico. En octubre de 1892 apareció en la revista *Las Primeras Ideas*, creada por Williman para el ejercicio de los estudiantes, un largo artículo a cargo del jovencísimo Ángel Carlos Maggiolo⁹⁵. Maggiolo tendría luego una larga y exitosa carrera universitaria y como médico clínico, pero contaba entonces con sólo 15 años; tenía a su cargo la sección científica de la revista. Dedicó aquel artículo a un completo estudio evolutivo, descriptivo y evaluativo del fonógrafo, con el cual evidencia un manejo frecuente del aparato. Maggiolo revela que en el Gabinete de Física podían observarse los dos modelos de fonógrafo: el primero, presentado por Edison en 1878, y el segundo, muy perfeccionado, presentado en París en 1889. También menciona brevemente otros inventos derivados del fonógrafo, como el grafófono (de Bell y Simmer Tainter) y el micrografófono (de Bettini). Destaca la utilidad del

⁹² *Caras y Caretas*, 17 de agosto de 1890, n° 5, p. 34.

⁹³ *El gorro frigio*, 20 de agosto de 1890, año I, n° 2, p. 30.

⁹⁴ Tomado de *Anales de la Universidad*, tomo I (1892); tomo IX (1898); tomo XI (1901).

⁹⁵ Maggiolo, Ángel Carlos, "El Fonógrafo". En *Las Primeras Ideas*, Montevideo, año I, n° 14, 20 de octubre de 1892, pp. 334-344.

aparato para cuestiones prácticas de la vida cotidiana y para la concreción de fines lingüísticos y académicos. En este sentido, Maggiolo sigue la línea predominante en la época: el fonógrafo podía utilizarse como asistente en tareas científicas y administrativas. No hace mención alguna a su potencialidad como reproductor de música pregrabada.

2.4 – Primeros usos del fonógrafo

Las exhibiciones de la “máquina parlante” fueron perdiendo impacto con el paso de los años. Ya no era suficiente poner el aparato frente a la vista del público y grabar algunos mensajes; empezó a ganar relevancia aquello que se escuchaba. El fonógrafo iba dejando de alimentar el imaginario tecnológico y científico, y pasaba poco a poco a formar parte del ámbito del entretenimiento, la educación y la cultura.

Hacia finales del siglo XIX el fonógrafo aún estaba en una etapa de difusión y experimentación. Los usuarios comenzaban a encontrarle distintas aplicaciones. El fonógrafo comenzó un proceso que, en palabras de Juan Martín Barbero, podríamos llamar “del medio a las mediaciones”, una categoría que remite a los espacios en los cuales la relación entre los medios de comunicación y sus públicos se vuelve negociación y adquiere sentidos novedosos, sentidos incluso distintos a los previstos por los productores⁹⁶. Contrariamente a lo que Edison promovía para su invento, fue desde el campo de la música que el fonógrafo se volvería un artículo masivo.

A continuación, veremos los distintos usos que algunos sectores de la sociedad montevideana le dieron al fonógrafo desde su aparición hasta el cambio de siglo; también observaremos aquellos usos que se proyectaron al menos como posibilidades. Las distintas categorías en las que se divide el análisis responden a las aplicaciones que determinadas esferas sociales o profesionales le encontraron al fonógrafo.

⁹⁶ Barbero, Juan Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1987.

2.4.1 - Cinematógrafo

Uno de los usos más tempranos corresponde al ámbito cinematográfico. Todo parecía posible en aquella “diabólica época de teléfonos, fonógrafos y tantos otros inventos”⁹⁷. El *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, siempre atento a las novedades técnicas, presentaba en abril de 1879 el fenaquistoscopio⁹⁸, el ya conocido juguete óptico que reproducía el movimiento de una imagen, pero al que ahora podía agregársele sonido mediante la ejecución en paralelo de un fonógrafo:

“La voz de la persona en que se desee hacer el experimento la recibe un fonógrafo, que la reproduce dónde y cuándo se quiere. Su mímica es reproducida por una serie de fotografías amplificadas; son proyectadas una después de otra por la rendija de un gran fenaquistoscopio, alumbrado por un rayo de luz eléctrica, al tiempo que el fonógrafo hace oír su voz. De este modo el auditorio goza del espectáculo de una imagen fotográfica de tamaño natural que se mueve y habla con la voz y los gestos de la persona representada”⁹⁹.

Esta ilusión óptico-auditiva, un mero divertimento, lejos estaba del futuro desarrollo del cine sonoro, pero sin embargo disponía al espectador a esperar fabulosas posibilidades. Y la aparición del kinetoscopio en la década de 1890, otro invento edisoniano (considerado el precursor del proyector de películas), no hizo más que reafirmar las sospechas. Consistía en un gabinete de un metro veinte de altura dentro del cual giraban, iluminadas, distintas imágenes de una serie (por ejemplo, una pelea de box o una danza); el espectador observaba por una ranura equipada con un vidrio de aumento y obtenía la impresión de ver la escena en perfecto movimiento.

Las exhibiciones de este nuevo prodigio técnico se derramaron por todo el mundo, y el fonógrafo fue incorporado a ellas. En 1895 el diario *La Razón* anunciaba que “el antiguo kinetoscopio” había sido mejorado, que era “más cómodo” y estaba “musicalizado por un fonógrafo: ahora se habla de kinetófono”¹⁰⁰. El novedoso aparato había llegado a Montevideo en abril de aquel año: en un salón de la calle Ituzaingó, entre 25 de mayo y Rincón, el público pudo apreciar la exhibición, y también oír varias piezas de fonógrafo, por solo 20 centésimos.

⁹⁷ *La Revista. Semanario de Ciencias y Literatura*. Montevideo. Año I, n° 47, 26 de setiembre de 1880, p. 136.

⁹⁸ El fenaquistoscopio, o fenaquistiscopio, había sido inventado en la década de 1830. Consiste en un disco giratorio de cartón con una serie de ranuras equidistantes y dibujos que descomponen las fases de un movimiento; el espectador hace girar el disco y mira a través de la ranura para obtener la ilusión de las imágenes en movimiento.

⁹⁹ *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes*, Montevideo, año III, n° 17, 27 de abril de 1879.

¹⁰⁰ Torello, Georgina y Boglione, Ricardo, *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850-1932)*, p. 30. Catálogo que acompañó a la muestra del mismo nombre. Montevideo, Teatro Solís, 20 de noviembre de 2019 - 7 de marzo de 2020.

La velada estuvo a cargo del empresario Frederic Figner, concesionario de la Edison Phonograph Company, quien visitaba la ciudad por segunda vez. Nacido en 1866 en Milevsko, actual República Checa, Federico Figner, como se lo conocía en la región, se había convertido en el principal promotor del fonógrafo en Brasil. Había montado en 1892 un elegante establecimiento en Río de Janeiro, que sería su base de operaciones, y desde allí partió en una gira de varios meses, siempre exhibiendo el fonógrafo, por São Paulo, Campinas, Porto Alegre, Pelotas y Rio Grande; se desplazó luego a Montevideo y Buenos Aires.

Su paso por la capital uruguaya en 1893 fue presenciado por el crítico teatral Samuel Blixen, quien describió de esta manera su encuentro con el fonógrafo: “me he quedado con la boca abierta (...) es que, aunque uno conozca el fenómeno y sepa cómo se produce, y en qué leyes físicas se basa, nunca se lo imagina tan curioso cómo es en la realidad”. Ese asombro, agregaba Blixen, iba unido a una “emoción melancólica que trae consigo la resurrección de gratos recuerdos”, pues el fonógrafo le devolvió las voces de actores y actrices que había admirado durante toda su vida: “¡Qué extraño deleite experimenté al oír de nuevo sus voces frescas, límpidas y sonoras! Cerraba los ojos y me parecía tenerlos delante”¹⁰¹.

Esto de “cerrar los ojos y ver” era algo completamente nuevo. Nadie estaba acostumbrado a escuchar sin ver. A diferencia de la música escuchada en vivo, en teatros o en el propio hogar, el fonógrafo ofrecía una voz sin cuerpo; la música, además de oída, siempre había sido *vista*, y vista en el mismo momento en que se producía. Tan grande era el cambio que las primeras ideas de Edison para su invento tendían a volver a unirlo con lo corpóreo: una muñeca o un reloj; incluso el término “talking machine” revela este sentido: proveer de una fuente, de un cuerpo emisor al sonido. Existía un antecedente tecnológico en el teléfono, pero allí, aunque fuera del alcance de la vista, había un cuerpo, una presencia física que el oyente podía representarse del otro lado del tubo.

El teórico musical Dave Laing propuso que una manera de comprender la experiencia de esta disociación visual-auditiva sería considerar que el objeto de atención se desplazó del

¹⁰¹ Blixen, Samuel (Uno de la platea), *Desde mi butaca (Impresiones de teatro)*. Segunda Serie. Montevideo: España Moderna, 1894, p. 17. A mediados de la década de 1900 las victrolas comercializadas por Victor ocultaban la corneta en el interior de un gabinete de madera. Tal vez este sea un momento apropiado para trazar una línea divisoria, que marca un nuevo período en el cual el público se adaptó a escuchar sin tener la necesidad de ver al mismo tiempo.

cuerpo del músico, o el instrumento musical, a un nuevo objeto: el fonógrafo o el gramófono. La figura central de los primeros modelos era la corneta por donde salía el sonido, objetos metálicos, enormes, que emergían majestuosamente. Laing las visualizó como una gigantesca boca que habla o como una oreja que escucha¹⁰². En muchas ilustraciones y fotografías de fonógrafos se observa al oyente contemplando fijamente al aparato, al cilindro o al disco, y más aún, a la corneta. Al mirarla fijamente, el oyente percibía que, en algún punto difuso, más allá de esa concavidad visible, había *algo* respirando¹⁰³.

Aparatos como el kinetófono, además de precursores del cine, fueron intentos en este sentido: devolverle un cuerpo al sonido. Hubo varios experimentos de este tipo, y la prensa montevideana dio cuenta de ellos. Por ejemplo, la unión del fonógrafo con el fonoscopio, una invención de Georges Demeny, en la que por medio de una cámara instantánea lograba tomar hasta doce imágenes por segundo, y registrar así el movimiento de los labios con tal velocidad que permitía apreciar las distintas posiciones de éstos en la pronunciación de cualquier palabra. Accionado a la misma vez que un fonógrafo, se afirmaba en 1892 desde las páginas de *La Semana Popular*, “el rostro de la persona retratada adquiere las apariencias de la vida y del movimiento, pareciendo que habla”¹⁰⁴.

En el número de diciembre de 1898 de la revista *El Mundo Científico*, una publicación que buscaba dedicarse “exclusivamente a estudiar nuestro avance en el vasto campo de las ciencias”, apareció un artículo a cargo de José Echegaray, ingeniero español y divulgador de las ciencias, titulado “El cinematógrafo y el fonógrafo en la historia del porvenir”. El autor celebraba allí el triunfo de la ciencia sobre el espacio y sobre el tiempo, ya que ahora, afirma, “los hechos pueden también permanecer, quedar para siempre, perpetuarse indefinidamente”, y vaticinaba la unión de ambos inventos mediante la cual las personas “se moverán como en realidad se movían y hablarán como en la realidad hablaban”¹⁰⁵. De este modo, continuaba, el “hecho histórico”, al menos en su forma externa, podría reproducirse ante el historiador. En otras palabras, el cine sonoro se convertiría en una fuente de conocimiento historiográfico. Regresaremos a este artículo y las interesantes reflexiones de Echegaray en el capítulo 5.

¹⁰² Laing, Dave, “A Voice without a Face...”, pp. 1-9.

¹⁰³ Eisenberg, Evan, *The recording angel: music, records and culture from Aristotle to Zappa*. Yale University Press, 2005, p. 64.

¹⁰⁴ *La Semana Popular Ilustrada*, año I, n° 42, Montevideo, 16 de octubre de 1892, p. 501.

¹⁰⁵ “El cinematógrafo y el fonógrafo en la historia del porvenir”. En *El Mundo Científico*, Montevideo, año I, n° 10, 30 de diciembre de 1898, pp. 149-151.

Con la llegada del gramófono a inicios del siglo XX, en algunas exhibiciones cinematográficas se incorporó esta nueva tecnología, aunque no necesariamente en sincronización, sino como un espectáculo, valga el anacronismo, multimediático. Hubo exhibiciones en Montevideo del "fono-biógrafo" y del "bióscopo lírico"¹⁰⁶. En enero de 1905 el diario *El Siglo* anunciaba una exhibición en la Plaza Constitución, y recalcaba una particularidad: sería amenizado por una banda de música y con discos proporcionados por la casa comercial de Enrique Dellazoppa, una de las primeras y más importantes empresas del rubro en Montevideo, como veremos en el capítulo 3¹⁰⁷.

El cine se volvería sonoro en 1929. Pero hasta entonces se siguieron ensayando distintas posibilidades para simular lo mejor posible la unión sincrónica de imagen y sonido. El kinetófono se fue perfeccionando, y en 1911 se estrenó en Montevideo el último modelo creado por el propio Edison. En el Gran Salón del Splendid Hotel del Teatro Solís funcionaba (todas las noches, más las matinées de domingos y días festivos) el "Cinematógrafo Parlante"¹⁰⁸. Detrás de la pantalla de proyección se colocaba un fonógrafo, lo que daba mayor apariencia de veracidad a las gesticulaciones de los actores. Los films eran breves partituras de óperas y romanzas populares a cargo de solistas de renombre. El aparato había sido exhibido pocos días antes en la residencia de Piedras Blancas del presidente José Battle y Ordóñez; allí, un representante de Edison hizo entrega de un saludo grabado por el inventor dirigido a Battle¹⁰⁹.

Si nos atenemos a las consideraciones de un cronista de la revista *La Pluma* –publicación dedicada a las letras, las ciencias y las artes– hechas retrospectivamente en 1929, el kinetófono no dejó nunca de ser un "juguete curioso y sin trascendencia" empantanado en "terreno experimental". Ninguna ilusión de realidad agregaba a la escena cinematográfica "aquella voz gangosa que salía de detrás de la pantalla, y que jamás el espectador podía confundir con ella". Por otra parte, la corta duración de las grabaciones "limitaban la acción a pequeñas escenas de asunto simplicísimo" y el espectáculo se volvía "poco más que una demostración de física recreativa". Según el cronista, estos ensayos atrajeron al público montevideano por muy poco tiempo y los diversos "cinefonógrafos" cayeron rápidamente en el olvido¹¹⁰.

¹⁰⁶ Aníbal Barrios Pintos afirma en su libro *Paysandú. Un escorzo histórico* que la primera función del "Bióscafo Lírico", una combinación de proyección cinematográfica y gramófono, se realizó en aquella ciudad el 13 de octubre de 1906.

¹⁰⁷ Duarte, Jacinto A., *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952, p. 128.

¹⁰⁸ *La Semana*, n° 82, 25-2-1911.

¹⁰⁹ Castellanos, Alfredo, "Cuando el biógrafo pasó a llamarse cine". En *Marcha*, n° 1.349, 21/4/1967, p. 11.

¹¹⁰ *La Pluma*, n° 12, junio de 1929, pp. 33-36. "Notas de cine. El film hablado", por J. M. Podestá.

BOLETIN
DE LA SOCIEDAD
CIENCIAS Y ARTES
PUBLICACION HEBDOMADARIA

DIRECTORES

J. M. BLANES—J. ROLDÓS Y PONS—C. OLASCOAGA—R. BENZANO—R. CAMARGO
N. N. PIAGGIO

El fonógrafo

En la última sesión de la Academia de Ciencias de París, se presentó á dicha corporación, la primera máquina parlante que se ha recibido en Francia. El fonógrafo de Mr. Edison es ciertamente una de las mas grandes curiosidades de nuestra época.

El fonógrafo es un instrumento que escucha, registra la conversacion y la reproduce en seguida á voluntad, tantas veces como se quiere, con el timbre, el acento, y todos los detalles de pronunciacion de los que han hablado. Es verdaderamente una maravilla.

El instrumento construido por Mr. Edison fué colocado ante la Comision de la Academia, sobre una pequeña mesa. Su volumen puede compararse al de un acordeon; tiene un metro de largo y 0,20 centímetros de ancho.

Un ayudante de Mr. Edison sentado delante de la mesa, pronunció de un modo claro, frente de un pequeño portavoz que tiene el instrumento, lo siguiente: "El fonógrafo se honra de ser presentado á la Academia de Ciencias."

Se pidió el silencio. El ayudante introdujo en el portá-voz un gran cono acústico de carton. En seguida puso en movimiento la máquina, y al momento,

con gran asombro de los presentes, se oyó que el fonógrafo repetía con una voz muy clara, pero un poco nasal: "El fonógrafo se honra de ser presentado á la Academia de Ciencias."

El ayudante de Mr. Edison es americano; habla el francés perfectamente pero con un pequeño acento. La máquina reproduce el tono de la voz con una semejanza sorprendente. El parecido era tal, que un miembro de la Academia, bastante incrédulo, no pudo menos de decir á media voz: "Pero esto es imposible, la máquina nada tiene que ver en esto, lo que verdaderamente oímos es un ventrílocuo." Se repitió el experimento con otras personas, y el resultado fué exactamente el mismo. La voz que sale del instrumento se halla evidentemente algo alterada: esa voz no es la de la persona que ha hablado; es mas aguda, mas débil, pero es como una imagen perfecta de la voz, una fotografia reducida de aquella, con todos sus detalles y todas las imperfecciones de la pronunciacion.

Nada de mas particular que oír á ese pequeño aparato repetir una conversacion pronunciada y registrada algunos momentos antes. Es difícil dejar de creer que existe allí una mistificacion. Parece que algunos de los asistentes imi-

Figura 5. Portada del número 20 del *Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes* del 19 de mayo de 1878. Esta publicación montevidéana fue la más atenta a las novedades fonográficas.



Figura 6. Demostración pública del fonógrafo en el Gabinete de Física de la Universidad de la República. (*Caras y Caretas*, nº 5, 17 de agosto de 1890)



Figura 7. Kinetoscopio. (Imagen libre tomada de la web)

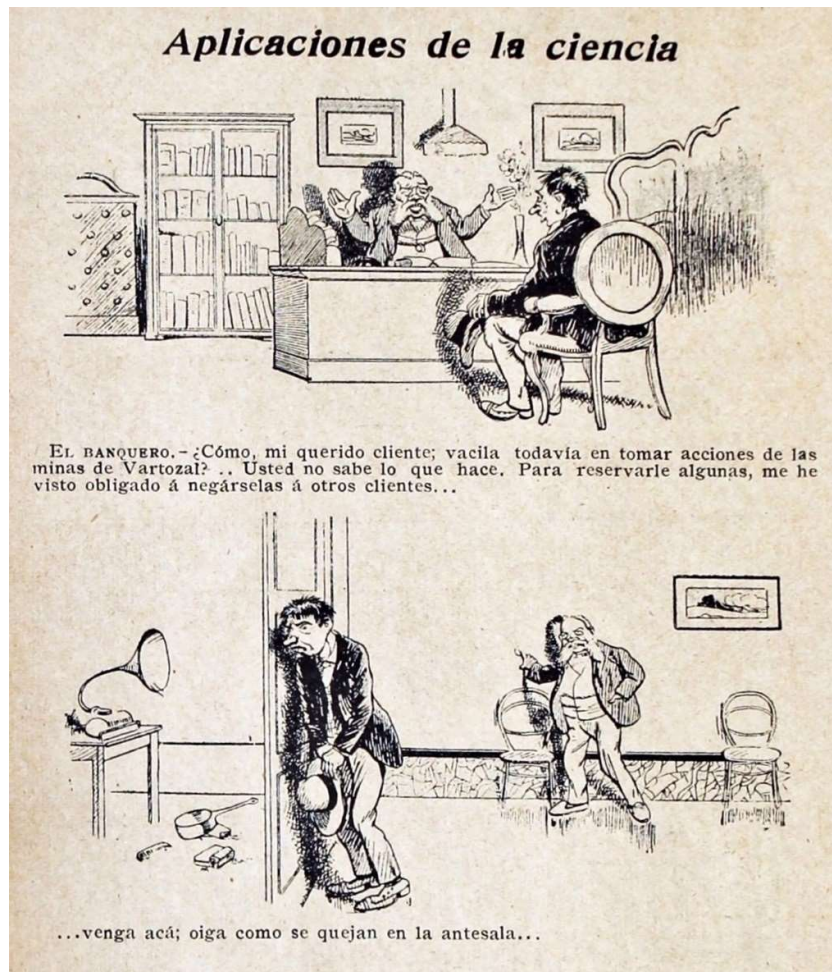


Figura 8. “Aplicaciones de la ciencia”. Caricatura sobre usos del fonógrafo.
(Montevideo, n° 1, 10 de agosto de 1905, p. 62)

2.4.2 - Mensajes de personalidades

El fonógrafo surgió como un dispositivo para comunicar la palabra hablada. Edison batalló durante muchos años para que el público aceptara esta visión. De todos los modelos que su empresa comercializaba hacia 1900, solamente el “Gem” se limitaba a reproducir cilindros pregrabados, todos los demás tenían también la función grabadora¹¹¹.

¹¹¹ Algunos modelos tenían incluso la capacidad de borrar las grabaciones. Mediante un sistema de “afeitado” o “raspado”, la capa de cera sobre la que estaba impresa la grabación se desprendía del cilindro, permitiendo volver a realizar una grabación. La operación requería cierta experticia; el cilindro se iba haciendo más fino con cada borrado, incluso si no se realizaba con precisión, rastros de la grabación anterior se escuchaban en la nueva, generando un extraño palimpsesto sonoro.

Resulta lógico, entonces, que el fonógrafo comenzara a utilizarse para grabar y difundir las voces de líderes políticos, religiosos y militares, o como ha dicho Jacques Attali: “como dispositivo de archivo de palabras ejemplares, como canalización del discurso del poder, como registro de la representación”¹¹². El presidente estadounidense Benjamin Harrison dejó su registro en 1889; el emperador del Brasil Pedro II dejó su voz sobre la cera, y Federico Figner grabó al ministro y senador Gaspar da Silveira Martins; también Carlos Pellegrini, como ya vimos, grabó su voz en el cilindro.

En Uruguay, si bien de menor repercusión histórica, fueron varias las personalidades políticas o sociales que dejaron su voz en el cilindro. Estas grabaciones tenían la intención de lo efímero, del mensaje concreto, grabado para ser escuchado en el mismo momento o para ser exhibido en demostraciones públicas puntuales. En su libro sobre la publicidad en Uruguay, Jacinto Duarte menciona que el periodista y publicista Leopoldino Bayarres grabó hacia fines de siglo un discurso sobre la muerte de un caudillo. Cilindro en mano “se lanzó a hacerlo oír por cuanta reunión política había en el interior, inflamando de “partirismo” a los paisanos, y haciendo su negocio, claro está”¹¹³.

Sabemos, por referencias en distintos medios de prensa, que grabaron cilindros: Tulio Freire¹¹⁴ (1891), Gervasio Osimani¹¹⁵ (1894), Juan José Díaz¹¹⁶ (1895) y Diego Lamas¹¹⁷ (1898). El caso de Lamas es interesante y merece atención. Estrictamente, no llegó a grabar su voz en el fonógrafo. Según lo referido por el semanario *La Alborada* en junio de 1898, entre las ropas del militar, muerto trágicamente tras caerse de un caballo, se habría encontrado un pliego de papel en el que estaban anotadas algunas palabras de su puño y letra. Estos pensamientos le habrían sido solicitados por su hermano Gregorio, “con el objeto de pasarlos al fonógrafo que posee un ingeniero compatriota nuestro, que deseaba conservar impresa en un

¹¹² Attali, Jacques, *Ruidos...*, p. 136.

¹¹³ Duarte, Jacinto A., *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay...*, p. 341.

¹¹⁴ Político perteneciente al Partido Colorado; amigo de Máximo Santos; fue el encargado de diseñar la primera banda presidencial del Uruguay. Referencia a la grabación tomada de *Caras y Caretas*, Montevideo, año II, n° 39, 12 de abril de 1891, p. 311.

¹¹⁵ Escritor y profesor salteño; propulsor de la educación pública y fundador del primer Instituto Politécnico de enseñanza en el interior del país. “...el fonógrafo impactó tanto a los vecinos del Salto que hasta el Prof. Gervasio Osimani llegó a grabar su voz. El prestigioso diario *La Tarde*, en una crónica aparecida en el año 1925, refiriéndose al hecho, decía: «el profesor Osimani fue requerido para imprimir un discurso exaltando la singularidad del invento, y ello aumentó el interés de las audiciones...»”. Tomado de: El hombre del Fonógrafo en el Salto Oriental - Diario Cambio Salto: Diario Cambio Salto (último acceso: 13 de mayo de 2024). Interesa señalar el uso de la voz de un miembro destacado de la sociedad para dar prestigio al fonógrafo.

¹¹⁶ Político colorado; ministro de Guerra y Marina. Tomado de *El Negro Timoteo*, n° 4, 24 de marzo de 1895, p. 30.

¹¹⁷ Militar y político del Partido Nacional; jefe del Estado Mayor del ejército de Aparicio Saravia.

cilindro la voz del prestigioso caudillo nacionalista”¹¹⁸. Las frases eran las siguientes:

“Este cilindro puede durar más que mi efímera vida y repetir mi voz, mi misma voz, cuando ya esté convertido en polvo el órgano que la emitió. Edison ha arrebatado a la muerte su silencio, el poder de enmudecerlo todo. Merced a su maravilloso invento los huérfanos podrán oír mientras existan las palabras siempre dulces de la madre, los sabios consejos paternales. [William] Gladstone, [Emilio] Castelar e [Hipólito] Yrigoyen perecerán; pero sus arengas, su acento mismo, resonarán siempre en la tribuna indicando a sus respectivos pueblos, a la humanidad entera, el derrotero de la justicia, del progreso y de la libertad”¹¹⁹.

Más allá de la veracidad o no de esta historia, lo interesante es comprobar la concepción que se tenía del fonógrafo a fines del novecientos. La voz podía ser preservada y servir como consuelo (las palabras dulces de la madre), como instructivo (los sabios consejos del padre), como guía edificante (las arengas de los líderes políticos). El fonógrafo como “archivo de palabras ejemplares”, como diría Attali y como lo deseaba Edison, aquel “mago” y “brujo” que había vencido a la muerte¹²⁰.

2.4.3 - Esfera administrativa-gubernamental

A pesar de ser promocionado como uno de los usos fundamentales, no se han encontrado referencias directas al empleo del fonógrafo en la esfera administrativa o gubernamental en Montevideo; lo que no quiere decir que no hayan existido. De todos modos, la prensa local daba cuenta de estos usos en otras regiones, o publicaba relatos ficcionales en los que se trabajaba en esta línea. Como tendremos oportunidad de ver varias veces en este trabajo, el fonógrafo y las emociones que despertó (asombro, miedo, fascinación, esperanza) fueron incorporados a cuentos, poemas y obras de teatro por escritores de distinta procedencia, incluido uruguayos.

Un relato de este tenor fue publicado en 1892 por *La Semana Popular Ilustrada* (un suplemento del periódico *La Tribuna Popular*), en un número dedicado a Thomas Edison y su

¹¹⁸ *La Alborada*, Montevideo, año I, 2º época, n° 23, 12 de junio de 1898, p. 131.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Las referencias a Edison como el “mago” o el “brujo” de Menlo Park (por la comunidad de New Jersey en la que tenía montado su laboratorio) fueron comunes en la prensa uruguaya (y mundial) de fines del siglo XIX. Por lo general, estas notas trabajaban el vínculo entre el invento de Edison y la muerte o la eternidad; por ejemplo en *La Semana Popular* (Montevideo, n° 42, 19 de octubre de 1892), o en *La Idea Fija* (Salto, n° 14, 2 de abril de 1893, p. 106), en donde se indica que el “célebre y fecundo inventor no ha olvidado que tuvo su cuna en el pueblo, cuna por demás pobre y sombría” y que “a diferencia de otros sabiondos, que con su sabiduría niegan la existencia de Dios, cree en la existencia del constructor del Universo”.

invento. Llevaba por título “El fonógrafo, auxiliar de la justicia”¹²¹, y parece haber sido creado ex profeso para promocionar el aparato y un determinado tipo de aplicación; o tal vez no, y solo haya sido la creación espontánea de un literato, que firmaba con la inicial O.

“El invento prodigioso de Edison ha venido a tener una nueva aplicación”, comienza diciendo el incógnito O., y describe luego el macabro asesinato de Miny, “la esposa del profesor Johnson”, un discípulo de Edison. El inspector que investiga el crimen no encuentra huellas, ni obtiene testigos... salvo por un pequeño fonógrafo instalado sobre una mesa, el cual tenía signos de haber estado funcionando. El viudo, el inspector y sus agentes se agolpan frente al aparato:

“De pronto dejóse oír una voz de hombre que decía: «¡Buenos días, Miny!». Todos los presentes comprendieron que el aparato reproducía la voz del profesor Johnson. En tono muy distinto continuó el fonógrafo: «Buenos días, Johnson; ¿vendrás muy tarde para tomar el café?» y después de nuevo la primera voz: «No, Miny, procuraré ajustarme al tiempo. ¡Adiós!». —Señores; dijo el profesor, las voces que acaban de oír ustedes, son la mía y la de mi mujer: esas han sido las palabras que hemos cruzado esta mañana al separarnos”.

El cilindro seguía dando vueltas. Volvió a surgir la voz de la mujer, y a continuación la de un hombre que preguntaba: “¿Dónde quiere usted que deje el jengibre? «En la cocina», contestó la voz femenina”. Siguieron unos momentos de silencio.

“Un instante después resonó un grito penetrante, tan aterrador que todos los oyentes palidecieron. De nuevo reinó mortal silencio, interrumpido al poco tiempo por un rumor de voces desconocidas. Por fin, oyóse en el fonógrafo: «¡Miny, Miny!». Era la voz de Johnson que daba aquellos gritos conmovedores”.

Corrieron todos hacia la verdulería, y el inspector interrogó uno a uno a los empleados. Apenas el más joven de ellos pronunció palabra, el inspector le puso la mano encima: “Está usted detenido”, le dijo. “Le reconozco la voz”. La comparecencia del acusado ante el juez dio lugar a una escena inédita en los tribunales: el fonógrafo fue citado a declarar.

Recordemos nuevamente que estamos ante un texto ficcional, que se toma muchas libertades. El mecanismo del fonógrafo es presentado de un modo irreal, como si se tratara de una grabadora moderna que se acciona automáticamente ante cualquier sonido. Pero esto no es lo importante. Interesa recalcar el fomento del uso del fonógrafo para el ámbito gubernamental,

¹²¹ *La Semana Popular Ilustrada*, Montevideo, año I, n° 42, 16 de octubre de 1892, pp. 494-495.

en este caso como elemento probatorio en un juicio, uno de los ámbitos para los cuales fue pensado, al menos por el propio Edison (cuya compañía parece estar por detrás de este relato), y su inclusión en la crónica roja o policial, uno de los espacios más leídos de los periódicos.

2.4.4 - Medios de prensa

Montevideo siempre ha contado con numerosa prensa de vida efímera, periódicos que surgían en una campaña electoral y desaparecían una vez terminada, emprendimientos que por motivos económicos o por censura política no duraban más de uno o dos números. Pero seguramente no haya existido un caso tan extremo como este que refiere Eduardo Acevedo en su *Historia del Uruguay*. Tras el levantamiento armado de Aparicio Saravia en 1897, el gobierno colorado dictó un decreto restrictivo de la libertad de imprenta. Los diarios tenían prohibido comentar la situación política o publicar noticias sobre el movimiento armado proveniente de informaciones particulares, debiendo atenerse sólo a las publicaciones oficiales. A los infractores se les suspendería la publicación y el establecimiento tipográfico sería clausurado.

En este contexto, refiere Acevedo, la administración de *El Siglo* adquirió un fonógrafo (“el primer aparato de ese género que ponía en venta el comercio de Montevideo”; vemos nuevamente la importancia de ser el primero...) con el que grabaron una serie de cilindros para dar a conocer las noticias que el decreto impedía publicar. Estrictamente, el periódico no estaba violando la ordenanza oficial: las noticias se transmitían acústicamente y no en letra de molde. El gobierno no lo vio de la misma manera:

Fueron tranquilas, aunque muy llamativas, las primeras audiciones, hasta que una tarde se presentó un grupo de marcianos (designación que seguía utilizando la prensa desde los fraudes electorales de 1893) que descargaron sus revólveres sobre el aparato, en la creencia de que la voz emanaba directamente de una persona que estaba debajo de la mesa¹²².

Veinte años después de haber sido inventado, el mecanismo del fonógrafo aún era desconocido para algunas personas, que creían que se trataba de un engaño. La administración del diario adquirió otro fonógrafo y reanudó las audiciones, hasta que el gobierno ordenó

¹²² Acevedo, Eduardo, *Historia del Uruguay. Tomo V*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1934, p. 26.

formalmente la suspensión de esta actividad. El gobierno alegó que el fonógrafo reunía “en la calle un crecido número de personas [que] hacían apreciaciones y comentarios acerca de los sucesos que se desarrollaban en el país (...) provocando agitaciones y apasionamiento”¹²³.

Interesa destacar aquí el uso del aparato como divulgador y amplificador de noticias, en este sentido, un antecedente de lo que ocurriría décadas después con la radiodifusión; también importa resaltar los inconvenientes que su uso podía causar al poder establecido (en oposición al uso para divulgar discursos de figuras prominentes), así como el lugar que ocupaba la palabra en aquella sociedad.

2.4.5 - Literatos

Narradores y poetas también aprovecharon las posibilidades que brindaba el fonógrafo: se trataba de una plataforma novedosa y moderna para comunicar sus textos. Como veremos detalladamente en los capítulos siguientes, el argentino Leopoldo Lugones recitó sus versos a un fonógrafo en Montevideo en 1901; Horacio Quiroga integró las emociones que despertaba la nueva tecnología a uno de sus cuentos; Juan Zorrilla de San Martín, siempre ubicuo, grabó para el sello Victor en Buenos Aires durante uno de los viajes volantes organizados por la compañía. El caso de Zorrilla es más tardío, pues se trata de grabaciones hechas en 1910, dentro de una serie de "discos patrióticos" editados en aquella ciudad, con motivo del centenario de la Revolución de Mayo. Zorrilla dejó registrados algunos fragmentos de los poemas “Tabaré” y “La Leyenda Patria”, y del discurso “Lavalleja”¹²⁴. También el médico y poeta Elías Regules registró algunos de sus versos en disco ("Sintiendo", "Barbarie" y "Rumbo"); así como el escritor y político Carlos Roxlo ("Los gauchos", "Tristes")¹²⁵.

Los escritores parecen haber aceptado e incorporado el fonógrafo sin cuestionamientos; al menos no se han encontrado comentarios sobre la posible influencia negativa que el aparato pudiera ocasionar a su arte o medio de vida. Pero en otros sectores sí surgieron críticas, asociadas a temores e incertidumbres en relación al futuro del libro y la lectura. *La Semana*

¹²³ Tomado de Duarte, Jacinto A., *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952, p. 94.

¹²⁴ *El fonógrafo*, Montevideo, n° 1, noviembre de 1911. 4 discos de 25cm a \$1,10 y 2 discos de 30cm a \$1,75.

¹²⁵ *Ibidem*.

Popular Ilustrada anunciaba en 1892 que el propio Edison afirmaba que cualquier novela, aunque fuera una de las más largas de Charles Dickens, podría reproducirse en unos cuantos cilindros. El articulista no se atrevía a desmentirlo, porque en aquella época, afirmaba, “no se puede negar en absoluto nada de cuanto a los fenómenos de electricidad tenga relación”. Si esto ocurriese, continúa, no se tardaría mucho tiempo en disponer de ediciones fonográficas de cualquier libro, y puesto que:

“la inteligencia humana hoy se dedica de una manera casi absoluta a encontrar los medios de economizar cuanto trabajo puede, el éxito será asombroso, particularmente entre los perezosos y los que tengan la vista delicada, pues no tendrán que tomarse más trabajo que el de escuchar”¹²⁶.

La reflexión de este periodista sintetiza dos emociones muy comunes suscitadas por los avances técnicos, y que suelen ir de la mano: el asombro y el miedo. Con cada medio que surge aparece la maravilla, pero también el temor; ocurrió antes con el telégrafo y el teléfono, y ocurriría después con la radio y la televisión. ¿Desplazará la radio a la lectura?, era la pregunta en los años veinte. ¿Desplazará la televisión a la radio y a la lectura?, era la cuestión en los cincuenta. ¿Desplazará internet a la televisión, a la radio y a la lectura?... La historia ha demostrado que por lo general los nuevos medios tienden a complementar a los existentes y no necesariamente a descartarlos.

2.4.6 - Antropólogos

El registro sonoro se volvió una herramienta para antropólogos, etnógrafos y musicólogos, quienes lo aprovecharon para producir conocimiento sistemático de músicas, cantos, lenguas, narrativa oral y otros aspectos de la cultura. El registro fonográfico pretendía resolver problemas metodológicos como el de la observación subjetiva; la nueva tecnología tenía pretensiones de convertirse en objetividad pura. Entre 1890 y 1920, durante el periodo conocido en la historia de la antropología como la “era de los museos”, el fonógrafo potenció el auge del coleccionismo etnográfico. Antropólogos como Franz Boas, para quien el estudio de las expresiones lingüísticas constituía la base más sólida para la comprensión de los pueblos amerindios, tejieron redes con la Edison Phonograph Co., con los grandes museos y con

¹²⁶ *La Semana Popular Ilustrada*, Montevideo, año I, n° 45, 6 de noviembre de 1892, p. 501.

investigadores-expedicionarios, y se lanzaron por todo el continente para registrar voces y sonidos¹²⁷.

El noruego Carl Lumholtz recorrió la Sierra Madre Occidental mexicana para estudiar las comunidades huichola, wixárika y tarahumara. Para acallar las voces que criticaban sus métodos, en su tercera expedición de 1898 llevó consigo un grafófono; la moderna tecnología era presentada como “prueba de objetividad y verdad”¹²⁸. En 1905 el Museo Real de Berlín encargó a Konrad Theodor Preuss realizar grabaciones de las artes verbales huichol, cora y mexicano. Preuss estudió las ceremonias del mitote y del carnaval cora, y registró tonadas curativas y amorosas. Entre 1905 y 1907 se realizaron las primeras grabaciones de cantos mapuches en Chile, y al año siguiente Charles Wellington Furlong hizo lo propio con pueblos originarios de Tierra del Fuego. El compositor húngaro Bela Bartok grabó a músicos folklóricos del Este europeo. Al escuchar los cilindros descubrió que las “notas entre las notas” que los occidentales cultos normalmente no podían discernir se volvían audibles.

Dice Walter Benjamin que el lente de la cámara fotográfica busca indicios, capta un lugar como si fuese “un lugar de los hechos”; así, las “tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico”¹²⁹. El fonógrafo, por su parte, amplía e intensifica la percepción sensorial, como si se tratase de un microscopio. Al reproducir la voz humana de forma mecánica, el investigador puede desnudar su funcionamiento, sondear y manipular, analizar y desmembrar.

Sabemos, con bastante certeza, que no existieron grabaciones de este tipo en Uruguay sino hasta los años cuarenta, a partir de los trabajos de campo del musicólogo Lauro Ayestarán, quien rescató músicas tradicionales y de raíz folklórica de carácter rural y urbano¹³⁰. No hubo intentos anteriores de este tipo, al menos hasta donde fue posible averiguar. Ni el Estado, ni la Universidad, ni investigadores nacionales o extranjeros parecen haberse interesado por

¹²⁷ Lira Larios, Regina, “Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898”. En *Indiana*, n° 34, 2017, pp. 211-232.

¹²⁸ Lumholtz recibió la autorización y el apoyo del presidente mexicano Porfirio Díaz para realizar estas expediciones. Más de cien años después las 60 grabaciones fueron publicadas en un cd titulado *Música y cantos para la luz y la oscuridad* (2005), coordinado por la Comisión Nacional de Pueblos Indígenas. Según especialistas, algunas grabaciones fueron hechas ex profeso, pues se nota la ausencia de ‘segunderos’ o ‘coros’ que suelen acompañar al cantador, mientras que otras fueron grabadas en contexto ritual. La antropóloga Regina Lima llevó las grabaciones a los músicos contemporáneos de esos pueblos indígenas, y recogió comentarios y explicaciones sobre la letra y la técnica vocal.

¹²⁹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Ítaca, 2003, p. 58.

¹³⁰ Las grabaciones de Ayestarán pertenecen a un universo tecnológico muy diferente al del período que estamos analizando; sus registros fueron hechos en grabadoras portátiles de cinta magnética. Según Curt Lange, el SODRE, fundado en 1929, no adquirió equipos de grabación aceptables hasta 1937.

recolectar cantos, voces y sonidos del país. ¿A qué se debe esta ausencia? ¿Por qué carecemos de registros? Estas preguntas, por el momento, solo pueden obtener como respuesta otras preguntas, tentativas y provisionales. ¿Habrá tenido que ver con la idea que se pretendía instalar de un Uruguay blanco, europeo y sin población indígena? ¿Se debe a carencias técnicas o de formación profesional?

Tampoco visitaron Uruguay los equipos volantes o *recording trips* de las compañías fonográficas estadounidenses, las cuales desde inicios del siglo XX recorrieron el mundo realizando grabaciones musicales. Como veremos en el capítulo siguiente, estos equipos de grabación itinerante estuvieron varias veces en Buenos Aires desde 1907, pero nunca en Montevideo (muchos músicos uruguayos se trasladaron a aquella ciudad para grabar discos). Pero este tipo de grabaciones poco tiene que ver con lo trabajado en este apartado; no se trataba de grabaciones con fines antropológicos, sino comerciales, buscaban músicos y piezas musicales para colocar en un mercado global que se encontraba en pleno desarrollo.

2.4.7 - Organizadores de eventos

El fonógrafo también se utilizaba para amenizar reuniones, fiestas e inauguraciones. Si bien este tipo de uso podría analizarse dentro del apartado dedicado a las grabaciones musicales, resulta más conveniente trabajarlo por separado, al menos para este período temprano, ya que el objetivo buscado no era la audición musical per se, sino incorporar esta tecnología en un marco celebratorio y de exhibición. No era tan importante lo que se escuchaba, sino el acto de escuchar y, sobre todo, la observación.

El fonógrafo aún se presentaba como una novedad tecnológica, incluso inserta entre otras atracciones. Así ocurrió en la inauguración de la Estación Central del Ferrocarril en junio de 1897, para la cual se organizó un gran baile iluminado con lamparillas eléctricas, la proyección de imágenes desde una linterna mágica y la reproducción de grabaciones con diálogos cómicos desde un fonógrafo¹³¹. La intención era dotar al evento de un halo de modernidad y vanguardia, por eso la presencia del fonógrafo, el cine y la luz eléctrica.

¹³¹ Caprario Bonavia, Alonso, *Apuntes para la historia de los ferrocarriles uruguayos*. Montevideo: s/d, 1966.

También en distintas romerías (fiestas populares al aire libre vinculadas a colectivos religiosos o étnicos) se acercaban fonógrafos para deleite del público. Así sucedió, por ejemplo, hacia 1890 en las romerías de Fray Bentos, donde se instalaban “carpas de negocios” con “el recientemente inventado fonógrafo”. Los asistentes podían “escuchar embelesados música, cantantes de ópera y discursos de políticos famosos”; además “para hacerse notar, los vecinos acomodados [los] alquilaban para llevarlos a sus casas, donde los orgullosos propietarios convocaban a veladas a sus amistades más conspicuas”¹³². Ocurría del mismo modo en Montevideo, por ejemplo, en las romerías de la Sociedad Euskara de 1903, en las cuales, entre distintas actividades de esparcimiento, se instalaban mesas con fonógrafos con gran éxito: “los corros eran tan nutridos que hacían temer por la estabilidad de los aparatos edisonianos”¹³³.

2.4.8 - Educadores

No solo en ámbitos festivos comenzaba el fonógrafo a ganar espacio, también lo hacía en entornos educativos y científicos. Ya se ha señalado que la Universidad importó y estudió desde muy temprano la nueva tecnología. La prensa informaba sobre exóticas investigaciones que realizaban científicos europeos: registraban las voces de chimpancés y gorilas para estudiarlas con detenimiento¹³⁴. También algunos sectores de la población lo utilizaban para instrucción personal o familiar, por ejemplo, para aprender idiomas. En un número de 1905 de la revista *The Talking Machine World*, una publicación neoyorquina de la industria fonográfica, se refiere el desarrollo de los estudios de inglés en Uruguay. Es interesante la visión que el vocero de la industria tenía sobre el rol que el fonógrafo podía cumplir en la expansión de Estados Unidos como potencia mundial:

En Uruguay y otros países de América del Sur los nativos están aprendiendo inglés rápidamente por medio de máquinas parlantes. En este sentido, podemos decir que la máquina parlante (...) está destinada a dar a conocer la lengua inglesa en todo el mundo. Estados Unidos no sólo se ha convertido en una potencia mundial, sino que uno de sus mayores inventos está destinado a hacer de la lengua inglesa una potencia mundial. No cabe duda¹³⁵.

¹³² Boretto, René, *Fray Bentos: patrimonio industrial y cultural*. Montevideo: s/d, 2014, p. 137.

¹³³ *Rojo y Negro*, Montevideo, año IV, n° 107, 3 de enero de 1903.

¹³⁴ *La Semana Popular Ilustrada*, Montevideo, año I, n° 42, 16 de octubre de 1892, p. 501.

¹³⁵ *The Talking Machine World*, n.º 7, vol. 1, 15/7/1905, p. 9.

En el acervo del Museo Histórico Cabildo de Montevideo se conservan seis cilindros (sobrevivientes de una colección mucho mayor) con grabaciones de un curso de inglés creado por el Dr. Richard Rosenthal, el llamado “Método lenguáfono”. Este método, patentado en 1886 y editado en New York por el International College of Languages, se presentaba como el más moderno para “el estudio de idiomas por el sistema racional del lenguaje práctico”. No fue posible identificar a quién pertenecieron los cilindros (en el museo no se conserva registro sobre esta adquisición), pero su existencia indica que este tipo de uso fonográfico circulaba entre algunos sectores sociales montevideanos.

En años posteriores, con la consolidación del disco gramofónico, el método lenguáfono pasó a difundirse en este formato. La prensa destacaba la facilidad que el sistema otorgaba para aprender idiomas y la comodidad de hacerlo desde el hogar: “Para tomar una lección se elige un disco: a medida que se oye la voz del profesor, el alumno sigue en el libro el texto, que va acompañado de un grabado que representa el objeto o la acción de que se trata. No se puede negar que el “Linguafrone” es un profesor paciente e incansable”¹³⁶.

2.4.9 - Músicas

También la grabación de música comenzó a perfilarse como una de las aplicaciones del fonógrafo. Sin embargo, como ya ha sido dicho, no fue la única, ni siquiera la principal, hasta los primeros años del siglo XX. Según la música e investigadora argentina Mariana Tsiftsis, fue este un período de transición en el que coexistieron, por un lado, una forma de concebir a la obra y al autor basada en la oralidad, la improvisación y las libertades del intérprete para modificar la obra, y por el otro, nuevas formas de concepción que parten “de la fijación de una versión única y exclusiva registrada en el disco”¹³⁷. El desarrollo de las grabaciones va a influir en el pasaje de la tradición oral a la escrita, en la transición entre el autor anónimo y la obra de autor, tanto en el círculo letrado como en el popular¹³⁸.

¹³⁶ *La Cruzada*, Montevideo, n° 1, 15 de enero de 1931, p. 87.

¹³⁷ Tsiftsis, Mariana, “Cuestiones de autoría en grabaciones fonográficas de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del Centenario (1910)”. En *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. Buenos Aires, 2016, p. 322.

¹³⁸ Para profundizar en este aspecto ver García, Miguel A. y Chicote, Gloria, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nietzsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2008.

Desde 1900, aproximadamente, las mejoras técnicas acumuladas y el desarrollo de la industria fonográfica, con distintas bases en Estados Unidos, Alemania e Inglaterra, y con pretensiones de expansión global, permitieron que en muy poco tiempo cilindros y discos se divulgaran en todo el mundo, sea en metrópolis de 1 millón de habitantes, como Buenos Aires, sea en ciudades de 300.000, como Montevideo.

Las grabaciones musicales que circulaban en Montevideo hasta el cambio de siglo fueron escasas, importadas por particulares de alto poder adquisitivo o adquiridas en viajes a Buenos Aires y, fundamentalmente, Estados Unidos o Europa. En la prensa no se han encontrado referencias puntuales a intérpretes extranjeros. Lo grabado en la propia Montevideo, de forma “casera”, fueron piezas muy puntuales y sin pretensión de difusión (la tecnología no lo permitía) más allá de un ámbito vincular estrecho: familia, amistades, compañeros de oficio.

La circulación de grabaciones musicales tampoco estaba demasiado extendida en la región. En Brasil el desarrollo vino de la mano de Frederic Figner, quien en 1897 comenzó a grabar cilindros para la venta, con la única competencia de la Casa ao Bogary, instalada en 1895 por portugueses. En 1900 fundaría la Casa Edison y comenzaría a importar discos y gramófonos, aparatos caros, sólo al alcance de familias adineradas. Como la música local aún no se grababa en disco, Figner importaba grabaciones de bandas militares y de ópera desde Estados Unidos y Europa.

Hacia 1893 llegaron a Buenos Aires cuatrocientos cilindros con grabaciones musicales y discursos de personalidades; fueron explotados comercialmente en sesiones de exhibición. Hacia finales de la década se registraron en esta ciudad las primeras grabaciones amateur de canto criollo. Una persona apellidada Paola, oriunda de Tucumán, se presentó con un fonógrafo en la carpa circense de la compañía uruguaya Podestá-Scotti, e invitó a los actores a registrar sus voces. Paola, a cargo de la grabación, imprimió en cilindro la voz de María Podestá, apodada “la rubia cantora”, y de Jerónimo y José Podestá¹³⁹.

La prensa local les dedicó comentarios a estas grabaciones, en lo que puede considerarse

¹³⁹ Nazabay, Hamid, *"No hay vida más desgraciada..."*. Arturo de Nava y el canto criollo en el Río de la Plata. Montevideo: Tierradentro Ediciones, 2017, p. 30.

una de las primeras críticas fonográficas realizadas en el Río de la Plata y a una artista uruguaya. La visión del periodista resulta doblemente interesante, puesto que, a su lado, mientras escuchaba, estaba la propia cantante:

“Aplicamos la trompetilla al oído, moviéndose el cilindro del aparato dirigido por Paola y sentimos la repetición de la vidalita con incomparable precisión. (...) María la escuchaba emocionada. Era la primera vez que oía palpar su voz en *labios ajenos...*”¹⁴⁰.

El investigador Hamid Nazabay comenta estas palabras y destaca el “fenómeno de alteridad” resaltado por el cronista. Hasta que las grabaciones lo volvieron posible, una cantante jamás había podido escucharse a sí misma *desde afuera*. Este hecho, dice Nazabay, “fue configurando, en el proceso de subjetivación de los artistas, modificaciones en planos compositivos y profesionales: ya no era el público el indicador cualitativo, el intérprete podía desdoblarse para objetivarse”¹⁴¹. Este desdoblamiento se volverá fundamental en muy poco tiempo, y cambiará para siempre el modo en que los músicos se concebían a sí mismos y a su profesión. Profundizaremos en esta idea en el capítulo 4.

Un caso interesante de observar es el de las grabaciones del Himno Nacional del Uruguay. Según datos publicados en la “Discography of American Historical Recordings”, el primer registro habría sido realizado en setiembre de 1899 por el tenor italiano Ferruccio Giannini, con acompañamiento en saxofón del belga Jean Moeremans, en las ciudades de Philadelphia o New York. Fue editado por el sello Berliner en disco de 7 pulgadas y de una sola faz¹⁴².

Se efectuaron luego otras grabaciones del himno. En mayo de 1905 la Royal Military Band de Londres lo registró para los sellos Gramophone y Victor¹⁴³. En 1907 una orquesta de músicos mexicanos, dirigida por el italiano Carlo Curti, lo grabó en Estados Unidos para el sello Columbia, así como la Orquesta Victor compuesta por músicos argentinos¹⁴⁴. El

¹⁴⁰ Tomado de Nazabay, Hamid, “*No hay vida...*”, p. 31.

¹⁴¹ Nazabay, Hamid, “*No hay vida...*”, p. 31.

¹⁴² En la misma sesión, Moeremans registró el Pericón Nacional en saxofón. Tomado de: Berliner matrix 0526. Himno nacional del Uruguay / Ferruccio Giannini; Jean Moeremans - Discography of American Historical Recordings (ucsb.edu) (última consulta: 19/5/2024). La “Discography of American Historical Recordings” (D.A.H.R.) es una base de datos de grabaciones hechas por las compañías discográficas estadounidenses durante la era de los discos de 78 rpm. Forma parte de la American Discography Project (A.D.P.), una iniciativa de la Universidad de California en Santa Bárbara. También datan de este período las primeras grabaciones del “Himno Nacional de Argentina”. El 13 de julio de 1899 se grabó una versión en Nueva York o Philadelphia con acompañamiento de Banda Militar (sello Berliner; matriz 0252). Tomado de: Berliner 0252 (7-in. single-faced) - Discography of American Historical Recordings (ucsb.edu) (última consulta: 19/5/2024).

¹⁴³ Tomado de Gramophone matrix 878f. Himno nacional de Uruguay / Banda Real Militar - Discography of American Historical Recordings.

¹⁴⁴ La grabación puede escucharse en Columbia matrix 07811. Himno nacional de la Republica Oriental del Uruguay / Banda

multifacético artista sanducero Alfredo Gobbi, junto a su esposa chilena Flora Rodríguez, realizó al menos dos grabaciones del himno nacional en 1906 y 1909¹⁴⁵. En marzo de 1910, en una de las visitas de los equipos volantes de la Victor a Buenos Aires, el himno uruguayo fue grabado por el tenor Juan Aldea, con acompañamiento de coro y orquesta. Las grabaciones continuarían y se harían más frecuentes a partir de la década de 1920.

Interesa destacar aquí la buena cantidad de grabaciones de la que fue objeto el Himno Nacional del Uruguay en los primeros años de desarrollo de la industria fonográfica. El investigador Boris Puga refirió, en comunicación personal, que pudo ver y escuchar la grabación realizada por Giannini y Moeremans en una colección privada¹⁴⁶. También se ha podido identificar que, en 1906, durante una conmemoración de la Jura de la Constitución realizada en el club social “Paz y Unión” de la ciudad de Maldonado, se hizo funcionar un fonógrafo para tocar el himno. El año anterior había sido interpretado al piano¹⁴⁷. Es muy probable que estas primeras grabaciones, o al menos alguna de ellas, hayan sido comercializadas en el país e incluso difundidas por el propio Estado uruguayo, en un intento por uniformar la interpretación del himno, el cual quedaba librado a las capacidades y decisiones de pianistas y cantantes, tanto en conmemoraciones públicas como en interpretaciones privadas.

Curti - Discography of American Historical Recordings.

¹⁴⁵ Una de ellas puede escucharse aquí: Dúo Los Gobbi himno uruguayo. Gobbi fue el artista uruguayo que más grabaciones realizó en este período. Volveremos a él en los próximos capítulos.

¹⁴⁶ Entrevista del autor a Boris Puga, Montevideo, 20 de abril de 2018.

¹⁴⁷ Tomado de *La ballena de papel*, Maldonado, año II, n° 6, junio de 1970, p. 23.

Capítulo 3. Los empresarios

A comienzos del siglo XX, la industria fonográfica se estaba constituyendo en un negocio millonario. Con epicentros en Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Alemania, y a la luz de una agenda imperial¹⁴⁸ y corporativa de las principales compañías del ramo (Victor, Columbia, Pathé, Odeon, Gramophone), los fonógrafos y discos cobraron un lugar relevante en las redes comerciales globales. El almacenamiento de la música puso en marcha un proceso económico radicalmente nuevo, como señala Jacques Attali: “se creyó haber almacenado el discurso, es decir, tiempo de cambio, pero, de hecho, se almacenó ruido codificado, con una función ritual precisa, es decir tiempo de uso”¹⁴⁹.

El sonido, convertido en mercancía, se integraba a un moderno escenario en el que se fomentaba el consumo y el entretenimiento. Montevideo se insertó en este circuito a través de algunas empresas locales que negociaban directamente con las grandes compañías internacionales y, fundamentalmente, gracias a su proximidad geográfica, histórica y cultural con Buenos Aires, ciudad que se fue conformando como uno de los principales centros fonográficos del hemisferio sur.

En este capítulo se estudiará el proceso de instalación en Montevideo de distintas casas comerciales dedicadas a la importación y venta de fonógrafos y gramófonos, así como la construcción y comercialización de un catálogo de cilindros y discos. A través de las publicidades en la prensa periódica y de otras estrategias de promoción, estas empresas difundieron productos y valores, promovieron un tipo de escucha ideal y moldearon en el proceso distintos públicos que se interesaban por la nueva tecnología. El oyente de música grabada no existía: había que crearlo.

¹⁴⁸ El historiador colombiano Sergio Ospina Romero presenta la idea de "imperio comercial audible". Considera que las grabaciones musicales realizadas (o fomentadas) por las compañías estadounidenses en América Latina fueron parte del sistema extractivista que dominaba la economía del período. Esos sonidos extraídos en América Latina se industrializaban luego en Estados Unidos y se vendían masivamente en su lugar de origen. Entretanto, se introducían con ellos toda una serie de valores morales y sociales, así como modelos culturales y de consumo. Los gobiernos estadounidenses apoyaban a las compañías fonográficas exonerándolas de impuestos sobre ingresos obtenidos en el extranjero y liberándolas de las regulaciones antimonopólicas. Ver Ospina Romero, Sergio, *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024.

¹⁴⁹ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Op. Cit., p. 151.

3.1 - Casas comerciales

A finales del siglo XIX los instrumentos se adquirían en los llamados “establecimientos musicales” o “almacenes de música”. Montevideo contaba con varios locales de este tipo. Desde las décadas de 1860-1870 la docencia e interpretación, así como los espectáculos musicales, estaban muy extendidos en la ciudad¹⁵⁰. Los establecimientos más prestigiosos eran los de “Fuquet”, “Julio Mousqués”, “Francisco Bula”, “G. Beherens”, “Luis Asti y Cía.”¹⁵¹; estaban ubicados principalmente en la Ciudad Vieja y Centro de la ciudad, sobre las calles Sarandí, Uruguay o 18 de Julio, y además de instrumentos vendían accesorios, repuestos y partituras, y componían y afinaban pianos¹⁵². Los profesores de música eran numerosos; muchos eran extranjeros que llegaban en compañías musicales, se quedaban en la ciudad y fundaban conservatorios.

Los teatros y salas en los que se podía escuchar música tenían un importante aforo en relación a las dimensiones y población de la ciudad. Hacia fines de la década de 1880 existían al menos 9 espacios de este tipo (los teatros Solís, Cibils y San Felipe eran los principales), los que sumaban un aforo de 12.900 localidades¹⁵³. En 1902 se construyó el Teatro Victoria Hall y en 1905 el notable Teatro Urquiza; para 1910 la ciudad contaba con 12 teatros¹⁵⁴. La música sonaba también en otros espacios: el circo criollo (en el que actuaba con frecuencia la compañía Podestá-Scotti, de la que saldrían artistas grabadores), los bailes y fiestas en salones, restaurantes y hoteles, los desfiles y espectáculos de Carnaval, y espacios privados o semiprivados, como el hogar, los cafés y los prostíbulos.

*

¹⁵⁰ El semanario *Montevideo Musical*, dirigido por Francisco Sambucetti (hermano del célebre compositor Luis Sambucetti), da cuenta de ello. En sus páginas se publicaban listados de decenas y decenas de intérpretes y profesores, femeninos y masculinos, de distintos instrumentos musicales, así como de las numerosas "sociedades musicales" que existían en el país; la más importante de ellas era "La Lira" ("la primera en su género tal vez en Sudamérica"). *Montevideo Musical*, año II, n° 1, 1° de enero de 1887.

¹⁵¹ *Montevideo Musical*, año II, n° 1, 1° de enero de 1887. "El acreditado establecimiento musical de Julio Mousqués acaba de recibir dos preciosos pianos de la afamada fábrica Hallet Davis y Cía. de Norte América, uno de cola gran formato y el otro perpendicular", p. 7.

¹⁵² Las partituras costaban entre \$0,20 y \$0,40; las más caras podían llegar hasta \$0,60. Por estos años una afeitada en una barbería costaba aproximadamente \$0,25.

¹⁵³ Teatro Solís – 2.500 localidades; Teatro Cibils – 1.700 localidades; Teatro San Felipe – 1.500 localidades; Sociedad La Lira – 1.700 localidades; Centro Catalán – 1.000 localidades; Azpiracione Dramatiche – 800 localidades; Sociedad de Socorros Mutuos Italiana – 600 localidades; Circo San Martín – 2.500 localidades; Sociedad Romea – 600 localidades.

¹⁵⁴ Maeso, Carlos, *El Uruguay a través de un siglo*. Montevideo: Tip. y Lit. Moderna, 1910, p. 51.

Luego de la primera referencia a un fonógrafo a la venta en Montevideo en 1878 (en un escaparate de la calle Treinta y Tres, como hemos visto), no aparecen rastros concretos de la vida comercial de estos aparatos hasta comienzos del siglo XX. El fonógrafo fue durante las dos últimas décadas del siglo XIX un objeto de lujo, una curiosidad, o un instrumento para actividades científicas o recreativas. Inicialmente fueron individuos aislados, promotores y concesionarios de las grandes compañías estadounidenses, los que presentaron el fonógrafo en distintas ciudades del mundo. Ya se han mencionado la participación de Frederic Figner, Leon Rodde y Eduardo Perris.

En Uruguay, también se dio el caso de Jesús Cubela, un inmigrante gallego, pionero de la fotografía estereoscópica, quien en 1905 llevó el gramófono a Rocha. Habitué de la ciudad a causa de sus trabajos fotográficos, Cubela notó que los vecinos se lamentaban de la ausencia de una banda de música local que amenizara sus noches y bailes. El diario local *La Democracia* informaba que el gramófono de Cubela había “hecho las delicias de los amateurs que cuenta la música entre nosotros (...) no se ha oído aquí nada igual al prodigioso invento de Edison”. Tras la velada, el aparato fue adquirido por un ignoto “jefe de familia”, a cuyo hogar llevaría “encantos y (...) maravillas como una espléndida expansión de la música”¹⁵⁵.

Más allá de la labor pionera de estos promotores individuales, la verdadera difusión del fonógrafo llegaría con el proceso de creación de un mercado, en el que las casas comerciales locales, concesionarias de las compañías extranjeras, fueron las protagonistas. Había que “inventar al escucha”, pero para esto era necesario ofrecerle alguna recompensa, ya no alcanzaba con la novedad y el asombro.

3.1.1 - Garese y Crispo

Una de las primeras casas comerciales en vender fonógrafos y cilindros fue Garese y Crispo. Especialistas en fotografía y óptica (expedían desde gemelos para teatro hasta apoyacabezas para retratos), esta importante empresa del novecientos montevideano tenía su

¹⁵⁵ Tomado de Varese, Juan Antonio, "Jesús Cubela: imagen y sonido en la Rocha del 900". En *Revista Histórica de Rocha*, n° 7, 2015. En: Revista Histórica Rochense » Blog Archive » JESÚS CUBELA: IMAGEN Y SONIDO EN LA ROCHA DEL 900 (revistahistoricarochense.com.uy) (último acceso 15 de junio de 2025).

sede en Ituzaingó y Rincón, en donde disponía de un cuarto oscuro y ofrecía lecciones de fotografía a sus clientes¹⁵⁶.

Garese y Crispo vendía productos fonográficos al menos desde 1899. Sin embargo, en los anuncios que publicaban hacia 1902, los “fonógrafos, grafófonos y cilindros impresos y en blanco” se promocionaban en letra pequeña y en la parte inferior de la página¹⁵⁷. Las máquinas parlantes eran aún un producto secundario. El catálogo general de la empresa editado ese mismo año –un detallado y profusamente ilustrado volumen de más de 120 páginas– presentaba decenas de modelos de cámaras fotográficas y una centena de accesorios, pero sólo destinaba una página a fonógrafos y grafófonos, a pesar de que en la carátula del catálogo figuran, en pie de igualdad, una cámara fotográfica y un grafófono¹⁵⁸.

Los fonógrafos eran de la marca Edison, y venían en tres modelos: “Home”, “M” y “Concert”, a un precio de \$35, \$50 y \$85, respectivamente. También se ofrecían repuestos y piezas especiales; por ejemplo, para el modelo “Concert” podía adquirirse un grabador especial por \$10 y una bocina curva de aluminio por \$3,50. Por su parte, los grafófonos eran fabricados por la American Graphophone Company, para esa fecha ya adquirida por la compañía Columbia, y podían adquirirse en seis modelos distintos, con o sin caja de madera protectora y para cilindros chicos o grandes. Los precios fluctuaban desde \$6,50 hasta \$75¹⁵⁹. No figuraban en el catálogo los títulos de las piezas musicales que podían adquirirse; el listado debía solicitarse especialmente.

Si bien Garese y Crispo estuvo lejos de constituirse en un sello editorial, los laboratorios del establecimiento estaban a disposición de los clientes para realizar grabaciones en cilindro. De estas efímeras y anónimas grabaciones, que sepamos, nada ha sobrevivido, pero se han podido identificar algunos de sus autores.

En marzo de 1901 el escritor argentino Leopoldo Lugones visitó Montevideo. Se alojó en

¹⁵⁶ Bruno, Mauricio, "Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917". En Broquetas, Magdalena (coord.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo: Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo), 2011, pp. 103-104.

¹⁵⁷ *Almanaque de El Siglo para 1899*. Montevideo: El Siglo, 1899; *Rojo y Blanco*, Montevideo, año III, n° 72, 3 de mayo de 1902, p. 2.

¹⁵⁸ *Catálogo general de Garese y Crispo*. Montevideo, Talleres de A. Barreiro y Ramos, 1902.

¹⁵⁹ Los seis modelos se denominaban: “Q”, “A.A.”, “A.T.”, “A.B.”, “A.F.”, “A.D.”. El modelo “Q” era el más económico (un ejemplar de este modelo se conserva en el acervo del Museo Histórico Cabildo de Montevideo); el “A.D.” era el más caro y lujoso.

la casa de altos de la calle Cerrito en la que vivían Horacio Quiroga y algunos amigos, “una gran casa solariega recién convertida en conventillo o inquilinato”, como recuerda el historiador José María Fernández Saldaña, uno de los miembros del “Consistorio del Gay Saber”, el cenáculo de Quiroga. Al regresar a Buenos Aires, Lugones olvidó en aquella casa un saco de montaña, un almanaque de Bristol y tres cilindros que había grabado “en una pieza del fondo en lo de Garese y Crispo, casa de fotografía de la calle Ituzaingó. La máquina estaba entre una serie de cajones, un escritorio, una mesa y una prensa de copiar”¹⁶⁰. Lugones registró, en aquel improvisado “estudio de grabación”, o más bien, “laboratorio de impresiones”, algunos versos que integrarían el poemario *Los crepúsculos del jardín* (1905). “Estos versos”, rememoraba Fernández Saldaña años después, “los tengo tan presentes que me parece oírlos de nuevo: “Y en vez de rosas encontró azucenas”. Y este: “¡Vieras!... si es una frágil criatura / tan triste que podría ser tu hermana”. ¡Vieras! en ese vieras qué tono tan personalísimo”¹⁶¹.

Escuchar la voz del poeta recitando sus propios versos se volvió posible gracias al fonógrafo. El tono con que aquel recita, “tan personalísimo” según Saldaña (quién sabe cuántas veces habrá vuelto a escuchar las grabaciones), quedó plasmado en la superficie de cera del cilindro. No sorprende que hayan sido escritores modernistas los primeros en aprovechar esta modernísima posibilidad. Pero ¿acaso sí sorprende que el porteño Lugones haya tenido que viajar a Montevideo (Tontovideo, la llamaba entonces el también poeta Roberto de las Carreras) para grabar sus versos? ¿No nos habla esto de un momento en que las capitales del Plata transitaban una misma etapa de desarrollo tecnológico y pertenecían a un mismo circuito cultural y comercial?

Estas grabaciones, además, fungieron años después como prueba documental. En 1912 el escritor caraqueño Rufino Blanco Fombona acusó a Lugones de plagiar en *Los crepúsculos del jardín* ciertos pasajes de *Los éxtasis de la montaña* de Julio Herrera y Reissig. Los amigos de Lugones, cilindros en mano, demostraron que los versos de este eran anteriores¹⁶². El fonógrafo arrastraba aún sus viejas connotaciones edisonianas.

¹⁶⁰ Fernández Saldaña, José M., "Historia del Consistorio del Gay Saber". En *Marcha*, Montevideo, diciembre 3 de 1965, año XXVII, n° 1.283, p. 31.

¹⁶¹ Los versos pertenecen a los poemas "La vejez de Anacreonte" y "Aquel día..."; ambos publicados en *Los crepúsculos del jardín*, el último de ellos con dedicatoria a Horacio Quiroga. Tomado de Fernández Saldaña, José M., "Historia del Consistorio...", p. 31.

¹⁶² Bruña Bragado, María José, "Estética de bazar y mimesis en el modernismo rioplatense: Julio Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones". En *Relaciones culturales y literarias entre los países del Río de la Plata*. Actas del IX Congreso Internacional del CELCIRP, Alicante, 8, 9 y 10 de julio de 2004, Río de la Plata: Culturas, núm. 29-30 (2006), pp. 81-88, CELCIRP, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata.

3.1.2 - Dellazoppa

Como vimos en el capítulo 1, hacia mediados de la primera década del siglo XX el disco plano se impuso sobre el cilindro. Esta transferencia eliminó la posibilidad de que cada usuario realizara sus propias grabaciones, situación que no pareció importar demasiado a los oyentes, quienes prefirieron, luego de superada la novedad, escuchar discos grabados por músicos y cantantes competentes.

La primera y más importante casa comercial dedicada a la venta de gramófonos y discos en Montevideo fue la de Enrique Dellazoppa, instalada en 1904 en un local de Plaza Independencia 45 (costado norte). Nieto de Giovanni Dellazoppa, inmigrante italiano que llegó a ser uno de los principales saladeristas de su época y dueño de una casa importadora, Enrique contaba con el capital familiar y los contactos necesarios en el alto comercio para obtener un contrato de exclusividad con la compañía Victor¹⁶³. Ninguna otra casa comercial montevideana, al menos por el momento, podía vender estos productos.

En noviembre de aquel año apareció en la revista *Blanco y Negro* un aviso de la empresa anunciando la venta de gramófonos Victor y un inminente catálogo de discos, con grabaciones de los tenores italianos Francesco Tamagno, Enrico Caruso y Fernando De Lucía, del barítono Mattia Battistini, y del tenor uruguayo José Oxilia (de quien hablaremos en el apartado siguiente), además de orquestas y bandas de distintas partes del mundo.

Dellazoppa aseguraba que sus gramófonos eran los únicos aparatos capaces de reproducir “la voz humana con mayor exactitud, como lo han reconocido los más grandes maestros y cantantes del mundo”¹⁶⁴. Reproducir con exactitud la voz humana seguía siendo algo a destacar en 1904, una rémora del destino original que Edison pretendió darle a su invento. Poco a poco, esta cualidad sería desplazada por la fidelidad, el volumen y la calidad en la grabación musical.

El catálogo de discos apareció finalmente en 1905. En la portada, Nipper escuchaba tiernamente “la voz de su amo”. En el interior, se destacaban las ventajas que reunía el

¹⁶³ Araujo Villagrán, Horacio, *Los italianos en el Uruguay. Diccionario biográfico*. Barcelona: Escardó y Araujo, 1920, pp. 143-144. Enrique Dellazoppa acrecentó la fortuna familiar con el comercio de fonógrafos. También fue socio fundador del Club Taurino “Montevideo” (junto a otros integrantes del alto comercio uruguayo, como los hermanos Caviglia o Julio Mousqués).

¹⁶⁴ *Blanco y Negro*, Año 1, n° 2, Montevideo, 5 de noviembre de 1904, p. 6.

gramófono Victor sobre fonógrafos y grafófonos, las cuales, aseguraba el propio Dellazoppa, eran indiscutibles: “a la mayor intensidad del sonido, verdaderamente asombroso, se une la naturalidad de él y la completa supresión de las vibraciones y chirridos que tan desagradables hacían las audiciones fonográficas”¹⁶⁵. El disco había llegado para superar definitivamente al cilindro; era más resistente y duradero, menos sensible a la acción de la humedad y de las variaciones climáticas, y reproducía la voz humana con mayor fidelidad. Buena prueba de ello era que “los más grandes cantantes del mundo (los que hasta hoy se habían negado a imprimir en los cilindros para fonógrafo) no han vacilado en prestar su concurso al gramófono Victor”¹⁶⁶.

El repertorio era amplio y variado, imponente para el año y la ciudad que estamos observando. Según afirmaba Dellazoppa, él mismo había seleccionado los mejores de entre millares de discos impresos en Italia, Rusia, España, Francia, Alemania y Estados Unidos: “La experiencia nos ha enseñado, a costa de grandes sacrificios, cuáles son los discos mal impresos, los defectuosos, los mal cantados. Hemos, pues, escogido aquellos más perfectos, los más artísticos, los más hermosos...”¹⁶⁷. El catálogo ofrecía miles de discos clasificados en géneros musicales: óperas, romanzas, cantos sagrados, operetas, canciones napolitanas, zarzuelas, canciones españolas, recitados, marchas militares, himnos nacionales (entre estos el uruguayo, argentino, brasileño y el de Garibaldi), valeses, schottisch, polkas, mazurcas, cuadrillas, jotas, danzas, instrumentos solos (piano, violín, xilófono, concertina, clarinete, campanas y mandolina).

El precio de los discos variaba según el tamaño, que tenía directa relación con la duración de la pieza grabada. Los de 17cm valían \$0,70; los de 25cm, \$1,50; y los de 29-30cm, \$2,20. Los precios de los discos de la colección “etiqueta roja” (“red seal”), con grabaciones de cantantes líricos célebres, tenían un precio mayor, que podía ir desde \$1,50 hasta \$4,70, dependiendo del tamaño y el artista. En el establecimiento Dellazoppa también podían adquirirse los primeros “discos criollos”, con registros hechos por artistas rioplatenses. Estudiaremos en profundidad estas grabaciones en el capítulo 4.

Dellazoppa garantizaba la calidad de sus productos y animaba a evitar la “desagradable experiencia” que se obtiene a veces al hacer pedidos por catálogos extranjeros, sin conocer

¹⁶⁵ "Catálogo general de discos y gramófonos Victor". E. Dellazoppa. Montevideo, Imprenta Latina, 1905, p. 3.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

cómo está impreso el disco. Este comentario nos sugiere que algunas personas importaban discos por su propia cuenta desde el extranjero. Dellazoppa buscaba posicionarse como intermediario entre los oyentes montevideanos y la compañía discográfica más importante del mundo.

Su oferta era variada, tanto de discos como de gramófonos. Ofrecía aparatos para los sectores medios y verdaderos modelos de lujo para la alta sociedad, así como un modelo apto para dar conciertos en teatros o salas de baile, una práctica que empezó a desarrollarse por estos años. Los precios no eran muy accesibles para los sectores populares. En total se vendían 6 modelos de gramófonos:

1. “Victor Royal”, el más pequeño y de precio módico (\$20)¹⁶⁸.
2. “Victor II”, elegante y de fácil manejo (\$38).
3. “Victor III”, “un mueble de lujo y una máquina notable”, mayor tamaño, “puede tocar varias piezas sin necesidad de dársele [cuerda] a cada una de ellas” (\$50).
4. “Victor IV”, más perfeccionado, mejor cuerda, más intensidad de sonido (\$60).
5. “Victor V”, “para dar conciertos notables, sea en una casa de familia, sea en un teatro” (\$75).
6. “Victor VI”, “el último y más perfeccionado, un verdadero aparato de lujo”, con fina terminación, “con columnas doradas a fuego en los ángulos”, y el “brazo cónico también dorado con oro fino”, “un mueble que no desmerece en el mejor salón” (\$115).

Dellazoppa vendía exclusivamente al contado y hacía envíos a todo el país, lo que sugiere que el interés por las grabaciones no era exclusivo de la población capitalina. Los pedidos “de campaña” debían venir acompañados del importe, más los gastos de transporte, en efectivo, giro postal o cheque; el embalaje no tenía costo¹⁶⁹. Al hacer el pedido, el comprador debía elegir discos alternativos, para el caso de que no hubiera stock de los seleccionados, salvo orden contraria. No se aceptaban devoluciones, ni se entregaban discos a prueba, para asegurar a todos los clientes que los discos no habían sido manipulados¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Estos eran los precios de otros productos hacia 1905: un libro de gramática en lengua castellana, \$1,50; un cepillo para quitar callos, \$1,75; un frasco de Bronquiol (medicamento para la tos), \$4; un corsé para señoras, entre \$1,50 y \$7,50; un calentador a alcohol, \$10.

¹⁶⁹ Todo bulto que no excediera los 3kg se cobraba \$0,30. Los que excedían ese peso, pero no llegaban a los 5kg, se cobraban \$0,50.

¹⁷⁰ Este mismo método, calcado casi al detalle, se sigue implementando hoy día, 120 años después, para comprar discos por internet.

El impacto de la instalación de la casa comercial Dellazoppa fue enorme para el mercado fonográfico montevideano. No tenemos registros de ventas ni de cantidad de productos importados por la empresa, pero gracias a una publicación extranjera de la época podemos acercarnos a comprender el lugar que ocupó.

En 1905 comenzó a publicarse en Nueva York la revista *The Talking Machine World* (TTMW), cuyo público objetivo eran los fabricantes y vendedores de máquinas, cilindros y discos. Editada por Edward Lyman Bill, la revista reseñaba los avances de la industria fonográfica, contaba con abundantes publicidades de las distintas compañías y contenía una sección dedicada a comentar el desarrollo fonográfico en distintas ciudades del mundo, incluida Montevideo, en la que se registraban las exportaciones semanales de “talking machines” que salían desde el puerto de Nueva York.

Sabemos así que en marzo de 1905 se exportaron a Montevideo 27 paquetes por una cifra de U\$S2.958¹⁷¹. No hay ninguna indicación sobre el contenido de los “paquetes”; pueden haberse integrado con fonógrafos, gramófonos, discos, cilindros, púas, cornetas u otras piezas. Lo interesante es que la cantidad de paquetes y el valor total resultan muy significativos si se los compara con lo exportado en el mismo mes a otras ciudades latinoamericanas: a Buenos Aires, 13 paquetes, U\$S440; a Río de Janeiro: 19 paquetes, U\$S1.286; a Santiago de Chile: 6 paquetes, U\$S127; a La Habana: 7 paquetes, U\$S236. Seguramente, se haya acumulado un pedido grande, ya que en los meses anteriores y en los siguientes no se reportan exportaciones hacia Montevideo y sí hacia estas otras ciudades.

La publicación da cuenta de otros envíos realizados en 1904 y 1905; en algunos de los casos las cifras de Montevideo vuelven a ser superiores¹⁷². Esto no quiere decir que Montevideo haya sido un centro importador mayor al de las grandes urbes del continente, pero sí indica que ocupaba un lugar en el comercio mundial y que existía un sector comercial importador que requería estos productos. El investigador Harry Lieberman, en un estudio dedicado a la nueva

¹⁷¹ *The Talking Machine World*, vol. 1, n° 4, 15 de abril de 1905, p. 23

¹⁷² Diciembre de 1904: Montevideo: 7p., U\$S1.783 (Bs. As.: 18 p., U\$S 948; La Habana: 13 p., U\$S 476). Junio de 1905: Montevideo: 48 p., U\$S3.465 (Bs. As.: 47 p., U\$S1.375; Río de Janeiro: 20 p., U\$S595). Julio de 1905: Montevideo: 24 p., U\$S 244.

cultura musical global de comienzos del siglo XX, destaca que la exportación de paquetes desde Estados Unidos tuvo como destino más de cuatrocientos puertos antes de la Primera Guerra Mundial: “Llegaron a lugares oscuros y apartados, además de las grandes metrópolis y ciudades portuarias (...) En total, durante el período de 1905 a 1914, la revista [TTMW] registró 8.086 envíos que contenían 283.829 paquetes”¹⁷³.

Las cifras registradas en los Anuarios Estadísticos confirman el escenario analizado. La importación (oficial) de fonógrafos entre 1898 y 1904 ascendió a 737 unidades, por un total de \$6.660¹⁷⁴. Solo para el año 1905 los números se disparan: 987 unidades importadas por un total de \$9.928. La mayor parte de los aparatos se importaban desde Estados Unidos (cerca de un 80%), seguido de Alemania y Argentina (16% entre ambas), y en medida casi testimonial, desde Francia, Italia, Inglaterra y Bélgica.

Interesa destacar que la importación de fonógrafos de aquel año superó a la importación en conjunto de guitarras, violines, pianos, mandolinas, violonchelos, arpas y armonios. No así de acordeones, que era en la época el rey de los instrumentos musicales, con una importación de casi cien mil unidades entre 1898 y 1905. El derecho de Aduana era el mismo para fonógrafos que para instrumentos musicales, un 31%.

3.1.3 - Otras casas comerciales

La casa Dellazoppa tenía la exclusividad de los productos Victor en Montevideo, pero esto no le aseguraba la exclusividad del mercado fonográfico, pues otras compañías internacionales comenzaban a operar en la ciudad a través de intermediarios. Columbia, por ejemplo, ofrecía sus productos a través de dos casas comerciales: Rafael Favaro y Cía. y Ernesto Quincke¹⁷⁵. “Máquinas parlantes perfeccionadas” y “Los mejores gramófonos y discos del mundo”, se anunciaban en la prensa desde \$15 a \$75 (precios similares a los productos

¹⁷³ Lieberman, Harry, *Music and the new global culture: From the great exhibitions to the Jazz Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2019, p. 181.

¹⁷⁴ Anuarios Estadísticos de la República Oriental del Uruguay. 1904 a 1906. Tomo I, pp. 301-302. La fuente no discrimina entre fonógrafos y gramófonos, por lo que no podemos evaluar los números en cada caso. También aparecen en un apartado diferenciado los "Accesorios de fonógrafos"; seguramente aluda a repuestos, pero también a cilindros y discos.

¹⁷⁵ La casa Favaro estaba ubicada en 25 de mayo 280, entre Colón y Pérez Castellano; la casa Quincke en Cerro Largo 90-92. Esta última había sido fundada por el inmigrante alemán Ernest Quincke en la década de 1870.

Victor)¹⁷⁶.

A diferencia de Dellazoppa, estas empresas no vendían únicamente productos fonográficos, sino que eran casas introductoras de objetos de diversos rubros, sobre todo Quincke, que vendía desde arados y rastrillos hasta molinos a viento, máquina de lavar ropa y desnatadoras para leche, una “verdadera enciclopedia adaptada a las más variadas necesidades del país”¹⁷⁷. Favaro y cía. vendía accesorios para fotografía, fonógrafos y cilindros (impresos y en blanco), además de los mencionados gramófonos Columbia. En 1906 la empresa adquirió en la Exposición de Leipzig, Alemania, el gramófono que obtuvo el primer premio en la competición. El majestuoso aparato, compuesto de una inmensa corneta con motivos floridos, fue obsequiado a Claudio Williman por parte de la Comisión Nacional del Partido Colorado, con motivo de su asunción presidencial en marzo de 1907¹⁷⁸.

En 1907 también podían adquirirse “millares y millares de discos” en la Librería Vázquez Cores. Esta casa comercial, fundada por el inmigrante gallego Francisco Vázquez Cores¹⁷⁹ y dedicada principalmente a la venta de libros, revistas y artículos de escuela y escritorio, editó un primer catálogo de gramófonos y discos en noviembre de aquel año. Las condiciones de venta de esta empresa eran similares a las de Dellazoppa. Los discos podían adquirirse personalmente en el local o por pedido. La empresa se comprometía a enviar los discos por correo, ferrocarril o diligencia; como contraparte, el comprador debía enviar el importe más los gastos por flete¹⁸⁰. Los precios de los discos eran de \$0,80 los de 19 cm, y de \$1,50 los de 27 cm (en ambos casos se trataba de discos dobles). Los gramófonos costaban desde \$10 hasta \$80 según el modelo. también se ofrecían repuestos de membranas, cornetas, cuerdas y púas¹⁸¹.

¹⁷⁶ *Montevideo*, año 1, n° 8, 28 de setiembre de 1905, p. 19.

¹⁷⁷ Maeso, Carlos, *El Uruguay a través de un siglo...*, p. 512.

¹⁷⁸ *France-Uruguay*, año II, n° 14, 2° quincena de enero de 1907, p. 229. Como ya vimos, Williman era un entusiasta del sonido grabado desde sus años como catedrático en la Universidad. Vemos nuevamente, al igual que con el caso de Edison y el regalo del kinetófono a Batlle y Ordóñez, como las empresas buscaban prestigiar sus productos a través de estas prácticas, asociándolos a las grandes figuras de la política.

¹⁷⁹ Vázquez Cores fue maestro vareliano; contribuyó a la fundación del Centro Gallego de Montevideo en 1879. Se dedicó a la elaboración de manuales escolares y a la edición de los “cuadernos Vázquez Cores”, en los que miles de niños uruguayos aprendieron a escribir. Se convirtió en librero y editor de sus propios libros. Su comercio estaba ubicado en 18 de julio 36-38, entre Andes y Convención. Murió en la ruina económica en 1914. Tomado de Zubillaga, Carlos, “Libreros y editores gallegos en Montevideo”. En *Madrygal*, n° 2, 1999, pp. 139-14.

¹⁸⁰ El costo de envío era idéntico al que cobraba Dellazoppa dos años antes: \$0,30 para todo bulto que no excediera los 3 kg, y \$0,50 para los bultos entre 3 y 5 kg. El catálogo informaba el peso de los discos: 160 gr los de 15-17 cm; 320 gr los de 25-27 cm; 550 gr los de 30-35 cm.

¹⁸¹ “Hojas del Catálogo n° 1 de gramófonos y discos de la Librería Vázquez Cores”. Montevideo, 1907.

El repertorio ofrecido por Vázquez Cores no era ni tan variado ni tan numeroso como el de Dellazoppa. Se centraba sobre todo en repertorio español (¿tal vez por el vínculo del propietario con su patria?). Ofrecía: “aires populares” (jotas, malagueñas, sevillanas, peteneras, soleares, seguidillas, habaneras, etc.), cuentos y discursos, zarzuelas (con y sin acompañamiento de orquesta), grabaciones de la banda militar madrileña y del regimiento de infantería “wad-ras”. Había también un pequeño repertorio de discos con “música criolla”, algunos primigenios tangos, contrapuntos, y otras grabaciones locales, que serán estudiadas en el capítulo siguiente.

A pesar de la competencia, Dellazoppa era sin dudas la principal empresa del ramo. Hacia 1909 se asoció con el empresario Vicente Morixe, bajo la razón social Dellazoppa & Morixe. Se promocionaba como “la agencia del gramófono Victor”, había inaugurado una nueva sucursal en Sarandí y Juncal (actual Edificio Ciudadela), y había incorporado un nuevo rubro: la fabricación de rollos de pianola. La pianola era un instrumento musical que consistía en un piano vertical, al que se le agregaban en su interior elementos mecánicos y neumáticos, para permitir la reproducción automática de música registrada en un rollo de papel con perforaciones. Al observarlo y escucharlo parecía que el piano tocaba solo. El instrumento no era una novedad, databa de mediados del siglo anterior, pero había obtenido un nuevo impulso hacia 1910. Los rollos se importaban desde Estados Unidos o Argentina, de marca Pampa (Perforado Argentina Musical Para Autopianos), con música criolla, o se fabricaban en Montevideo. Dellazoppa & Morixe comercializaba estos rollos, bajo la marca Victor, en los que podían encontrarse canciones criollas y tangos¹⁸².

La pianola se incorporó al fonógrafo como un instrumento mecánico que permitía escuchar música en cualquier momento, sin la necesidad de un intérprete humano. Pero su auge no duraría mucho, para la década de 1930 los rollos dejaron de importarse y fabricarse, pues la pianola había perdido el favor popular, a diferencia del fonógrafo que se mantenía estable, y de la radio, que se instalaba con fuerza. La mayor parte de las pianolas fueron convertidas en pianos verticales.

¹⁸² Según el investigador Boris Puga se trataba de obras de autor nacional, aunque no se sabe quién era el arreglador y/o ejecutante. Por lo general, eran pianistas contratados por las empresas para grabar los rollos. A nivel internacional había un mercado laboral en torno a estas grabaciones; los pianistas trabajaban fijo para las compañías, como arregladores e intérpretes. Entrevista a Boris Puga realizada por el equipo del Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Montevideo, 2012. En crudo, clip n°2, archivo titulado "MVI0337", CDM Lauro Ayestarán.

*

Al iniciar la segunda década del siglo XX el gramófono, al que se le llamaba indistintamente fonógrafo, estaba instalado en la sociedad; la variedad de modelos y precios lo habían vuelto accesible para gran parte de la población, y los repertorios musicales, con gran presencia del canto criollo, se ampliaban cada semana. En Montevideo, existían más de una docena de establecimientos comerciales que vendían aparatos y discos, incluso de la marca Victor, pues la exclusividad de Dellazoppa había finalizado. A los surgidos en la década anterior, que seguían en actividad, se sumaron varios establecimientos más. El fonógrafo no se vendía solo en tiendas especializadas, sino también en bazares, ferreterías, casas importadoras de ramos generales y hasta en armerías y cuchillerías. Sin ánimo de pretender agotar la totalidad, mencionamos algunas de las principales tiendas:

* Bazar La Ibérica. Entre objetos para regalos, metales, porcelanas, cristalería y artículos de menaje, vendía también gramófonos marca Lindström y discos de los sellos Era y Favorite. (Local en Rincón 270)¹⁸³

* Manuel Abella y Cía. En 1912 editó un catálogo de discos, que, si bien figura en el inventario de la Biblioteca Nacional, lamentablemente está extraviado. Esta casa comercial vendía discos con etiquetas con los nombres “Artigas” o “Uruguayo”. No se trataban de sellos discográficos propiamente dichos, sino nombres de fantasía bajo los cuales se vendían los discos del sello ERA en Uruguay. Era una estrategia publicitaria de esta empresa para expandirse en el mercado uruguayo.

* Casa Lapeña. “La preferida en Montevideo. La más barata y económica”. Vendía gramófonos (desde \$7), discos Columbia (desde \$0,65) y púas (\$0,60 el millar). (Local en Reconquista 512)¹⁸⁴

* Mendaro Hnos. Vendía discos, gramófonos, púas y accesorios; al por mayor y menor. (Local en Soriano 863)¹⁸⁵

* Zerboni y Cía. Importaba y vendía gramófonos de las marcas Phono D’Art, Victor, Brunswick, y otras; y discos de los sellos: Era, Beka, Favorita, Parlophon, Victor, Nacional, Brunswick, etc.; además de púas, cuerdas y repuestos. (Local en Rincón 711 y 713)¹⁸⁶

¹⁸³ *La Semana*, año II, n° 73, 24 de diciembre de 1910, p. 41.

¹⁸⁴ *El diablo cojuelo*, Montevideo, año I, n° 10, 11 de abril de 1914, p. 16.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Su propietario era Eugenio Zerboni, inmigrante italiano llegado al país en 1874. Empleado de comercio, que logró independizarse e instalar un negocio en los ramos de ferretería y bazar, bajo la razón social Zerboni & Bergamino desde 1901.

* Carlos Ott. Almacén de música, venta de pianos y discos, “gran surtido en todo estilo”¹⁸⁷. (25 de mayo 509, esquina Treinta y Tres)

* Julio Mousqués. Almacén de música, venta y composición de pianos. (Ituzaingó 159-163, esquina Rincón, pegado a la Iglesia Matriz)

* Vittone Hnos. Casa de música. Venta de pianos y autopianos. Especialidad en instrumentos de cuerda. (Ejido 1442)¹⁸⁸

* Gran Casa Giz Gómez y Ca. Vendía aparatos marca Victor, púas, accesorios, arreglos y composturas; ofrecía más de 40.000 discos. (Local en Uruguay 243, 245 y 247, esquina Río Negro, Palacio Marexiano)¹⁸⁹

Este último establecimiento, Giz Gómez, era uno de los más importantes. En 1911 editó una revista titulada *El fonógrafo*. La publicación tenía como objetivo hacer promoción de la empresa y de los productos Victor que comercializaba, y difundir “las más prodigiosas concepciones de los grandes sabios, de los grandes artistas y de los más famosos industriales, especialmente los que tienen relación con su título”¹⁹⁰. La vida de *El fonógrafo* fue breve, apenas dos números, en los que publicó listas de discos, sobre todo “criollos”, comunicó la excelencia de los gramófonos Victor, y recordó que los más grandes cantantes internacionales grababan exclusivamente para esta empresa (Carusso, Patti, Melba, Tetrzzini).

Algunas de estas casas comerciales también ofrecían servicios de reparación. Va surgiendo en esta segunda década del siglo un nuevo oficio: el de reparador o componedor de gramófonos, conformado fundamentalmente por relojeros y joyeros que encontraron en este servicio una forma extra de ganar dinero. Junto a los ya referidos se encontraban los siguientes:

* Santiago Paganini. Inmigrante italiano nacido en 1843; habría sido uno de los primeros técnicos que supo reparar gramófonos, máquinas de escribir y otros aparatos de delicada maquinaria en Montevideo¹⁹¹.

Tomado de Araujo Villagrán, Horacio, *Los italianos en el Uruguay*. Barcelona: Escardó & Araújo Editores, 1920, pp. 468-469.

¹⁸⁷ *El Libro de Oro 1914*. Montevideo: Vale y Cía. Editores, 1914, p. 14. La empresa publicó 57 avisos en este libro.

¹⁸⁸ *Página Blanca*. Montevideo, año II, n° 20, 15 de mayo de 1916, p. 559.

¹⁸⁹ Su propietario era Ambrosio Giz Gómez, quien en 1912 publicó el libro *España en el Uruguay; historia sintética de 50 años de vida de una colectividad, importancia presente y futura de esta para el fomento de las relaciones morales y materiales de la madre patria con sus hijas emancipadas*.

¹⁹⁰ *El fonógrafo*, Montevideo, año I, n° 1, 1° de noviembre de 1911, p. 1. A pesar de que Dellazoppa seguía afirmando que tenía la exclusividad de los productos Victor para el Uruguay, esta revista demuestra que para inicios de la segunda década ya no era así. Giz Gómez vendía, al contado y a plazos, ocho modelos distintos de gramófonos (a un precio que variaba entre \$13 y \$120), y cuatro modelos de Victrolas (entre \$120 y \$500, “según el lujo del aparato”).

¹⁹¹ Araújo Villagrán, Horacio, *Los italianos en el Uruguay...*, p. 319.

* Enrique Feller. Relojero suizo, que tenía su local en Canelones 1263, entre Yi y Yaguarón. La publicidad de la casa anunciaba: “Compone cualquier clase de reloj de bolsillo o pared por complicado que sea o que no pudo arreglar otro relojero. Como también fonógrafos”¹⁹².

* Juan D’Angelo. Taller de relojería y joyería ubicado en Uruguay 1483, esq. Vázquez. Reparaban gramófonos y fonógrafos.

El oficio se desarrollaba también en el interior del país. Por ejemplo, en la ciudad de Rosario funcionaba el Taller Mecánico de Idelberto Bouvier; en Palmira, el Taller de Relojería y Platería de Fernando Heritier; y en Rocha, la Casa Manzoni, en la que además de “máquinas finas y movimiento eléctrico”, reparaban gramófonos¹⁹³.

3.1.4 - Casa Lepage

Dejamos para el final de este apartado el estudio de un establecimiento especial: la Casa Lepage de Max Glücksmann, una importante empresa argentina que operaba en el rubro cinematográfico y musical. Glücksmann, un inmigrante austrohúngaro radicado en Buenos Aires a fines del siglo XIX, compró la empresa en 1908 y en poco tiempo logró posicionarla en distintas ciudades de la región¹⁹⁴.

Su presencia e incidencia en el ámbito musical rioplatense tendrá un peso superlativo, sobre todo a partir de los años veinte. En 1919 Max Glücksmann, asociado con la compañía alemana Odeon, instalará la primera fábrica de discos en el Río de la Plata. Este hecho será fundamental para el desarrollo de las grabaciones en la región, pues modificará los procesos y los tiempos de producción y circulación de los discos, y potenciará el acceso a las grabaciones por parte de los músicos locales. La instalación de la fábrica Odeon en Buenos Aires es uno de los puntos clave para justificar la periodización de esta tesis.

¹⁹² *La Mosca*, año XXIV, n° 1199, 12 de abril de 1914, p. 1.

¹⁹³ *Albores*, Rocha, año II, n° 14, febrero de 1916, p. 12.

¹⁹⁴ Mordechai David Glücksmann, conocido como Max o Máximo Glücksmann, nació en 1875 en Czernowitz, entonces parte del imperio austrohúngaro, hoy Rumania. Llegó a Buenos Aires en 1890 sin saber hablar español y con la intención de traer a su numerosa familia. Se convirtió con los años en un actor fundamental (y un verdadero magnate) en el desarrollo comercial de la cinematografía y la fonografía en el Río de la Plata. Murió en Buenos Aires en 1946. La Casa Lepage había sido fundada por el inmigrante belga Henri (Enrique) Lepage. Glücksmann entró a trabajar allí como cadete en 1891, cuando tenía 16 años. Lepage fue pionera en introducir en Buenos Aires equipos de proyección y filmación, y en instalar salas de exhibición no solo en aquella ciudad, sino también en Córdoba, Rosario, Montevideo, Santiago de Chile y Asunción del Paraguay.

Según la investigadora Natalia Almada, Glücksmann descubrió “que en Uruguay había un territorio fértil y hasta el momento poco explotado: la distribución y exhibición cinematográfica”¹⁹⁵. La primera sala de la filial montevideana se instaló en 1909 en el “Buckingham Salón”¹⁹⁶, ubicado en 18 de julio y Julio Herrera y Obes, copropiedad del empresario uruguayo Eduardo Nogueira y la Casa Lepage, cuyo representante en la ciudad era José Cruz¹⁹⁷. En 1913 Cruz dejó su lugar a Bernardo Glücksmann, el menor de los hermanos de Max¹⁹⁸. Para mediados de la década de 1920 los Glücksmann administraban unas quince salas de exhibición y abastecían con películas a otras treinta y cinco¹⁹⁹.

Pero lo que más interesa para este trabajo es el vínculo de los Glücksmann con la grabación y distribución de música. La industria fonográfica se había instalado con fuerza en Buenos Aires desde mediados de la primera década del siglo. Distintos sellos de todo el mundo obtenían representación en la ciudad y las casas comerciales comenzaban a propagarse. La música grabada tenía buena repercusión social, existía un profuso sistema publicitario en diarios y revistas, los músicos y cantantes veían en la grabación una forma de afianzar su rol artístico y laboral, de aumentar los ingresos, los contratos y el prestigio. El investigador Enrique Binda sitúa el apogeo de esta etapa en torno a los años 1908 y 1909, cuando se observa un gran entusiasmo del público, que reclama más intérpretes y grabaciones, y los comerciantes editan catálogos extensos e invierten en publicidad²⁰⁰.

La Casa Lepage obtuvo en 1908 la concesión para distribuir los productos Victor en

¹⁹⁵ Almada, Natalia, "Bernardo Glücksmann, un hombre de cine". En *Letras Internacionales*, Montevideo, año VI, n° 170, 2013.

¹⁹⁶ A partir de 1918 la sala pasó a llamarse “Cinema Rex”. En setiembre de 1929 se estrenó allí la primera película sonora exhibida en Uruguay (*El amor nunca muere*). Desde 1999 funciona en el lugar la Sala Zitarrosa. Tiene capacidad para más de 700 espectadores.

¹⁹⁷ *Bohemia*, Montevideo, año II, n° XVIII, 31 de julio de 1909, p. 16. Sobre el Buckingham Salón menciona la revista: "Siempre rebosando concurrencia. Las notables vistas sacadas por la casa Lepage, de París, expresamente para este salón, despiertan vivo interés. En verdad que son las más nítidas y las más artísticas de las que se exhiben en todos los salones de biógrafo de Montevideo y el Buckingham, la sala más confortable y elegante". *Bohemia*, n° XVII, 15 de julio de 1909, p. 17.

¹⁹⁸ Bernardo Glücksmann nació en 1890, también en Czernowitz. Se radicó en Buenos Aires en 1905, y a comienzos de 1913 se trasladó a Montevideo. Tuvo numerosos cargos directivos en sociedades cinematográficas y fue dirigente del Club Atlético Peñarol. Murió en Montevideo en 1973.

¹⁹⁹ Los Glücksmann administraban, entre otros, los cines Trocadero, Coventry, Rex Theatre y Radio City. La cantidad de salas de cine en el Montevideo de fines de la década de 1910 era altísima para la cantidad de población. Un cronista bonaerense comenta luego de una visita a la ciudad que "cualquier galpón desocupado sirve para biógrafo". En Saratsola, Osvaldo, *Función completa por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce, 2015, p. 26.

²⁰⁰ Binda, Enrique, *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)*. Buenos Aires: edición de autor, 2019. Disponible en: (PDF) Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926) por Enrique Binda | Enrique Binda - Academia.edu

Buenos Aires, y comenzó a promocionar cantores criollos y a relanzar discos grabados en años anteriores. A pesar de esto, en 1913 Glücksmann logró la concesión para grabar y distribuir discos del sello alemán Odeon, uno de los grandes rivales mundiales de la Victor²⁰¹. Con producción alemana, cerebros estadounidenses y capitales franceses (de allí el nombre, que homenajea al famoso teatro parisino), los discos Odeon llamaban la atención por una característica novedosa: eran discos de dos caras, tenían una grabación de cada lado, por lo que ofrecían el doble de entretenimiento que un disco simple.

Tras desembarcar en Montevideo con el negocio cinematográfico, Max Glücksmann agregó en poco tiempo la comercialización de discos. Desde 1913, año que coincide con la llegada a la ciudad de su hermano Bernardo, aparecen en la prensa publicidades de Lepage ofreciendo discos de los sellos Odeon, Fonotipia y Victor, y distintos tipos de gramófonos, incluida la “victrola”, un modelo en forma de mueble que se volvió muy exitoso, como veremos en el apartado siguiente²⁰².

En 1917 la empresa editó el primer catálogo destinado a Montevideo. Se trataba de una selección de piezas orquestales (oberturas, fantasías, sinfonías), bandas militares (marchas, valeses, mazurcas, pasodoble), piezas instrumentales (piano, violín, violonchelo, órgano, pistón, trompeta, xilófono, clarinete, ocarina), sardanas, canzonettas napolitanas, romanzas, cantos flamencos y recitados. En todos los casos se trataba de discos dobles; los de 27 cm costaban \$1,10, y los de 25 cm, \$0,90. La tienda estaba ubicada en 18 de julio 964-966, esquina Río Branco²⁰³.

Por más que en la carátula se indicaba la presencia de un “repertorio criollo”, en las 40 páginas del catálogo se listan solamente dos discos de “tango”, interpretados por la rondalla (conjunto de instrumentos de cuerda) de José Vázquez²⁰⁴. De todos modos, como veremos en el capítulo siguiente, Odeon venía editando discos criollos desde la década anterior, y

²⁰¹ La concesión argentina de la empresa International Talking Machine Co., editora de los discos Odeon, estuvo anteriormente en manos de la casa comercial Tagini, una de las más importantes del período. La dirigía el inmigrante piamontés Giuseppe (José) Tagini; vendía productos ópticos, objetos de bazar, abanicos, sombrillas y bastones, además de productos fonográficos de las compañías Columbia y Fonotipia. Tagini fue uno de los pioneros en grabar repertorio criollo en Buenos Aires, incluidos los primeros registros de Carlos Gardel, como veremos en el capítulo siguiente.

²⁰² *El Siglo*, Montevideo, año LI, n° 14.786, 25 de diciembre de 1913, p. 12.

²⁰³ Si bien los precios habían descendido un poco con respecto a 1905, todavía a mediados de la década de 1910 seguían siendo altos para los sectores populares. Hacia 1915 un disco costaba alrededor de \$1, lo mismo que un kilo de café, mientras que un número suelto de un periódico costaba \$0,10 o \$0,20. Los modelos de gramófonos con corneta oscilaban entre \$13 y \$120; las Victrolas oscilaban entre \$30 y \$700.

²⁰⁴ “Discos Dobles Odeon. Repertorio Criollo. Catálogo n° 1”. Montevideo: Imprenta Latina, 1917.

recientemente había grabado a la orquesta típica de Roberto Firpo.

Los catálogos de las empresas en este período, no solo la de Glücksmann, presentaban repertorios de música grabada por primera vez en la historia. La estrategia que utilizaron, como señala Eduardo Gonçalves para el caso brasileño, fue la de mezclar artistas extranjeros y locales, y diversificar lo más posible el repertorio:

“En esta fase inicial no existía una segmentación de estilos y géneros definidos, lo que llevaba a un mismo cantante a grabar una variedad de canciones y ritmos diferentes para ampliar el alcance de su trabajo y conquistar a un público consumidor más amplio y diverso”²⁰⁵.



Durante toda la década de 1910 no hubo fabricación de discos en Argentina; tampoco en Uruguay. Si bien, como veremos en el capítulo siguiente, distintos sellos comenzaron a realizar grabaciones en Buenos Aires desde 1911, los discos maestros eran enviados a las fábricas de Estados Unidos (Victor y Columbia) o Alemania, principalmente a Hannover, en donde se imprimían los sellos Brunswick y los del conglomerado de Carl Lindström (un holding de los sellos Odeon, Parlophone, Beka, OKeh, Fonotipia, y otros). La situación cambiaría radicalmente a partir de finales de 1919, con la instalación de la primera fábrica de discos Odeon en Buenos Aires.

²⁰⁵ Gonçalves, Eduardo, “A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX”. En *Revista Desigualdade & Diversidade*, n° 9, jul-dez de 2011, p. 155.

Fonógrafos y grafófonos

Anuncios, cilindros impresos y en blanco: pídase la nueva lista de los cilindros impresos.

Grafófono « Q » con bocina y reproductor	\$ 4.50
« A. A. » bocina, reproductor y caja de madera	\$ 8.50
« A. T. » caja, reproductor y grabador	16.00
« A. H. » para cilindros chicos y grandes con reproducción y grabador ..	20.00
« A. P. »	50.00
« A. D. »	75.00






Fonógrafos EDISON

Fonógrafo « Home » con reproductor y grabador	\$ 35.00
« M. » con reproductor y grabador	50.00
« Concerto » con reproductor y grabador	45.00

Además pídase a los que tengan fonógrafos de Edison el uso de un puente especial para aplicar la nueva invención Gable, superior a todas las conocidas hasta hoy.

Puente especial para Fonógrafos Edison	\$ 4.50
Reproductor Le Gable	2.50
matra Gable	3.00
Grabador	10.00
especial para grabados concerto	3.50
Bocina curva de aluminio	3.50

— 122 —

GARESE Y CRISPO. — ITUZAINGO, 126 — MONTEVIDEO

Figura 9. Página del *Catálogo general de Garese y Crispo* con promoción de grafófonos y fonógrafos. (Montevideo, Talleres de A. Barreiro y Ramos, 1902)



Figura 10. Portada del *Catálogo general de discos y gramófonos* Victor. E. Dellazoppa. (Montevideo, Imprenta Latina, 1905)

40.000 Discos
de SAGI - BARBA, CARUSO,
TETRAZZINI,
LA MELBA, LA GALVANY
Estilos Criollos, Españoles,
Napolitanos, Ingleses, etc.
a \$ 1.10, 1.50, 2, 2.50, 3, hasta
\$ 10 cada uno
Surtido de aparatos VICTOR
de \$ 20, 30, 40, 50, 60, 75
hasta \$ 500
PUAS, ACCESORIOS Y COMPOSTURAS
Pidanse Catálogos gratis

Gran Casa Giz Gómez y Ca.
Uruguay 243, 245, 247
esquina Río Negro

El Sol
nunca se
pone para el
Aparato Victor

Previo pago, se remiten los artículos a cualquier punto
de la Capital ó Campaña

Figura 11. Publicidad de Casa Giz Gómez y Ca.
(*Riqueza*, Montevideo, 30 de setiembre de 1912, p.16)

3.2 - Publicidad y promoción

Las casas comerciales montevidéanas pusieron en práctica distintas técnicas publicitarias y de promoción para expandir el negocio. La documentación indica que lo consiguieron. Si bien las fuentes no permiten cuantificar las ventas de gramófonos y discos en el período (no han sobrevivido archivos empresariales), a través de la prensa periódica, las publicidades, las memorias y la literatura podemos comprobar el crecimiento del mercado: para la segunda década del siglo XX, en comparación con la primera, existían en Montevideo más casas comerciales, circulaban más catálogos, los artistas editaban más grabaciones, podían adquirirse múltiples modelos de gramófonos a precios variados y comenzaban a aparecer incluso en remates, rifas, concursos y sorteos.

Por supuesto, estos procesos no fueron únicamente consecuencia de la actividad de las empresas montevidéanas. La música grabada se imponía en todo el mundo y, muy importante, la proximidad geográfica, histórica y cultural con un polo de la industria fonográfica, no solo a nivel regional, sino también global, como lo era Buenos Aires (mejor dicho, como se estaba conformando), incidió notablemente en este desarrollo.

3.2.1 - Las publicidades en diarios y revistas

El principal mecanismo empresarial que contribuyó a la formación de un mercado interesado en productos fonográficos fue el de la publicidad. Desde mediados de la década de 1900, y con mayor ímpetu en la de 1910, los avisos publicitarios de fonógrafos, discos y victrolas fueron comunes en la prensa montevidéana, sobre todo en revistas y semanarios de temática artística o cultural, pero también en periódicos convencionales. Las publicidades apuntaban a distintos sectores de la sociedad y le hablaban a veces de forma directa, con recomendaciones personalizadas, y otras de manera retórica. En muchos de los casos los avisos eran los mismos que se imprimían en la prensa norteamericana: misma diagramación, mismo lenguaje, mismas imágenes, únicamente se traducían los textos al español. En otros, los avisos apuntaban a cuestiones locales, por ejemplo, la insistencia en lo “criollo”, aunque en el caso montevidéano, como veremos, esto respondía a prácticas surgidas en Buenos Aires. La publicidad solía exaltar determinadas características del producto: calidad sonora, elegancia en

el diseño, exclusividad de repertorio, precios módicos. Además, junto a ella se pusieron en práctica otros mecanismos de promoción: la audición de discos en los establecimientos comerciales, la difusión en exhibiciones cinematográficas, y la inclusión de fonógrafos en rifas, concursos y sorteos.

Lo fundamental era lograr que el consumidor comprara los aparatos. De nada valían catálogos extensos, repertorios variados, artistas consagrados y discos de los más prestigiosos sellos, si en los hogares la gente no tenía en qué escucharlos. Los primeros avisos publicitarios no estaban dirigidos a explotar la variedad en el repertorio musical o a construir la imagen de determinados artistas, salvo las obligadas menciones a los grandes cantantes líricos y a la exclusividad y calidad sonora. Para crear el hábito de consumir música grabada las empresas debían crear en el público la necesidad de comprarlos. Como señala Eduardo Gonçalves para el caso brasileño: “La presencia de textos introductorios y explicativos sobre el arte fonográfico y la funcionalidad de los aparatos demuestra que (...) era necesario difundir, explicar y habitar a la gente a utilizar la nueva tecnología”²⁰⁶. ¿Por qué había que adquirir un gramófono? ¿Qué beneficios traería? ¿Cómo se manipulaban? ¿Cómo estaban confeccionados? ¿Cuánto costaban y por qué valía la pena invertir en ellos? ¿Para qué podían utilizarse? Las empresas buscaban instalar y responder estas y otras preguntas.

Las publicidades de principios de siglo reafirmaban la capacidad del gramófono de reproducir “con toda exactitud la voz humana”²⁰⁷. La asombrosa posibilidad de grabar sonido y volver a reproducirlo cuando se quisiera era un hecho maravilloso que había que resaltar. Incluso para 1911, la casa Giz Gómez se permitía dudar aún de que “por medios mecánicos se alcance un acabado tan perfecto en la reproducción de las prodigiosas armonías salidas de la garganta de los grandes artistas, de los arcos de los grandes violinistas”. Pero el asombro no era inocente, pues eran los productos de la Victor, esos que la empresa vendía, los de mayor “fama”, los más “elegantes”, “sólidos”, “precisos” y “nítidos”²⁰⁸. Eran presentados como “instrumentos de música”, con los cuales era posible obtener un “rico, claro, natural y melodioso tono”, un verdadero “ideal en el mundo musical”²⁰⁹.

²⁰⁶ Gonçalves, Eduardo, “A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX”. En *Revista Desigualdade & Diversidade*, n° 9, jul-dez de 2011, p. 156.

²⁰⁷ *Blanco y Negro*, Montevideo, año I, n° 2, 5 de noviembre de 1904, p. 6.

²⁰⁸ *El fonógrafo*, n° 1, 1° de noviembre de 1911, p. 2.

²⁰⁹ *El Siglo*, Montevideo, año LI, n° 14.737, 26 de octubre de 1913, p. 13.

Los avisos venían ilustrados con gramófonos de distintos modelos a gran tamaño, con imponentes cornetas metálicas que ocupaban gran parte de la hoja. El público no estaba habituado a ver estos aparatos, era importante para las empresas familiarizarlo con la imagen y, sobre todo, sorprenderlo y maravillarlo. Para el caso de los productos de la compañía Victor, en cada aviso aparecía el logo de la marca: el perro Nipper escuchando la voz de su amo, y el recordatorio de que, para evitar imitaciones, “la famosa marca de fábrica de la Victor, “La Voz del Amo”, es una firme garantía de la superioridad de nuestro producto”. En otras ocasiones, aparecía retratada la enorme fábrica de la compañía erigida en Camden, New Jersey²¹⁰. Los términos y marcas alusivas a la industria se imprimían en grandes y vistos caracteres: “gramófono”, “máquina parlante”, “discos”, “Victor”, “Columbia”, “Odeon”.

Las publicidades aludían también a la exclusividad de los discos, a la poca cantidad de ejemplares que circulaban, y por ende a la necesidad de que el público se “apresurara” a adquirirlos: “como la fábrica no da abasto a la demanda universal (...), los señores Giz Gómez han recibido una reducida cantidad; debiendo apresurarse los que deseen alcanzar a tiempo para conseguir alguno”²¹¹. Se buscaba despertar en el cliente el sentimiento de ser parte de un grupo selecto de amantes de la buena música; en este caso de los discos del barítono español Emilio Sagi Barba, reconocido en el género de la zarzuela, y de la cantante Adelina Vehí, discos que eran “dignos de figurar en la colección de los buenos aficionados”²¹². Las grabaciones con guitarra, “ese instrumento tan difícil y tan hermoso, cuando le pulsan manos hábiles”, quedaban registradas “admirablemente” en los discos Victor. Giz Gómez recomendaba especialmente “unos solos de [Octaviano] Yáñez bastante buenos (...) así como otros con mandolina y guitarra”²¹³.

Todas las casas comerciales afirmaban que los discos que vendían, cualquiera fuera el sello editorial, eran “los de impresión más perfecta” (calidad sonora) y los que contaban “en su enorme repertorio con mayor número de los más célebres cantantes” (repertorio variado y selecto). Los nombres de las y los grandes cantantes de la época eran utilizados como signos de excelencia y refinamiento: “Rosina Storchio, Emma Carelli, Elvira de Hidalgo, Mario Sanmarco, José Palet (...), artistas celebrados y de primera magnitud en la presente temporada

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *El fonógrafo*, n° 1, 1° de noviembre de 1911, p. 3.

²¹² *El fonógrafo*, n° 2, diciembre de 1911, p. 2.

²¹³ *Ibidem*.

cantan para la Fonotipia”²¹⁴. El culto a las estrellas, el modelo del *star-system* proyectado por Hollywood algunos años después, estaba ya en marcha en los inicios de la industria discográfica: contratos especiales a largo plazo, exclusividad, culto a la personalidad del artista, explotación de la imagen, “el brillo dudoso de su carácter mercantil”, que diría Walter Benjamin²¹⁵.

El catálogo editado por Dellazoppa en 1905 resaltaba que muchos de los “geniales cantantes” que aparecían en los discos habían sido “aplaudido[s] poco ha en la escena de[l] [Teatro] Solís”²¹⁶ y que otros eran “viejos conocidos nuestros, cantantes que han arrebatado, en noches de triunfos inolvidables, las plateas y palcos de nuestros coliseos, y que hoy, alejados de la escena, no volveremos a oír ni ver personalmente”²¹⁷. El orgullo montevideano por su escena musical, exaltado en distintas publicaciones musicales a fines del siglo anterior, revive en las palabras de Dellazoppa. Además, la posibilidad que brindaba el gramófono de escuchar nuevamente las voces de “viejos conocidos” vuelve a ser resaltada, como ocurría en el período fonográfico (aquello de “las voces de los muertos”). La tecnología acercaba también la posibilidad de escuchar a otros artistas “que nunca nos han visitado, pero que han hecho furor y han logrado lauros inmortales en los teatros más renombrados y más exigentes”²¹⁸. Esta apreciación hace evidente la capacidad que el gramófono tenía de democratizar el acceso a la música: cualquier habitante de Montevideo, y de cualquier otra ciudad aún más pequeña, podía deleitarse con la voz del más afamado cantante, sin la necesidad, en algunos casos utópica, de que se presentara en los teatros locales:

“Los conocidos coros de la *Capilla Sixtina*, de reputación universal, y que muy pocos en el mundo pueden vanagloriarse de haber oído (como que solo cantan en el Vaticano en las grandes funciones religiosas en que pontifica el Papa) han obtenido concesión especial para grabar una reducida serie de discos. Ellos tienen, pues, un doble valor, el artístico y el del recuerdo de un coro que no todos pueden oír y que muy pronto desaparecerá”²¹⁹.

Los precios eran otro factor a destacar. En la variedad de precio de los discos influía: el tamaño (es decir, la duración), si era simple o doble, el sello editor, y en algunos casos el artista

²¹⁴ *Programa del Teatro Solís. 1914*, p. 5.

²¹⁵ Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, p. 74.

²¹⁶ “Tamagno, Caruso, Ancona, Garbín, Giraldoni, Zenatello, Sammarco, De Luca, Emma Carelli, Angelica Pandolfini, la Storchio, etc.”

²¹⁷ “...el tenor De Lucía, los barítonos Kaschmann, Battistini y Scotti y las sopranos Gemma Bellincioni y Guerrina Fabbri, etc.”

²¹⁸ “Catálogo general de discos y gramófonos Victor”. E. Dellazoppa. Montevideo, Imprenta Latina, 1905, pp. 57-58.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 58.

(los discos “red seal” de la Victor eran más caros). En cuanto a los distintos modelos de gramófonos, las publicidades hacían énfasis en la posibilidad de adquirir desde aparatos simples y económicos a \$20, hasta verdaderos muebles de lujo a precios muy altos, \$300. Ofertas y rebajas se anunciaban en la cercanía de fechas especiales: “El mejor regalo para navidad y año nuevo. Gramófonos Victor y Victor Victrolas. Nuevos Precios”²²⁰.

Hacia 1906 Victor lanzó al mercado un nuevo modelo de gramófono: la victrola²²¹. Hasta entonces los aparatos habían avanzado en cuestiones mecánicas, pero seguían siendo, a ojos de la época, poco estéticos; muchas amas de casa rehusaban colocar estos toscos aparatos junto a sus finos muebles. Para ser aceptado en ciertos sectores sociales, el gramófono debía convertirse en una pieza mobiliaria, tal como había ocurrido con el piano. La victrola conquistó estas apetencias. El nuevo instrumento consistía en una consola de madera de más de un metro de alto, de fina terminación en caoba, con la corneta oculta en su interior y una tapa que mantenía el tocadiscos y el brazo fuera de la vista. En pocos años aparecieron decenas de variedades, en precio, tamaño y terminación, y el término victrola pasó a convertirse en sinónimo de gramófono o fonógrafo.

Estas peculiaridades de la victrola eran resaltadas en todos los avisos publicitarios que las ofrecían, desde los modelos “más lindos, más artísticos, más completos, representando los mayores valores que jamás se han ofrecido”²²², hasta los más económicos (siempre dentro de los parámetros de este tipo de artículos):

“La Casa Giz Gómez acaba de recibir un nuevo “Victor”, sin corneta, que es una monada. Es conocido este aparato con el nombre de “Victrola IV”, reuniendo todas las buenas condiciones del resto de sus hermanos mayores. Su funcionamiento es regular y sencillo, reproduciendo la voz admirablemente. Tanto por estas buenas condiciones, como por su modesto precio -\$20- la Victrola IV hará seguramente mucho camino”²²³.

Las familias más pudientes las cuidaban con especial atención, contratando el servicio de herreros y carpinteros para mantenimiento y refacciones²²⁴. Las publicidades reforzaban e

²²⁰ *El Siglo*, Montevideo, año LI, n° 14. 786, 25 de diciembre de 1913, p. 12.

²²¹ En el Río de la Plata desde un principio se refirió a ella, por escrito y oralmente, como “vitrola”, sin la “c”.

²²² *El Siglo*, n° 14.785, 21 de diciembre de 1913, p. 13.

²²³ *El fonógrafo*, n° 2, diciembre de 1911, p. 3.

²²⁴ Jorge Schinca en un trabajo dedicado al mobiliario de la casa quinta de Carlos Vaz Ferreira comprueba el trabajo de herrería y carpintería que se realizó sobre la victrola del filósofo. A través de las facturas de las empresas constató que fueron reparadas “las dos manijas y cinco tiradores para los pequeños cajones y puertas del parlante”, y se restauró “el enchapado en roble”. En Schinca, Jorge, “El mobiliario de la quinta Vaz Ferreira”. Montevideo: Fundación Vaz Ferreira, 2015, p. 31.

incentivaban este trato, porque las victrolas eran “los más perfectos de todos los instrumentos de música” y “el instrumento predilecto de los más célebres artistas del mundo”; los avisos y catálogos traían ilustraciones de modelos refinados, colocados en elegantes salas burguesas, sobre alfombras exóticas, delante de largos cortinados, junto a sillas de madera torneada.

3.2.2 – Publicidades para distintos públicos

Si bien las publicidades aseguraban que había gramófonos “al alcance de todos los bolsillos”, incluso los modelos más económicos eran poco accesibles para los sectores populares. Existían, sin embargo, otras formas de acceder a un fonógrafo. Por supuesto, formas mucho más indirectas, infrecuentes e incluso muy poco probables. Así y todo, existían, y era posible conseguir uno de estos aparatos a precios más bajos que los del mercado, o incluso sin hacer erogaciones.

Una posibilidad era a través de las subastas públicas. *El Siglo* anunciaba en diciembre de 1913 “el remate judicial de todas las existencias de la casa de comercio de Predolini y cía.”, entre las que se contaban un fonógrafo y varios discos²²⁵. Otra forma era a través de rifas o tómbolas. El semanario anarquista *El Hombre* anunciaba en 1917 que el Centro de Estudios Sociales de Arroyo Seco había “puesto en circulación una rifa de un valioso fonógrafo, con numerosos discos, al precio de \$0,05 el número, a total beneficio de esta entidad”²²⁶. La revista *Infancia* informaba en diciembre de 1913 sobre una “importante tómbola” que la “Liga Popular para la Educación Racional” llevaba adelante con objeto de recaudar fondos. El precio del número era de \$0,10, y el primer premio consistía en “un fonógrafo con varios discos”²²⁷.

Otra posibilidad la ofrecían los sorteos y concursos. La empresa “El Chaná” organizó un gran sorteo de cien premios por valor de \$3.000; los números venían dentro de los envases de té y cafés. El primer premio consistía en un automóvil Ford Sedan, el segundo en un juego de dormitorio, el tercero en un juego de comedor, el cuarto en una cama de bronce, y el quinto en “una Victrola núm. 80 de 0,97m. de alto en madera caoba de la casa Dellazoppa y Morixe (...)

²²⁵ *El Siglo*, n° 14.783, 19 de diciembre de 1913, p. 14.

²²⁶ *El Hombre*, Montevideo, año I, n° 16, 10 de febrero de 1917, p. 4.

²²⁷ *Infancia*, Montevideo, año II, n° 24, diciembre de 1913, p. 17. Otros premios consistían en relojes de pared, prendas de vestir, pinturas y libros.

valor \$155”²²⁸. Por su parte, la empresa Puritas organizó un concurso en enero de 1921; los niños o niñas que juntaran más “gatitos de las etiquetas que sirven de envase a las harinas” se harían acreedores de distintos premios. Para las niñas se entregaban bicicletas, hamacas, raquetas y muñecas; para los niños, bicicletas, pelotas de fútbol, un armario de carpintero, una guitarra y un gramófono Victor de la casa Dellazoppa & Morixe²²⁹.

La discriminación de los premios según el género es representativa de la sensibilidad y las prácticas del período (y así continuaría durante mucho tiempo), de una división de roles sociales muy marcada, también en la esfera infantil, en lo que se esperaba y aceptaba cómo válido para actividades y juegos de niñas y niños. En este caso, el gramófono fue asignado explícitamente a los varones, entre el fútbol y la carpintería. Sin embargo, la documentación y las memorias de la época también muestran lo contrario.

Uno de los roles que las mujeres tenían en la esfera doméstica burguesa era el de intérpretes musicales. Las niñas y adolescentes encontraban en el piano momentos de esparcimiento, pero también podían vivirlo como un mandato esclavizante. Su pericia y sensibilidad para ejecutar piezas de moda podía posicionarlas favorablemente para un “buen matrimonio”. El pintor Pedro Figari ilustró esta idea en el cuadro “La plegaria de una virgen”. Allí se observa a la “señorita” de la casa tocando el piano, rodeada de familiares y de un (¿aburrido?, ¿angustiado?) pretendiente. Las mujeres de las principales familias montevideanas, contraídas “al estudio del divino arte”, debían también tocar en cuanto concierto de caridad se organizara.

El investigador Nathan Bowers analizó la introducción del fonógrafo en la vida familiar estadounidense a través de la óptica femenina. Fueron las mujeres, afirma, quienes primero aceptaron la nueva tecnología, como elemento dignificador del hogar, como instructivo para los hijos y, también, como un auxilio para las jóvenes de la casa, que podían descansar de amenizar cada una de las reuniones²³⁰.

Las publicidades también apuntaban a la infancia, hablándole a los padres, haciéndoles

²²⁸ *Anales. Revista Nacional*, Montevideo, n° 69, julio 1923, p. 2.

²²⁹ *Mundo Uruguayo*, Montevideo, año III, n° 107, 27 de enero de 1921, p. 21.

²³⁰ Bowers, Nathan, *Creating a home culture for the phonograph: Women and the rise of sound recordings in the United States, 1877-1913*. Op. Cit.

notar las bondades que el fonógrafo ofrecía: sencillez en el manejo, entretenimiento e instrucción. La publicación porteña *Caras y Caretas* ya en 1902 promocionaba a las “máquinas parlantes” como “el mejor entretenimiento para el hogar” y “el regalo ideal para los niños”²³¹. Dellazoppa presentaba el gramófono modelo Victor II y aseguraba que su manejo era tan sencillo que “hasta un niño puede hacerlo sin miedo, con solo no golpear la membrana o diafragma y darle cuerda como a un reloj”²³². Max Glücksmann publicitaba la Victrola IX con un aviso a página completa en el que se presentaba el dibujo de varios niños y niñas girando de la mano en ronda, mientras otra niña le daba cuerda a la victrola; todos reían y vestían ropa delicada: zapatitos, polleras con volados, medias altas, moños en el pelo y los vestidos. Debajo de la imagen destacaba, en grandes caracteres, la pregunta: “¿Por qué necesitan los niños la Victrola?”. “Porque este instrumento les proporciona constante deleite”, respondía, “les educa, con su inmenso repertorio, en todas las manifestaciones del arte. La música fortalece el espíritu y el cuerpo, enternece el corazón y templar el temperamento”.

La todopoderosa música, una mezcla, podría decirse, de los mejores valores del estoicismo y el romanticismo, podía obtenerse en cualquier momento, y en la comodidad y seguridad del hogar, gracias a la victrola: “Adquiera una enseguida y así contribuirá al feliz desenvolvimiento del porvenir de sus hijos”²³³. Esta técnica publicitaria se copiaba casi textualmente de las promociones que se habían realizado del piano desde la década de 1860; el piano fue extensamente publicitado y se volvió un integrante más en los hogares burgueses y pequeñoburgueses, con cifras de ventas enormes hacia finales de siglo.

A veces las publicidades buscaban captar directamente la atención de los más pequeños. En un aviso a todo color de Dellazoppa y Morixe, publicado en 1911 en la contratapa de *La Semana*, aparece la ilustración de un niño, rodeado de sus juguetes (soldaditos de plomo, pelota), mientras acerca un muñeco de un perro muy parecido a Nipper a la bocina de un gramófono Victor²³⁴.

Otro grupo al que apuntaba la publicidad era el de los comerciantes. “Toda casa de negocios debería tener un gramófono”, recomendaba la Librería Vázquez Cores, ya que serían

²³¹ *Caras y Caretas*, 18 de octubre de 1902, n° 211.

²³² “Catálogo general de discos y gramófonos Victor”. E. Dellazoppa. Montevideo, Imprenta Latina, 1905, p. 78.

²³³ *Cine Revista*, Montevideo, año I, n° 3, segunda quincena de marzo de 1922, p. 19.

²³⁴ *La Semana*, Montevideo, año III, n° 80, 11 de febrero de 1911 p. 55.

“más concurridas”, porque “al cliente le gusta ir a donde está oyendo algo agradable mientras se sirve. Y hay muchos que si no fuera por el gramófono no irían”²³⁵. Esta situación, aseguraba, era aún mucho más evidente en los comercios rurales: “Las casas de negocio de las poblaciones precisan el gramófono, pero las que están en el campo lo precisan más. Los clientes van allí, y los viandantes se detienen solo por oír música, y siempre gastan”²³⁶.

Algunos restaurantes parecen haber escuchado estas sugerencias, pues comenzaron a anunciar fonógrafos como atractivos de sus locales. Por ejemplo, la cervecería y restaurant Zur Wilhelmshohe de Pedro Müller: “Esta casa es propósito para pasar la temporada veraniega; a veinte metros de la Playa Capurro. Gran salón comedor que da vista a la Ciudad, Bahía y Cerro. Piano y fonógrafo para familias, billares, tiro al blanco”²³⁷. El político y escritor Alfredo Lepro anota en sus memorias sobre su infancia en Porongos en la década de 1910 que “en las peluquerías (...) frecuentadas por “lo mejor”, se anunciaba (...) que la clientela sería deleitada con audiciones de discos selectos”²³⁸.

El fonógrafo se iba extendiendo paulatinamente, en la segunda década del siglo podía encontrárselo en muy diversos espacios públicos y privados. Los investigadores Binda y Lamas mencionan que “los cuadritos del natural o aguafuertes” publicados en la época, y los editoriales y artículos “contra la invasión sonora”, dan cuenta de la existencia de estos aparatos en “tiendas, salones de lustrar, peluquerías e incluso en los conventillos”²³⁹. También en los “lupanares” o prostíbulos, como se refleja en un relato publicado en la revista *Bohemia* en 1908: “En un lupanar había un grafófono que chillaba. “Di quella pira”, cuyas notas se confundían con el ronco murmurar del estuario”²⁴⁰. La acción sucede en el bajo montevidiano y es sintomático que el aparato que sonaba no era un gramófono, sino un grafófono a cilindro, una pieza más económica y ya en proceso de obsolescencia para aquel año.

²³⁵ “Hojas del Catálogo n° 1 de gramófonos y discos de la Librería Vázquez Cores”. Montevideo, 1907, contratapa.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *La Semana*, año III, n° 82, 25- de febrero de 1911, p. 51.

²³⁸ Lepro, Alfredo, *La casa de la calle Montevideo. Memorias*. Montevideo: Alda, 1968, p. 91.

²³⁹ Binda, Enrique y Lamas, Hugo, *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci Ediciones, 1998, p. 353.

²⁴⁰ “Gente grotesca”. En *Bohemia*, Montevideo, año I, n° 3, octubre de 1908, pp. 18-19. Relato editado bajo el seudónimo Zadig, utilizado por el escritor Francisco Ruchi. Se trata de un cuento breve ambientado en el bajo montevidiano, entre conventillos y lupanares, violencia y pobreza; un espécimen literario de “realismo sucio” uruguayo, escrito cincuenta años antes de que el término se pusiera de moda en los círculos intelectuales. “Di quella pira” hace alusión a la primera frase del acto 3, escena 2 de la ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi.

Otros espacios en los que aparecía la música grabada eran las llamadas “pensiones de artistas”, lugares en donde se alquilaban piezas para habitación y se servían comidas diarias en un comedor común. Si bien no eran prostíbulos, tenían tolerancia y/o facilitaban los encuentros sexuales. El Estado los sometió a un régimen similar al de los prostíbulos, aunque con algunas variantes. En estos estaba prohibido tocar música y bailar, vender alcohol u organizar juegos de azar. En las pensiones, en cambio:

“estaba permitido el baile y aunque se prohibiera la música ejecutada por bandas y orquestas, se autorizaba a título expreso la presencia de un único instrumento (piano y guitarra eran los preferidos) y un gramófono, siempre que no perturbaran al vecindario y la música cesara a la una de la mañana. El afán reglamentador consistía en que se conservara la apariencia de una casa de familia...”²⁴¹.

La publicidad explotaba también el entusiasmo por el baile de aquel período. Con un gramófono “se puede hacer un baile perfectamente”, anunciaba el catálogo de Vázquez Cores, “puede divertirse a la concurrencia con cantos españoles, criollos, italianos, y con piezas de bailes”²⁴², porque, como afirmaba la revista *El fonógrafo*: “conocida es la fuerza de atracción social que ejerce el baile; especialmente entre las personas de origen latino”²⁴³.

A comienzos del siglo XX los “bailes modernos”, herederos de las danzas cortesanas del siglo XIX, se convirtieron en una forma de entretenimiento social muy extendida. Proliferaron los salones, los instructores (particulares y grupales) y los manuales de distintos bailes, entre ellos, el tango²⁴⁴. Se fue desarrollando una verdadera “industria del baile” que integraba revistas, libros, películas y discos, algunos de estos concebidos especialmente para acompañar a los bailarines²⁴⁵.

“La Victor es el instrumento que proporciona los mejores medios para aprender fácilmente los nuevos bailes”, aseguraba una publicidad de la casa Dellazoppa en 1917. Una pareja vestida con elegancia y comodidad –él de traje negro y mocasines blancos; ella de largo vestido y capelina– bailaba al ritmo de un gramófono de caja de roble. La publicidad insistía en

²⁴¹ “Las pensiones de artistas y el arte que pudo ser”. En *Jaque*, Montevideo, n° 107, 2 de enero de 1986, p. 17.

²⁴² “Hojas del Catálogo n° 1 de gramófonos y discos de la Librería Vázquez Cores”. Montevideo, 1907, contratapa.

²⁴³ *El fonógrafo*, n° 2, diciembre de 1911, p. 3.

²⁴⁴ El furor por el baile del tango tiene un primer momento destacado en 1913, gracias en parte a la moda iniciada en París. Entre 1914 y 1919 el interés europeo por este género descendió a causa de la guerra, para renacer con mayor ímpetu a partir de 1920. Otros bailes populares del período eran los de origen estadounidense (fox trot, shimmy, one-step, two-step, charleston), español (pasodoble), latino (maxixa, beguine), y el tradicional vals.

²⁴⁵ Para mayor información sobre la “industria del baile” en el Río de la Plata ver Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas...*, capítulo VI.

la “disposición” del gramófono para acompañar a los bailarines “en todo tiempo y en toda ocasión (...) permitiendo prolongar el baile tanto como se quiera” (siempre y cuando, aunque a esto no se hacía referencia, una tercera persona se encargara de dar cuerda al aparato y cambiar los discos). Así, los discos de baile de la Victor “contribuyen poderosamente a la alegría y bienestar de los aficionados al arte coreográfico”²⁴⁶. Las ilustraciones en los avisos, que hasta pocos años atrás se limitaban a la reproducción de distintos modelos de gramófonos, comenzaron a enfocarse hacia mediados de la década de 1910 en parejas bailando, solas o en grupo, siempre junto a un majestuoso aparato²⁴⁷.

La música y el baile, y por extensión los productos fonográficos, contribuían a la alegría y el bienestar. “¿Está usted triste?”, preguntaba la revista *El fonógrafo*, la solución era sencilla: “visite la sección de gramófonos y discos de la casa Giz Gómez y Ca.”²⁴⁸. La música, aseguraban “los más afamados médicos e higienistas”, también era buena para la salud, un gran remedio para ciertas afecciones. Por ende, ¿qué mejor que “un buen fonógrafo” al alcance de la mano?:

“En efecto, ¿quién no ha olvidado sus nanas al escuchar las armonías sacadas a las cuerdas de su mágico violín por algún célebre violinista? ¿Qué criollo no se siente reconfortado por las notas lanzadas al espacio por la sonora guitarra? (...) la música, sabiéndola elegir, es un gran tónico físico y un gran lenitivo a los dolores morales. Debe, pues, tener todo el mundo un buen fonógrafo en su casa para los momentos en que una afección física o moral hace necesario un cordial eficaz para sustraernos a las funestas consecuencias de esos males, cuyo resultado final es fácil prever. La casa Giz Gómez (...) tiene el más variado surtido en aparatos perfeccionados, así como en discos criollos, españoles, napolitanos, etc., capaces de restablecer al más enfermo y hasta de devolver a la vida a los moribundos”²⁴⁹.

3.2.3 – Otros mecanismos de promoción

La industria fonográfica empleaba también otros mecanismos para promocionar sus productos. Uno de ellos era la audición de discos en las salas de cine. Esta práctica, señala Boris Puga, era muy utilizada por la empresa de Glücksmann: “Se mandaban a los cines muestras de

²⁴⁶ *Selecta*, Montevideo, año I, n° 8, diciembre de 1917, p. 28.

²⁴⁷ *Programa del Teatro Solís 1919*, p. 16.

²⁴⁸ *El fonógrafo*, Montevideo, n° 1, 1° de noviembre de 1911, p. 1.

²⁴⁹ *El fonógrafo*, Montevideo, n° 2, diciembre de 1911, p. 2.

discos próximos a ser editados (...) y se pasaban en los entre actos, como próximas ediciones. A veces eran ediciones muy limitadas (...) podrían ser 5, a veces más, 20 o 25, si eran cosas populares”²⁵⁰. La mayor parte de esas muestras se perdieron; el material era frágil y se rompía con facilidad, o se extraviaba en el traslado de un cine a otro. En muchos casos esas muestras luego no eran editadas comercialmente, por lo que esas grabaciones desaparecieron definitivamente²⁵¹.

También se realizaban audiciones en los propios locales comerciales. Las empresas anunciaban en la prensa el día y la hora en que darían a conocer las novedades discográficas. Por ejemplo, la casa Giz Gómez, “en el deseo de hacer conocer las novedades que recibe con frecuencia”, resolvió “dar periódicamente audiciones fonográficas en su local (...) Oportunamente anunciará los días en que se realizarán dichas sesiones”²⁵². Dellazoppa & Morixe anunciaba que en su local de Plaza Independencia se podían oír gratis los discos del famoso barítono Sagi Barba²⁵³, y aseguraba que “dondequiera que vea la famosa marca de fábrica Victor, lo considerarán como un placer el tocar (...) cualquier otra pieza de música que Ud. desee oír”²⁵⁴.

Las mismas grabaciones también podían funcionar como publicidad. Se editaron cilindros y discos en los que los propios cantantes promocionaban los productos fonográficos. Por ejemplo, en 1902 el recitador y payador argentino Eugenio Gerardo López grabó para la casa Edison un cilindro titulado “El gaucho y el fonógrafo”, una pieza pionera del jingle comercial, en la cual, en clave humorística, promocionaba los fonógrafos marca Edison. Curiosamente, en 1906 López volvió a grabar esta pieza, esta vez para el sello Victor y, lógicamente, bajo un nuevo nombre: “El gaucho y el gramófono”²⁵⁵. López imitaba el habla de un hombre rural que entraba en la Casa Tagini y, como si se tratara de un restaurante, demandaba al mozo que le sirviera distintos “platos”:

²⁵⁰ Entrevista del autor a Boris Puga, Montevideo, 20 de abril de 2018.

²⁵¹ Las pocas muestras que han sobrevivido están en manos de coleccionistas, sobre todo argentinos.

²⁵² *El fonógrafo*, n° 2, diciembre de 1911, p. 2.

²⁵³ *La Semana*, Montevideo, año I, n° 5, 7 de agosto de 1909, p. 28.

²⁵⁴ *Selecta*, Montevideo, año I, n° 12, abril de 1909, p. 30.

²⁵⁵ Lucci, Héctor Lorenzo, “El fonógrafo en Buenos Aires y los primeros discos con temas criollos”. En *El fonógrafo en Buenos Aires y los primeros discos con temas criollos* - Todotango.com (última visita 18/6/2024). Eugenio Gerardo López (1874-1954), argentino, fue recitador y autor de sainetes. Grabó centenas de discos para varias casas discográficas. En su repertorio se incluían temas criollos, humorísticos, escenas históricas, imitación de discursos políticos, propagandas comerciales, acompañado por piano, orquesta o por otros declamadores.

“Entrá mi vieja, dentrá, y ya verás qué panzada de risas nos hacemos con los barrigoncitos cantores que venden en lo de Tagini. Una casa, che, donde hay de tuito como en botica. Dentrá nomá mi vieja. (...) Vamos a ver: ¿qué pedís hoy? ¿Un terceto de tres cantado por grandes artistas? ¿Querés un sermón a lo gringo? ¿Una rilación? Decí nomás, decí nomás, que aquí te han de hacer el gusto. (..) A ver mozo, sirvamé... es decir, vaya pelando alguno de esos ladinos redonditos y como embetunaos (...) haga sonar primero alguna milonga criolla como por vía de aperitivo (...) Lo que inventan estos brujos de gringos, canejo, pa soliviarnos los pobres el bolsillo: un cajoncito, algunos fierros atravesados, media docena de tornillos, un embudo grandote...”²⁵⁶.

3.2.4 – La promoción de lo “criollo”

Dejamos para el final la alusión en las publicidades y catálogos a lo “criollo”. Este término no hacía alusión a los gramófonos, por supuesto, sino a cierta clase de discos grabados por artistas rioplatenses, tanto uruguayos como argentinos. Desde el cambio de siglo, el adjetivo “criollo”, ya empleado en distintos ámbitos sociales y culturales rioplatenses desde la época colonial, se hizo extensivo para acompañar términos vinculados al mundo fonográfico: “música”, “repertorio”, “canción”, “pieza”, “cilindro”, “disco”, “autor”, y para caracterizar diferentes géneros musicales: milongas, tangos, payadas, gatos y chacareras, entre otros.

Como estudia Marina Cañardo, lo “criollo” era destacado, celebrado y utilizado como un elemento de identidad y cohesión, que incorporaba a veces la idea de lo “nacional”²⁵⁷. Muchos de los avisos que se publicaban en la prensa montevideana provenían de Buenos Aires, y promocionaban, sin distinguir la nacionalidad, grabaciones de artistas argentinos y uruguayos. En los avisos de los discos Odeon, pagados por la empresa de Glücksmann, la sucursal montevideana aparecía a la par de la rosarina. Los discos Odeon, se afirmaba, constituían el “archivo de todo lo criollo, de todo lo típico, de todo lo argentino”²⁵⁸.

Para la industria fonográfica bonaerense, lo uruguayo era tan “criollo” y, al parecer,

²⁵⁶ La pieza puede escucharse en: "El Gaucho Y El Gramofono" EUGENIO LOPEZ. (1908-9). (youtube.com) (último acceso 19/8/2024).

²⁵⁷ Cañardo, Marina, *Fábricas de música...*, pp. 232-239. Esta idea se expandirá notablemente en los años veinte. Incluso el sello de Glücksmann pasó a llamarse "Nacional-Odeon", y se consideraba a sí mismo "uno de los más apreciados vehículos de propaganda nacionalista". Las publicidades empezaron a incorporar ilustraciones de gauchos y chinas, de ranchos y paisajes rurales.

²⁵⁸ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXVII, n° 1.365, 29 de noviembre de 1924. Tomado de Cañardo, Marina, *Fábricas de música...*, p. 238. Cañardo señala que la publicidad omitía "el hecho de que otras músicas igualmente argentinas (las indígenas, por caso) no eran motivo de grabaciones comerciales". Cañardo omite, por su parte, el hecho de que las músicas uruguayas se incluyeran dentro de las argentinas.

“nacional”, como lo argentino. Es necesario profundizar en la investigación para comprender a qué respondía esta práctica, qué intenciones estaban detrás: ¿serían comerciales?, ¿de apropiación?, ¿una simple generalización? Arriesgamos la hipótesis de que no parece haber respondido a un intento expreso de apropiación cultural –una idea que en la época y en el contexto histórico y geográfico resulta forzada; el terreno cultural era compartido–, sino a procesos comerciales ya instalados, a la existencia de un mercado común, a un mecanismo publicitario que facilitaba y economizaba la promoción y distribución de productos musicales que tenían características similares y contaban con aceptación y arraigo en ambos países del Plata.

Pero esta hipótesis, de confirmarse, explicaría sólo uno de los márgenes del problema: el argentino. ¿Qué sucedía del lado uruguayo? De la documentación consultada no surgen datos que indiquen molestia, reclamos o al menos el planteo de un debate por parte de actores uruguayos. Ni en los catálogos, ni en los avisos, ni en la prensa, ni en las memorias consultadas surgen voces que contesten a esta generalización realizada desde Buenos Aires, que en los hechos silenciaba el rol de los músicos uruguayos en el desarrollo de las grabaciones y las especies musicales del período. En la prensa montevideana se publicitaban discos de artistas argentinos bajo grandes titulares que indicaban: “Nuevo Repertorio Nacional”, “Con el concurso de los mejores autores criollos”, o “La orquesta típica criolla de...”. En este último caso, entre los cinco artistas que se promocionaban no figuraba ni uno solo uruguayo²⁵⁹.

Parece haber existido un empleo acrítico de los términos “criollo” (que puede llegar a entenderse y aceptarse por razones históricas y culturales) y “nacional” (mucho más problemático). Sería interesante rastrear desde cuándo y a través de qué actores empezaron a producirse cuestionamientos a esta situación, y cuáles fueron los argumentos. Las grabaciones de campo y el estudio sistemático de las músicas populares y tradicionales del Uruguay desarrolladas por Lauro Ayestarán a partir de 1943 parecen un intento en este sentido. ¿Existieron antes otras voces que, al menos desde el discurso, plantearan esta cuestión?

Coriún Aharonián afirmó que el hecho de que Uruguay no tuviera industria discográfica propia hasta la década de 1940 (con la instalación de Sondor) explicaría, en parte, “por qué la

²⁵⁹ Aviso de la Casa Lepage. En *Página Blanca* Montevideo, año II, n° 20, 15 de mayo de 1916, p. 570. En este caso se trataba de discos de Roberto Firpo, Alberto López Buchardo, Pascual de Gullo, Vicente Greco y Manuel Aróztegui (si bien Aróztegui nació en Montevideo, antes de los 2 años de edad se radicó con su familia en Buenos Aires).

margen uruguay del Río de la Plata fue perdiendo presencia en la historia del tango durante las décadas de 1920 y 1930 a favor de Buenos Aires”²⁶⁰. Mientras tanto, otras especies musicales que en aquel período no se difundían a través del disco, como la murga o el candombe, no sufrieron esta misma suerte.

Quedan estas interrogantes planteadas, sin resolución por el momento. La investigación histórica, mientras avanza, muchas veces va descubriendo nuevos problemas que necesitan de nuevas investigaciones. Lo que puede afirmarse con certeza es que, en el período aquí estudiado, los artistas uruguayos que llegaban al disco lo hacían necesariamente a través de empresas instaladas en Buenos Aires, como veremos en el capítulo siguiente.

²⁶⁰ Aharonián, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 2007, p. 41.

Gramófonos Víctor

Unicos aparatos que reproducen con toda exactitud la voz humana como lo han reconocido los más grandes maestros y cantantes del mundo.

Variado repertorio y gran existencia de discos cantados por
Tamagno, Caruso,
De Lucia Oxilia, Battistini
y demás cantantes conocidos, como tambien ejecución de las más afamadas Orquestas y Bandas del mundo.



Próximamente estará pronto el Catálogo de discos que remitiremos gratis à quien lo solicite.



PLAZA INDEPENDENCIA Núm. 45
(Costado Norte)

E. Dellazoppa.

Figura 12. Publicidad de gramófonos Víctor de la casa E. Dellazoppa.
"Unico aparatos que reproducen con toda exactitud la voz humana...".
(Blanco y Negro, n° 2, 5 de noviembre de 1904, p. 6)

DISCOS

Acabamos de recibir las **ULTIMAS NOVEDADES**
por la **ORQUESTA**
ROBERTO FIRPO




Solos de piano por ROBERTO FIRPO
DISCOS DOBLES — 25 cms., a \$ 1.10 c/u.

899 {	Sueño Florido — VALS
	Lo que está bien... ta bien - TANGO
906 {	Didi — TANGO
	Toda la vida...
910 {	Montevideo — TANGO
	Sueño de Virgen — VALS

DISCOS DOBLES — 25 cms., a 1.10 c/u.

548 {	9 de Julio — TANGO	550 {	Gallo Ciego — TANGO
	Lunes		Lorenzo — TANGO
549 {	Cuzquito — TANGO	551 {	Chamuyo — TANGO
	Dinamita — "		La Racha — "
561 {	Triste Separación — VALS		
	Mensonges de Femme — VALS		
570 {	A. Firpo — TANGO		
	El Pillele — "		
573 {	Tierra Negra — TANGO		
	Los Milongueros — "		
574 {	Mi noche triste — TANGO		
	Repeluz — TANGO		
577 {	El Entrerriano — TANGO		
	Moras - Moritas - Moras — TWO STEP		
616 {	Yaaka Hula — FOX TROT		
	Oh, Johnny, Oh — ONE STEP		
617 {	Y Don't want Fogo — ONE STEP		
618 {	Fox Trot de las Campanas		
	Michigan — FOX TROT		

GARDEL - RAZZANO

DUO CRIOLLO
Discos dobles—25 cms., a \$ 1.20 c/u.

18.009 {

Adios que me voy llorando - ESTILO

El Señuelo — ESTILO

18.012 {

Mis perros — CANCION

Flor de fango — TANGO

18.014 {

La Pastora — CANCION

Suena Guitarra — ESTILO

18.010 {

Puntada — PROVINCIANA

Mi noche triste — TANGO

18.013 {

Ay - Ay - Ay — CANCION

Mi Madre — CANCION

18.015 {

La Yegüecita — CUECA

Como quiere la madre—VALS

18.016 {

Aurora — VALS

Desde el alero — ESTILO

18.018 {

Sanjuanina de mi amor - TONADA

El cardo azul — ESTILO

Unico concesionario de la "Internacional Talking Machine Co."



Casa MAX GLÜCKSMAN

18 DE JULIO, 966 MONTEVIDEO

Figura 13. Publicidad de la Casa Max Glücksmann. Esta publicidad presenta dos tipos bien definidos de escucha: la pareja de bailarines (diversión, movilidad) y el hombre en su sillón (recogimiento, objeto de devoción). (Programa del Teatro Solís, 1919)



Figura 14. Publicidad de gramófonos Victor. Agentes Dellazoppa y Morixe. (*La Semana*, n° 80, 11 de febrero de 1911, p. 55)

Nuevo Repertorio Nacional
 Con el Concurso de los mejores Autores Criollos
 POR
La orquesta típica criolla "ROBERTO FIRPO"
 Exclusiva para **MAX GLÜCKSMANN**

Discos dobles especiales «ODEON» 25 ctms. \$ **1.30** c/u.

No. de pedido				
506	De mi flor, tango	R. FIRPO	511	El apronte, tango
	Barografo, tango	"		R. FIRPO
507-8	Alma de bohemio, tango	"	512	El horizonte, tango
	Germaine, tango	BUCHARDO		"
509	El amanecer, tango	R. FIRPO	513	Entre dos fuegos, tango
	El solitario, tango	"		BUCHARDO
510	Didi, tango	"		Corazón de artista, vals
	Toda la vida, tango	"		B. DE GULLO
511	El bisturf, tango	"	514	La Gigolette, tango
				AROSTEGUI
			515	Los Guevara, tango
				R. FIRPO
				El Flete, tango
				V. GRECO
				Una partida, tango
				R. FIRPO

CASA LEPAGE de MAX GLÜCKSMANN
18 DE JULIO, 1916 :: MONTEVIDEO

Figura 15. Publicidad de la Casa Lepage. Lo "nacional" y lo "criollo" se publicitaba del mismo modo tanto en Montevideo como en Argentina. (Página Blanca. Revista femenina, n° 20, 15 de mayo de 1916, p. 570)



VICTOR

TENEMOS MÁQUINAS, DESDE \$ 17 HASTA \$ 650

Llegaron grandes novedades en discos VICTOR, por Caruso, Tita Rufio, Sagi Barba. Nuevo reportorio en zarzuelas, criollos, tangos, etc.

Pidan nuevos catálogos a la Unica Agencia Uruguaya

Dellazoppa & Morixe Plaza Independencia, 733
 Sucursal Sarandi, 614

Figura 16. Publicidad de la Casa Dellazoppa y Morixe. (Tabaré, n° 3, 1° de junio de 1914, p. 3)

E. Dellazoppa

Agencia
Uruguaya
DEL
Gramófono

"Víctor"



Hemos recibido los nuevos discos cantados por
CARUSO

Tenemos la prueba (que ya puede oirse) de los **DISCOS CRIOLLOS** que hemos mandado imprimir en Paris y Londres.

Depósito: Plaza Independencia, 25
COSTADO NORTE

“
MONTEVIDEO
”

Figura 17. Publicidad de la Casa Dellazoppa
(Montevideo, n° 1, 10 de agosto de 1905, p. 52)

Capítulo 4. Los músicos

En este capítulo se estudiarán aspectos vinculados a las grabaciones musicales y a los músicos (compositores, ejecutantes, intérpretes). Se prestará atención a los primeros registros de artistas uruguayos realizados en el exterior y también al repertorio discográfico que circulaba en Montevideo durante las dos primeras décadas del siglo XX. La intención no es realizar un estudio exhaustivo del material grabado y editado, esta tarea, si acaso posible (la documentación es muy escasa; los archivos de las casas comerciales no han sobrevivido), escapa al objetivo de esta tesis. Se buscará conocer y comprender cómo fue el desarrollo de las grabaciones, el tipo de repertorio que se grababa, los artistas que llegaban al disco y el impacto que produjo en la historia del sonido grabado. El foco, como hasta ahora, estará puesto en Montevideo, pero a la vez será necesario ampliar la mirada a lo que ocurría en Río de Janeiro, Porto Alegre y, sobre todo, Buenos Aires, ciudad con la cual los músicos uruguayos debieron afianzar vínculos comerciales y profesionales para acceder a las grabaciones.

Asimismo, se estudiará el modo en que las grabaciones afectaron a los músicos y a la creación musical. El gramófono fue visto de distinta manera por los artistas: como un maestro, como una amenaza a los puestos de trabajo, como un complemento a sus tareas. A la vez, generó cambios en el modo de componer, de interpretar y de concebir la creación musical. Para Walter Benjamin, el cambio en la visión artística no se debe “a un cambio en el ideal de belleza, sino (...) a procesos que se abren camino por transformaciones económicas y técnicas en la producción”²⁶¹. Como planteo hipotético consideramos que las modificaciones operadas en la técnica, la producción y la comercialización de la música a causa de las grabaciones, provocaron enormes cambios en el campo creativo, laboral y “en el ideal de belleza”. Los nuevos niveles tecnológicos configuraron determinados paradigmas estéticos que, a su vez, reclamaron otros niveles tecnológicos.

²⁶¹ Benjamin, Walter, "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador", en *El coleccionismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022, p. 48.

4.1 Grabaciones musicales

“La pintura aventaja a la música y sobre ella señorea
porque no muere fulminada tras su creación.
Cosa más noble es la que más permanece.
Conque la música, que no así ha nacido cuando
ya se desvanece, es menos digna que la pintura,
que con vidrio dura eternamente”.
Leonardo Da Vinci²⁶²

4.1.1 - ¿Cómo se hacía una grabación?

Empecemos por clarificar en qué consistía y cómo se realizaba una grabación musical en las primeras décadas del siglo XX. Los estudios de grabación, también llamados “laboratorios de impresión”, contaban con un equipamiento básico que permitía registrar las voces y los instrumentos de un número limitado de intérpretes tocando en simultáneo. Las ondas sonoras se captaban a través de una gran corneta o bocina dispuesta en el estudio; podían o no instalarse otras cornetas pequeñas, distribuidas en la sala y sostenidas en trípodes. Los músicos eran ubicados a distintas distancias y alturas, según el instrumento que tocaran. El piano o el contrabajo, por ejemplo, debían colocarse más lejos de la corneta que la guitarra o el clarinete, pues la potencia y volumen de cada uno era diferente²⁶³. Los cantantes debían colocarse justo enfrente de la corneta (a veces con la cabeza casi en el interior). Estamos en plena etapa de grabación acústica, lo que quiere decir que no existían micrófonos. El rango dinámico y armónico del registro sonoro tenía limitaciones (los sonidos muy graves o muy agudos no quedaban registrados), limitaciones sólo superadas con la llegada de las grabaciones eléctricas²⁶⁴.

La corneta estaba conectada a una serie de tubos que finalizaban en un diafragma (membrana o lámina muy delgada), el cual se conectaba mediante un brazo metálico a una púa metálica. Cuando la grabación daba inicio, un técnico apoyaba la púa sobre un disco virgen de

²⁶² Tomado de Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, p. 84.

²⁶³ La grabación de instrumentos como la batería o la tuba fue muy compleja hasta la llegada del micrófono. Los sonidos graves y potentes podían hacer “saltar” la púa provocando que la grabación se arruinara.

²⁶⁴ Los micrófonos aparecerían en 1925 y provocarían una transformación radical del proceso de grabación, dando inicio a lo que se conoce como “época eléctrica”. De todos modos, las grabaciones acústicas que, gracias al trabajo de coleccionistas, editores y restauradores, pueden escucharse hoy, regalan un sonido vívido y orgánico, poseen un encanto particular que cautiva al oyente moderno, tal vez justamente a causa de esas deficiencias.

pasta²⁶⁵, el cual se encontraba girando sobre una bandeja. El sonido entraba por la corneta, viajaba por los tubos y hacía vibrar el diafragma: a causa de estas vibraciones la púa “impresionaba”, “cortaba”, “surcaba” el disco, dejando registrado el sonido. Se trataba de un proceso totalmente mecánico. De esta forma se creaba el disco maestro o *master*. Del *master* se hacía una matriz negativa o *matrix*, a partir de la cual se imprimían las copias en positivo para ser comercializadas²⁶⁶.

Además de los músicos, en el estudio se encontraba un técnico encargado de la grabación. En muchos casos, su rol no se limitaba únicamente a la instancia de grabación, sino que tenía una “participación decisiva en la producción del disco-mercancía, desde el descubrimiento del artista hasta la comercialización de los catálogos”²⁶⁷; podía convertirse en asesor legal, traductor, mediador cultural, agente comercial e incluso periodista. Durante la grabación, en el mejor de los casos, el técnico se ubicaba en una sala contigua a la de los músicos, detrás de un vidrio; en estudios más modestos o improvisados (desde teatros y habitaciones de hotel hasta galpones y garajes) se ubicaba con los músicos y junto al aparato grabador. Para iniciar la performance, el técnico mostraba a los músicos una tarjeta verde. Estos empezaban a tocar. Desde entonces y hasta el final de la grabación, entre tres y tres minutos y medio después, todo sonido que se produjera en el estudio recorría el proceso recién explicado y quedaba registrado en el disco. A falta de unos 15 segundos, el técnico mostraba una nueva tarjeta, por ejemplo, amarilla, para anunciar que el final de la grabación se acercaba; y luego una tarjeta roja para anunciar el final definitivo. El sistema de avisos podía variar según el técnico, la ciudad o el estudio en el que se grabara; podían implementarse bombillas de colores, toques de campana, señales manuales u otras alertas.

Las grabaciones debían adaptarse a las posibilidades técnicas. Por ejemplo, en las grabaciones con orquesta realizadas por Enrico Caruso en 1906 se debió utilizar un violín con corneta²⁶⁸ y colocar al violonchelista y a los instrumentistas de viento parados sobre una silla.

²⁶⁵ Los discos estaban confeccionados en base a goma laca, una sustancia que se obtiene de la secreción resinosa de un pequeño insecto, la cochinilla de la laca, que habita las zonas húmedas del sudeste asiático. También se incorporaban en la mezcla otros ingredientes, como el alquitrán. La receta de la pasta era distinta según la compañía y el período. Esto explica en gran parte la diferencia en el sonido de los discos según el sello editor; por supuesto también influía enormemente el entorno en el que se grababa, la calidad de los equipos, de los técnicos y de los músicos.

²⁶⁶ Para profundizar en la descripción del proceso de prensado y fabricación de los discos ver: Franceschi, Humberto, *A casa Edison...*, pp. 210-215.

²⁶⁷ Ospina Romero, Sergio, *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024, p. 90.

²⁶⁸ Es el llamado violín Stroh; el mismo que el músico argentino de tango Julio De Caro haría famoso en el Río de la Plata durante los años veinte. La tecnología de grabación resultaría apta para grabar orquestas recién a mediados de la década de

La grabación resultó más una evocación del ambiente operático que una verdadera actuación en vivo. Se atravesaba por aquellos años la época dorada de la ópera, cuando ningún instrumentista podía siquiera soñar con alcanzar el aura glamorosa de los cantantes. La tecnología de grabación reforzaba esta idea, pues la voz humana se adaptaba mucho mejor al disco que ningún otro instrumento.

Los músicos o cantantes célebres o con cifras altas de ventas podían llegar a grabar hasta diez tomas, para después elegir entre ellas la más apropiada para comercializar. También tenían tiempo para realizar ensayos y ajustes. Los músicos desconocidos, de condición social subalterna o de regiones excéntricas contaban con una sola chance, con suerte dos: lo que ejecutaran en esa toma sería lo editado, lo que el oyente-consumidor obtendría.

Un serio problema de la época acústica era el de la velocidad de grabación y de reproducción de los discos. Si bien con el tiempo se estandarizó en 78 rpm (revoluciones por minuto; es decir, 78 giros completos del disco en el lapso de un minuto), las condiciones materiales no permitieron controlar con precisión la velocidad hasta fines de los años veinte. El desajuste de los motores o la mala praxis hacía que los aparatos variasen entre menos de 70 y bastante más de 80 rpm. Esta deficiencia técnica influía directamente en la escucha. Si un disco se grababa, por ejemplo, a 74 rpm y se reproducía a 78 rpm, la música se escucharía a un tempo más acelerado y las frecuencias subirían un semitono. Estudiosos de la música rioplatense de comienzos del siglo XX, como Enrique Binda y Omar García Brunelli, analizaron grabaciones de ese período y encontraron diferencias de hasta un tono y medio, lo que, según ellos, ha llevado “a construir diversos absurdos en la historia del tango, como por ejemplo que [Carlos] Gardel era tenor, pero luego se convirtió en barítono”²⁶⁹. En realidad, cuando se ajusta la velocidad de reproducción, afirman, siempre se escucha al Gardel barítono.

En algunos casos los discos comenzaban con una presentación: un locutor, o a veces el propio cantante, anunciaba lo que se iba a oír. Por ejemplo, las grabaciones realizadas en Río de Janeiro abrían con el anuncio del título de la pieza y el nombre del intérprete, complementado con: “Gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro, rua du Ouvidor 105”. Y luego sí, la música. Este tipo de presentaciones, o similares, se extendieron en los discos brasileños hasta

1910.

²⁶⁹ García Brunelli, Omar, “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”. En *El oído pensante*, vol. 3, n° 2, 2015, p. 81.

finales de la década del diez²⁷⁰.

4.1.2 – Estudios de grabación y fábricas de discos

Las grabaciones de los músicos de la región se realizaban en estudios fijos o itinerantes en las principales ciudades: Buenos Aires, Porto Alegre, San Pablo y Río de Janeiro²⁷¹. Montevideo, como se ha dicho, no tuvo estudios de grabación ni fue visitado por equipos volantes. El disco maestro obtenido en las grabaciones locales se enviaba a las plantas de fabricación, instaladas en Estados Unidos o Alemania, según el sello discográfico. Posteriormente, los discos regresaban en barco a la región para ser comercializados.

Este proceso tuvo una primera alteración en 1912, cuando se instaló en Río de Janeiro la primera fábrica de discos de América del Sur. Bajo las órdenes de Fred Figner, puesta en marcha por el polaco Georg Cohn, y construida con capitales de la International Talking Machine Co. (el sello Odeon), la fábrica contaba con 150 operarios, 30 prensas manuales y era capaz de producir 125.000 discos por mes. En 1913 se instaló una segunda planta en Brasil, esta vez en San Pablo, a cargo de Gustav Figner, hermano de Fred; y en 1914 una tercera, en Porto Alegre, bajo la dirección de Saverio Leonetti, un inmigrante calabrés muy hábil para los negocios, el cual, según Boris Puga, “hizo cualquier tipo de trampas”²⁷², pues editaba discos de otros sellos bajo marcas propias (tendremos ocasión de volver más adelante al pintoresco Leonetti). Finalmente, en 1919 Odeon instaló una nueva fábrica en el continente, esta vez en San Fernando, provincia de Buenos Aires. Las máquinas, las prensas y hasta el técnico Georg Cohn se llevaron desde la fábrica de Río de Janeiro²⁷³.

La instalación de la planta bonaerense fue un hito y un parteaguas en la historia de la música grabada en el Río de la Plata. El circuito recorrido hasta entonces: *master* grabado en

²⁷⁰ Franceschi, Humberto, *A casa Edison...*, pp. 207-208. Un ejemplo puede escucharse en la grabación del tango "Apaches" (o "El apache argentino"), realizada por Manuel Aróztegui, músico nacido en Montevideo, aunque radicado en Buenos Aires antes de los 2 años de edad: Apaches (El apache argentino) (t) M Aróztegui Grupo Odeón circa 1914-15 Odeón 120.290 (youtube.com)

²⁷¹ En los comienzos de las grabaciones en Brasil (1902/1903) existían dudas por parte de los técnicos europeos sobre los resultados que podrían obtenerse; el calor, las condiciones de humedad, la distancia con las plantas de fabricación podían hacer que la calidad de las grabaciones disminuyera o se estropeará. Sin embargo, los resultados sorprendieron a todos. Franceschi, Humberto, *A casa Edison...*, p. 205.

²⁷² Entrevista del autor a Boris Puga, Montevideo, 20 de abril de 2018.

²⁷³ Para la instalación de la fábrica Odeon en Río de Janeiro ver Franceschi, Humberto, *A casa Edison...*, pp. 193-203. Para la instalación de la fábrica Odeon en Buenos Aires ver Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas...*, pp. 26-67.

Buenos Aires, copias prensadas en Estados Unidos o Alemania, discos vendidos en el Río de la Plata, ya no era el exclusivo²⁷⁴.

4.2 - Primeras grabaciones de músicos uruguayos

Que Montevideo, ni ninguna otra ciudad del país, haya tenido estudios de grabación o plantas fabricadoras de discos en el período, no implica que los músicos uruguayos no hayan accedido a grabaciones. La cercanía con Buenos Aires, y en menor medida con Porto Alegre, permitió el acceso al disco de algunos artistas nacionales. A la vez, como vimos en el capítulo anterior, la instalación temprana de una pequeña, aunque creciente y pujante, escena empresarial facilitó la distribución de discos entre los habitantes de la ciudad. Por supuesto, otro hubiera sido el desarrollo de estos artistas y de la música nacional en su conjunto de haber contado con una industria propia.

4.2.1 – Grabaciones en cilindro

Pero antes de avanzar con la producción discográfica conviene señalar las grabaciones musicales hechas en cilindro. Si bien fueron pocas, al menos las que fue posible identificar, resultan interesantes, pues algunas de ellas se grabaron en Montevideo. Por supuesto, de forma rudimentaria y sin posibilidad de duplicación, salvo un tiraje muy menor.

En torno a 1900 Lindolfo Spikerman²⁷⁵, payador y cantor de estilos, cifras y milongas, grabó en el local de Garese y Crispo unas décimas en exaltación del caudillo nacionalista Aparicio Saravia, a quién le habría regalado una copia. Las restantes (desconocemos la cantidad) fueron vendidas para costear su casamiento con una hija del coronel Ángel Muniz. Más allá del obsequio a Saravia, esto indica que las grabaciones tenían un fin comercial; el propio Spikerman declaró que con ellas había ganado noventa pesos²⁷⁶.

²⁷⁴ Estrictamente, el proceso había comenzado algunos años antes: durante la Primera Guerra Mundial las dificultades creadas en el comercio internacional hicieron que algunos empresarios encargaran la producción a las fábricas instaladas en Brasil.

²⁷⁵ Lindolfo Spikerman (1872-década de 1960). Fue tropero y Sargento Mayor del Ejército, además de nieto de Juan Spikerman, uno de los Treinta y Tres Orientales. Como payador obtuvo renombre en la época y se enfrentó en contrapunto contra el uruguayo Juan de Nava y los argentinos Gabino Ezeiza y Pablo J. Vázquez.

²⁷⁶ Viglietti, Cédar, *Folklore musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1968, p. 116, y en Santos,

Sabemos también que los fonógrafos instalados en las romerías de la Sociedad Euskara de 1903 “pregonaban «La batalla de Tres Árboles, entre las tropas del general Flores [sic] y las de Aparicio Saravia» o «el dúo de la Africana cantado por el tenor Oxilia»”²⁷⁷. La primera grabación celebraba la batalla librada el 17 de marzo de 1897 en el marco de la revolución nacionalista contra el gobierno del Partido Colorado. El evento se constituyó, y comprobamos por esta grabación que muy tempranamente, en un elemento de culto de la historia del Partido Nacional²⁷⁸. Es significativo que dos de las primeras grabaciones nacionales hayan tenido como tópico acontecimientos o personajes político-militares. Esta práctica, que se extenderá durante muchísimos años en la canción popular, nace junto a los primeros registros fonográficos. La segunda grabación mencionada alude a una zarzuela española de 1893, con música de Manuel Fernández Caballero y libreto de Miguel Echegaray. El cantante era José Oxilia (1861-1919), un reconocido tenor uruguayo del período, quien grabaría más de 20 cilindros y discos en Italia²⁷⁹.

También comenzaban a grabarse canciones criollas. “A cada país corresponden estilos y costumbres peculiares”, aseguraba la revista *El fonógrafo* en 1911. A “los hijos de cada región [hay] algo que los seduce y atrae [en] las notas de su música y de sus cantos populares propios”²⁸⁰. A inicios del siglo XX en la región platense la música popular que atraía y seducía, y por lo tanto que se grababa, era el “canto criollo”.

No era en sí mismo un género o especie musical, sino un término que cubría distintas expresiones: payadas, tangos, milongas, estilos, gatos, chacareras, zambas, etc. No analizaremos aquí estos géneros, ni intentaremos establecer si tenían origen argentino o uruguayo. Esta discusión aún no se planteaba, al menos en el ámbito de las grabaciones, y lo

Sandalio, *Rumbeando*. Montevideo: s/e, 1958, p. 24.

²⁷⁷ *Rojo y Negro*, Montevideo, año IV, n° 107, 3 de enero de 1903.

²⁷⁸ Desconozco si esta grabación sirvió como base para la creación, años después, de la “Marcha de Tres Árboles”, la cual, con letra de Julio César Araujo (1895-1974), se convirtió en el himno del Partido Nacional.

²⁷⁹ José Nicolás Oxilia (Montevideo, 1861-1919). Estudió en Italia. Desarrolló una importante carrera operística en Europa. Fue celebrado en el Teatro Solís. En 1904 su voz empezó a fallar y se retiró de los escenarios. Sufrió de diabetes y depresión. Murió pobre y olvidado. En el catálogo de discos editado por Dellazoppa en 1905 figuran numerosas grabaciones de Oxilia: “Parigi o cara” (Traviata, Giuseppe Verdi), “Libiamo ne lieti calici” (Traviata, Giuseppe Verdi), “Niun mi tema” (Otello, Giuseppe Verdi), “La donna è mobile” (Rigoletto, Giuseppe Verdi), “Questa ó quella” (Rigoletto, Giuseppe Verdi), “Vesti la giubba” (Pagliacci, Ruggero Leoncavallo), “Dai campi dai prati” (Mefistófele, Arrigo Boito), “Quando le sere al placido” (Luisa Miller, Giuseppe Verdi), “Fra poco á me ricovero” (Lucia di Lammermoor, Gaetano Donizetti), “Una vergine” (Favorita, Gaetano Donizetti), “E’ scherzo od è follia” (Ballo in Maschera, Giuseppe Verdi), “Un di all’azzurro spazio” (Andrea Chénier, Umberto Giordano), “Morir si pura e bella” (Aida, Giuseppe Verdi), “O paradiso” (Africana, Giacomo Meyerbeer).

²⁸⁰ *El fonógrafo*, n° 2, diciembre de 1911, p. 2.

“criollo”, como ya fue mencionado, se promocionaba y comercializaba en ambas márgenes del Plata.

En 1902 se publicitaron las primeras grabaciones de canto criollo hechas en cilindro en Buenos Aires. Se editaban por el sello francés Phrynis, representado localmente por la Casa Tagini²⁸¹, en cuyo local de la Avenida de Mayo se realizaban los registros. En algunas ocasiones se enviaba un aparato y un cilindro en blanco a la propia casa del cantor. Podía darse el caso de que la clientela consultara el catálogo y no hubiera stock de determinada grabación (siempre muy limitado), entonces “los compradores esperaban en el mismo comercio o en la vereda a que llegaran los cilindros grabados por sus artistas favoritos, que algún cadete había ido a levantar a la casa del intérprete”²⁸².

Uno de los primeros músicos uruguayos en acceder a las grabaciones fue Arturo de Nava²⁸³. Ya era por entonces un reconocido cantor, actor de circo y payador (había participado en legendarios enfrentamientos con Gabino Ezeiza), por lo que resulta lógica su temprana actividad fonográfica. De Nava fue uno de los cantores que grabó cilindros incesantemente, incluso en su hogar. En *Gardel, la biografía*, de Julián y Osvaldo Barsky, se narra una anécdota ocurrida entre el músico y un joven cadete de la casa Lepage, que no era otro que Max Glücksmann. De Nava se quejaba ante el muchacho de que ese día había tenido que realizar diez grabaciones; Glücksmann le respondía que así ganaba mucha plata²⁸⁴.

Esta manera de grabar, por un lado, tan rudimentaria, que no atendía ni el entorno ni las condiciones acústicas ni la situación del músico, permitió a la vez que quedaran registradas numerosas versiones de un mismo tema. El cilindro se constituyó así en un puente, en un paso intermedio entre la payada o la canción en vivo, siempre únicas y cambiantes, y el disco, que fija, que establece una versión definitiva de una pieza musical. Si bien el cilindro también fija, lo hace con variaciones, permite distintas versiones, fija relativamente. Volveremos sobre este punto más adelante.

²⁸¹ Phrynis se había iniciado en 1900 en París, como producción del Establecimiento Fonográfico de Charles y Jacques Ullmann; contaba con una sucursal en Londres. En 1902 designaron como representante para Argentina a la Casa Tagini.

²⁸² Nazabay, Hamid, *No hay vida más desgraciada...*, p. 101.

²⁸³ Arturo de Nava (1876-1932). A veces anotado como Arturo Navas. Hijo del payador Juan de Nava. Cantor de temas criollos. Compuso la célebre canción "El carretero", que cosechó elogios, ediciones y fama en su época. Actuó en circos, cafés y teatros; se granjeó la admiración de Carlos Gardel. Grabó centenares de cilindros y discos. Padeció afonía crónica a causa de su labor. Fue uno de los artistas más importantes y reconocidos de su tiempo.

²⁸⁴ Barsky, Julián y Basky, Osvaldo, *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Taurus, 2004.

De Nava declaró que había llegado a grabar más de veinte versiones de “El carretero” en una sola jornada. Casi afónico por las grabaciones del día, debía actuar a la noche en el teatro, donde el público le pedía que repitiera una y otra vez esta misma canción, uno de los primeros grandes éxitos del canto popular rioplatense. Cuando salía de gira y llegaba a las distintas estaciones ferroviarias, se encontraba con que la compañía le había enviado un barril lleno de cilindros en blanco para que siguiera grabando²⁸⁵.

El fonógrafo y el cilindro tenían un problema que comenzaba a hacerse evidente: cada grabación era un original. No había posibilidad de duplicación en masa; sólo era posible grabar en simultáneo en un puñado de máquinas, o realizar copias pantográficas, pero estas soluciones no eran suficientes para satisfacer la demanda de un mercado en expansión. Con el desarrollo de las grabaciones en disco el cilindro fue quedando de lado. La verdadera difusión del canto criollo se dio a través del disco.

4.2.2 – Grabaciones en disco

Observemos ahora lo que sucedió con las grabaciones en disco. Distintos establecimientos comerciales de Buenos Aires obtuvieron la concesión de sellos estadounidenses y europeos. El procedimiento era el descrito: las grabaciones se realizaban localmente y se enviaban al exterior para su fabricación. No obstante, en algunas ocasiones, ciertos músicos de renombre viajaban expresamente a París, Londres o Nueva York para realizar allí las grabaciones. A veces se enviaba una prueba a Buenos Aires o Montevideo para que fuera escuchada, aprobada, y se tomaran pedidos; otras veces, un número determinado de discos llegaba directamente desde la planta fabricadora.

En julio de 1902 la Casa M. E. Repetto & Cía. creó la etiqueta Royal Record para comercializar discos del sello Zonophone. Al mes siguiente, la revista *Caras y Caretas* anunciaba que estaban disponibles los “Discos Criollos para Gram-o-fono o Zon-o-fono”²⁸⁶.

²⁸⁵ Nazabay, Hamid, *No hay vida más desgraciada...*, pp. 101-103.

²⁸⁶ *Caras y Caretas*, n° 203, 23 de agosto de 1902, p. 12. Estos primeros discos de música criolla son muy tempranos en la historia de la música grabada. Hay que considerar que las primeras grabaciones de Enrico Caruso, un momento clave en el desarrollo de la industria, se realizaron en Milán en marzo de 1902 (con una máquina ambulante).

Eran discos que oscilaban entre 170 y 185 mm de diámetro, tenían una duración de entre un minuto y un minuto y medio, y se grababan en una sola cara. Se editaron más de 250 discos²⁸⁷; entre ellos, algunas “canciones criollas con acompañamiento de guitarra” a cargo de los uruguayos Arturo de Nava y Alfredo Munilla²⁸⁸.

Las grabaciones de Arturo de Nava fueron un éxito inmediato; el músico era conocido y admirado desde los años anteriores a la grabación. Tenía una voz potente y expresiva, entre conversadora y cantora, “la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo”, que diría Jorge Luis Borges²⁸⁹. Estas cualidades vocales no se perciben del todo en los registros fonográficos, ya que las grabaciones eran aún primitivas. “Ya llegó (...) “La carcajada del Negro Juan”, por Navas. Cien vendidos en un día”, anunciaba *Caras y Caretas* en octubre de 1902²⁹⁰. Esta canción, con ritmo de habanera, ponía como sujeto de enunciación a un hombre afrodescendiente e imitaba su sonora y contagiosa carcajada; lo “humorístico” del tema se sostenía en un estereotipo: el hombre negro y los problemas con sus motas y con su pareja. De Nava grabó en esta tanda 36 discos (36 canciones, una sola faz); muchas de su autoría, como la famosa “El carretero”²⁹¹ o “Tango de los negros”; otras escritas por su padre Juan, también cantor y payador, por Ángel Villoldo, y por miembros de la Sociedad Criolla y Revista “El Fogón” (Elías Regules²⁹², Alcides De María²⁹³ y Orosmán Moratorio²⁹⁴).

²⁸⁷ El investigador Enrique Binda confeccionó una discografía de Royal Record con grabaciones editadas en 1902: suman más de 250. Binda, Enrique, *Discografía hallada sello Royal Record (Zonofono) 1902*. Tomado de (30) Enrique Binda - Academia.edu (última visita 26/4/2024). Otras grabaciones interesantes de esta tanda, que importan sobremanera por tratarse de las primeras en disco en la región, incluyen el “Himno Nacional Uruguayo” y el argentino por la Banda de Policía de Buenos Aires, una “Diana al general Mitre” y la marcha “A la bandera de Mayo” por la Orquesta del Teatro San Martín, y el recitado “Aparicio Saravia” por el payador argentino Eugenio Gerardo López. Vemos nuevamente que sobresalen piezas dedicadas a hechos histórico-patrióticos y a figuras políticas y militares. También se registraron una serie de tangos, muy primitivos: “El pimpollo” por Ángel Villoldo, “Olvídame” por José María Silva, y “Guido” por la Banda del Regimiento de Buenos Aires.

²⁸⁸ Alfredo Munilla (s/d). Cantor, payador y actor de circo criollo. Realizó varias grabaciones en el período estudiado; algunas junto a su hermano Diego, bajo el dúo artístico “Hermanos Munilla”. Es prácticamente nula la información biográfica sobre este cantor.

²⁸⁹ Borges, Jorge Luis, “Funes, el memorioso”. En *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.

²⁹⁰ *Caras y Caretas*, n° 211, 18 de octubre de 1902, p. 20.

²⁹¹ “El carretero” fue la canción más popular de de Nava y una de las más famosas de todo el período; la grabó desde 1902 en casi todos los sellos en los que dejó registros; gustaba mucho y vendía en gran cantidad (mucho más aún después de que Gardel la grabara en 1922, y en 1928 en París).

²⁹² Elías Regules fue uno de los primeros poetas uruguayos en ser llevado al disco. El argentino Eugenio López grabó en 1906 un recitado del poema “El rumbo” para la compañía Victor. Por su parte, Arturo de Nava registró, entre otras, la popular pieza “Mi tapera” en 1913.

²⁹³ También Alcides de María fue de los primeros poetas en ser grabados. En 1906 el recitador Eugenio López y el cantor Alfredo Gobbi le grabaron temas para el sello Victor; en 1909 hizo lo propio Arturo de Nava. Carlos Gardel registró en 1917 el poema “Amor criollo”, el que arregló y tituló como “El pangaré”, y en 1919 grabó “¡Qué suerte la del inglés!”, ambos para el sello Odeon.

²⁹⁴ En 1906 el payador argentino Eugenio López grabó para la Victor un recitado del poema “Juan Saldau” de autoría de Moratorio.

Los músicos pioneros de las grabaciones no se alejaron del contacto con el público. El disco pasó a ser una más entre sus múltiples actividades: actuaciones en teatros, comités políticos, almacenes, casas particulares, circos criollos, prostíbulos y cafés, en donde alternaban con payadores, tonadilleras, cupletistas, bandas y orquestas. De todas maneras, la grabación fue produciendo un nuevo tipo de artista: el cantor criollo puro, distinto al payador o monologuista. Por más que estos también grababan discos, su función principal seguía estando en las actuaciones en vivo, en la improvisación y la payada. Volveremos sobre este punto en el apartado siguiente.

La casa Dellazoppa, “agencia uruguaya del gramófono Víctor”, anunciaba en agosto de 1905 que tenía a disposición del oyente “la prueba (...) de los discos criollos que h[abían] mandado imprimir en Londres y París”²⁹⁵. Se trataba de la primera edición de discos criollos por parte de la gran compañía americana, y tuvieron la particularidad de haber sido grabados en aquellas ciudades. Diego Munilla²⁹⁶ y Eugenio Gerardo López fueron dos de los cantores que viajaron²⁹⁷. Al tratarse de una de las primeras experiencias, la Victor decidió enviar algunos discos de prueba, para testear la aceptación y demanda del público antes de editar una cantidad considerable.

El catálogo de Dellazoppa ya analizado anunciaba 35 grabaciones de Arturo De Nava (presentado como “Tenor Navas”; el apellido solía confundirse), 8 de Eugenio López (“Señor López”) y 23 de Diego Munilla (“Tenor Munilla”)²⁹⁸. Corría recién el año 1905 y de Nava ya había grabado para dos compañías distintas, en cilindro y en disco, y sus registros, junto a los del argentino Ángel Villoldo, eran los más populares y variados (milongas, estilos, contrapuntos, pericones, vidalitas, payadas, humorísticos, etc.). “El carretero” de Arturo de Nava y el tango “El choclo” de Villoldo fueron las piezas más vendidas y versionadas de los primeros años de la fonografía rioplatense.

²⁹⁵ *Montevideo*, año I, n° 1, 10 de agosto de 1905, p. 52.

²⁹⁶ Diego Munilla (1873-s/f). Hermano de Alfredo Munilla. Cantor, recitador, payador y actor de circo criollo. Grabó junto a su hermano bajo el nombre “Hermanos Munilla”. Grabó para varios sellos y con seudónimos como Llanimú o Landovan. Solamente para Victor registró entre 1905 y 1912 más de ochenta grabaciones como solista o a dúo con su hermano, con Arturo de Nava o con Claro Moreno. Era acompañado con guitarra, piano u orquesta. La información biográfica sobre este cantor es muy escasa.

²⁹⁷ Según Boris Puga, el encargado de viajar a París y Londres para grabar esta primera tanda de discos criollos de la Victor fue José Glücksmann, uno de los hermanos de Max. Otra empresa bonaerense del ramo era Cassels y Cía., operativa desde los primeros años de las grabaciones. En 1905 se convirtió en agente exclusiva para Argentina de los discos marca Land-o-phone, y envió artistas a grabar música criolla a París y Nueva York. Tomado de *The Talking Machine World*, New York, vol. 1, n° 9, 15 de setiembre 1905.

²⁹⁸ “Catálogo general de discos y gramófonos Victor”. E. Dellazoppa, pp. 41-43. También se presentaban 8 grabaciones del “Tenor Perdiguero” y 1 del “Tenor Gil”.

También la casa comercial Gath & Chaves enviaba a sus artistas a grabar a París²⁹⁹. Editaban discos de 27 cm, dos más que la media corriente, y tenían la particularidad de que en la etiqueta casi nunca figuraba el nombre del intérprete, sino que se lo mencionaba a viva voz al comienzo de la grabación, junto a otros datos del registro. Grabaron para este sello algunos de los artistas más importantes del período, entre los que se contaba Alfredo Eusebio Gobbi³⁰⁰. Gobbi, nacido en Paysandú, se convirtió, junto a su esposa la cantante chilena Flora Rodríguez, en el artista con mayor cantidad de grabaciones editadas en la época: se han calculado en más de 3.000, para distintos sellos, entre cilindros y discos. La pareja desarrolló en París una labor pionera de difusión del tango, grabando discos para Victor, editando partituras y enseñando la danza que se volvió furor en la ciudad de las luces.

Según el estudioso de la historia del tango Héctor Ángel Benedetti, los discos grabados por Gath & Chaves denotan un período de transición dentro de la llamada “Guardia Vieja”:

“el tango aún [era] ejecutado con fanfarrias, remitiendo la mayoría de las veces a la clásica imagen del orfeón uniformado en la glorieta de un parque; pero ya algunas pautas de estilo anuncian el inminente afianzamiento de la orquesta típica, que se producirá poco después de la mano de Vicente Greco o de Juan Maglio”³⁰¹.

El tango comenzaba también a exportarse, y compañías como Gramophone o Victor lo grababan con músicos propios en sus estudios de Londres (1905) o New York (1906)³⁰². Estos discos se fabricaban para ser vendidos en el Río de la Plata, pero también en las ciudades de origen. Siguiendo las reflexiones de Enrique Binda, resulta interesante cuestionar por qué una música como el tango, supuestamente prohibida en sus comienzos para la “gente bien” y relegada a los arrabales suburbanos, era grabada en las grandes capitales del mundo y vendida en las prestigiosas y modernas casas comerciales de Buenos Aires y Montevideo.

²⁹⁹ Esta empresa importadora ofrecía una gran cantidad de productos y tenía filiales en varias ciudades del interior argentino. Estaba conformada por los empresarios Alfredo Gath (1852-1936) y Lorenzo Chaves (1854-1932), quienes desde 1907 incorporaron la grabación de discos como un rubro más de su negocio.

³⁰⁰ Alfredo Eusebio Gobbi (1877-1938). Se inició como artista circense. Comenzó a grabar para Victor en 1906. Interpretaba canciones criollas, proto tangos, diálogos, sátiras, y oficiaba también como clown (bajo el nombre “Gobbino el 77”). En 1905 se casó con la cantante chilena Flora Hortensia Rodríguez (1880-1952), con quien formó el famoso dúo Los Gobbi, a veces llamados también Los Campos. Viajaron juntos a Estados Unidos, Madrid, Londres y París para registrar grabaciones.

³⁰¹ Benedetti, Héctor Ángel, “La tienda Gath & Chaves también publicó discos”. En: La tienda Gath & Chaves también publicó discos - Todotango.com (última visita: 21/3/2025). La producción de esta empresa fue abundante y variada; editó discos líricos, himnos nacionales, marchas patrióticas, mazurcas, maxixas, pericones, valeses, y composiciones de distintos autores como Manuel Campoamor, Rosendo Mendizábal, Juan Bergamino, Feliciano Latasa, Enrique Saborido y Ernesto Ponzio.

³⁰² Pueden escucharse algunos ejemplos en el canal de Youtube de Enrique Binda: Ay! Chinita (t) Banda Real Militar 2084e 11-05-05 Victor 62.151-A; Panchito flor del pago (t) Gerardo Grasso Orq Argentina Victor B 3603-1 25-07-06 V 3.276. (última visita: 22/1/2025).



Figura 18. Un estudio de grabación estadounidense de la segunda década del siglo XX.
(Thomas Edison National Historical Park, New Jersey. Historical Photograph Collection)



Figura 19. El tenor uruguayo José Oxilia.
(Imagen tomada de la web: www.postcards.delcampe.net)



Figura 20. Alfredo Gobbi y Flora Rodríguez. Imagen publicitaria del dúo “Los Gobbi”.
(Imagen tomada de la web: www.elmiradornocturno.blogspot.com)



Figura 21. Disco de Arturo de Nava (Señor Arturo Navas) editado por el sello Artigas.
De un lado contiene la grabación “Carcajada del negro Juan” y del otro “Tango de los negros”.
(Imagen tomada de la web: www.discogs.com)

4.3 - Expediciones de grabación

Las grabaciones de música criolla iban despertando el interés de las grandes compañías, alentadas por el buen número de ventas y la expansión del mercado rioplatense. En 1906 *The Talking Machine World* daba cuenta del viaje a Buenos Aires de Henry J. Hagen, asistente de los laboratorios de grabación del sello Zonophone, por entonces dentro del conglomerado de la Victor³⁰³. El recorrido de Hagen, que incluyó varias ciudades y duró siete meses, estuvo abocado a realizar grabaciones de músicos locales. En setiembre dirigió una carta al director de la revista en la que decía:

“Buenos Aires es una de las mayores ciudades comerciales del hemisferio occidental, y por sus hermosas calles y parques se compara favorablemente con las grandes ciudades de Europa. En cuanto a las máquinas parlantes, es simplemente sorprendente la gran cantidad de discos de alta calidad que se venden aquí, en comparación con Nueva York. El precio no importa mucho, siempre que los productos sean los adecuados. Hay una gran demanda de aparatos finos y cajas de discos. Este es un país amante de la música, y la gente reconoce a un artista cuando lo escucha”³⁰⁴.

La carta es reveladora. Hagen consideraba a Buenos Aires como una ciudad atenta al desarrollo de las grabaciones, y con un público que demandaba novedades musicales³⁰⁵. Reconocía que los precios de aparatos y discos estaban altísimos, así como los de cualquier producto en general (“los precios en Argentina están por las nubes”), y consideraba que los músicos pedían un cachet bastante alto en comparación con Nueva York: U\$S 4,5 por pieza, contra U\$S 2,5.

Desde inicios del siglo las grandes compañías fonográficas estadounidenses y europeas comenzaron a enviar distintas expediciones de grabación (*recording trips*) alrededor del mundo. Estas expediciones “volantes” o “itinerantes”, supervisadas por técnicos especializados y provistas de un gran equipamiento (máquinas grabadoras, discos vírgenes, bocinas, cajas de resonancia, dínamos), tenían la intención de registrar sonidos exóticos, étnicos o nacionales. El investigador Sergio Ospina Romero, quien estudió en profundidad los viajes de la Victor a

³⁰³ Henry J. Hagen (1862-1912) estuvo a cargo de expediciones de grabación al extranjero de los sellos Zonophone y Victor. En noviembre de 1906 fue nombrado manager del estudio de grabación de Zonophone en Nueva York. Murió en setiembre de 1912, tras regresar de un viaje de seis meses por Brasil y Argentina en el que realizó numerosas grabaciones.

³⁰⁴ *The Talking Machine World*, New York, vol. 2, n° 9, 15 de setiembre de 1906.

³⁰⁵ La revista aseguraba en julio de 1906 que la Universal Talking Machine de Nueva York había recibido de Buenos Aires el pedido más grande de máquinas y discos jamás conocido en USA: “Mantendrá su fábrica funcionando a pleno rendimiento durante un tiempo”. *The Talking Machine World*, New York, vol. 2, n° 7, 15 de julio de 1906.

Latinoamérica, considera que este tipo de emprendimientos transnacionales respondían a aspiraciones imperiales, en un contexto de escenarios neocoloniales de las economías extractivas de comienzos del siglo XX. En este sentido, las compañías fonográficas fueron configurando un “imperio audible”, y jugaron un papel clave en la inauguración de un ambiente de consumo masivo de bienes industriales³⁰⁶.

Los técnicos de grabación fueron agentes clave en este proceso. Su actuación en distintas “zonas de contacto” (las ciudades a las que viajaban) se realizó bajo parámetros novedosos, que implicaban la toma de decisiones, muchas veces improvisadas, en asuntos logísticos, tecnológicos y musicales. Debieron “capitalizar en lo imprevisible y transformar los materiales que iban encontrando en oportunidades lucrativas”³⁰⁷. Sus tareas no se limitaban a la grabación, sino que además oficiaban como agentes comerciales, asesores legales, instructores, contratistas, traductores, periodistas y *scouts* o cazatalentos.

En 1907 la compañía Columbia designó a Charles J. Hopkins para “supervisar el comercio, en continuo aumento, de las producciones (...) en América del Sur”. Buenos Aires sería su “cuartel general”. Hopkins era un experimentado director de sucursales tanto en Estados Unidos como en Europa, un pionero de las grabaciones, que “probablemente ha[bía] viajado más por las máquinas parlantes que cualquier otro hombre del sector”³⁰⁸. Arturo de Nava fue uno de los músicos en grabar para estos equipos de Columbia³⁰⁹. También dejaron registros algunos miembros de la familia Podestá, empresarios y actores de circo criollo, algunos de ellos nacidos en Montevideo, pero con una extensa y dilatada actuación en escenarios de la región platense.

La compañía alemana Odeon también envió por primera vez un equipo volante a Buenos Aires en 1907 (regresaría en 1910, 1911 y 1913; recordemos que en 1919 instalaría su fábrica propia). Los prolíficos Arturo de Nava y Alfredo Gobbi también grabaron para el sello Odeon, así como el cantor Carlos Mauricio Pacheco³¹⁰, nacido en Montevideo, aunque radicado desde

³⁰⁶ Ospina Romero, Sergio, *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024, pp. 15, 74-75.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 19.

³⁰⁸ *The Talking Machine World*, New York, vol. 3, n° 3, 15 de marzo de 1907.

³⁰⁹ Entre otras piezas, de Nava registró “El gallego y el genovés”, “El viejo Tomás Paredes” (con letra de Elías Regules) y “Huella nacional”. También grabó a dúo con José Podestá y con Blanca Vidal.

³¹⁰ Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) fue cantor de estilos, cifras y milongas; trabajó como periodista. En muchas de sus grabaciones Pacheco personificó a inmigrantes italianos (este tipo de discos humorísticos se conocían como “cocolichescos” o “macarrónicos”) o de otras nacionalidades. Un ejemplo puede escucharse aquí: Contrapunto cosmopolita (milonga) Carlos

niño en Buenos Aires.

Finalmente, a fines de aquel año 1907 llegó a Buenos Aires el primero de los *recording trips* de la Victor. La compañía regresaría en 1910, 1912 y 1917. El viaje de 1910 estuvo a cargo de Raymond Sooy (1880-1938), uno de los tres hermanos Sooy vinculado a la industria musical, que tuvo a su cargo expediciones a México, Cuba, Brasil, Argentina e Inglaterra. El recorrido latinoamericano comenzó en Brasil, en donde pasó por Bahía, Río de Janeiro y Santos. Desde allí navegó hasta Montevideo, pero solo tocó puerto para continuar rumbo a Buenos Aires. En sus memorias, Sooy recuerda que realizó en Buenos Aires, “una ciudad actualizada en todo aspecto”, 424 grabaciones³¹¹.

El mercado uruguayo, salvo que sus músicos estuvieran alojados o se trasladaran a Buenos Aires, parece no haber interesado a la Victor, ni a ninguna otra compañía. No fue posible identificar el arribo de equipos volantes a Montevideo, a pesar de que en la época se manejó la posibilidad. La revista *El Fonógrafo* anunciaba en diciembre de 1911:

“Hemos tenido el placer de saludar en esta casa [Giz Gómez y Ca.] a los Sres. Charles Ferree Lightner y Raoul León, representantes de la gran compañía Victor (...) Según nos manifestaron, la compañía de la que forman parte tiene el objetivo de tomar para nuevos discos una buena colección de asuntos nacionales, a cuyo fin vendrá en breve a Montevideo una máquina reproductora, que es una maravilla por su perfección y sencillez. Entre los asuntos que merecerán su preferencia serán la música, cantos y poesías de los más conocidos autores y actores uruguayos”³¹².

Ospina Romero afirma que este viaje de la Victor tocó puerto en Montevideo, pero siguió hacia Buenos Aires sin haber realizado grabaciones. Sin embargo, Boris Puga asegura que el equipo grabó en Montevideo al cantor José Razzano y a la cantante y bailarina Lola Candales. A su vez, agrega que otro equipo volante de la Victor llegó a Montevideo en 1922 (Ospina no registra este viaje), que se instaló en una casa de altos de la calle 18 de julio y registró unas pocas grabaciones, entre ellas diez piezas de la orquesta de Minotto di Cicco (algunos tangos, pasodobles y maxixas)³¹³. No se ha encontrado documentación que ratifique los dichos de Puga.

Mauricio Pacheco XBA xxx 1909 Odeón 109.110

³¹¹ Sooy, Raymond, *Memoirs of my recording and traveling experiences for the Victor Talking Machine Company, 1898-1925*. Original mecanografiado, aprox. 1925, pp. 25-26. Tomado de *Memoirs of my Recording and Traveling Experienc...* (hagley.org) (última visita: 21/3/2025).

³¹² *El fonógrafo*, Montevideo, año I, n° 2, diciembre de 1911.

³¹³ Las maxixas vendían muy bien en Montevideo, no tanto en Buenos Aires; las orquestas argentinas las grababan para el mercado uruguayo. Entrevista del autor a Boris Puga, Montevideo, 20 de abril de 2018. Ospina, Sergio, *La conquista*

Ni en la prensa local, ni en las memorias de los técnicos de grabación, ni en los archivos y catálogos consultados por Ospina Romero figuran estas grabaciones³¹⁴.

De todos modos, fueron varios los artistas uruguayos que dejaron registros en los distintos viajes de la Victor a Buenos Aires, entre ellos: Arturo de Nava, su padre Juan de Nava (payador, monologuista, cantor de estilos y milongas), Carlos Mauricio Pacheco, el “Trío de Guitarras del Uruguay” (integrado por su director Carlos M. Quintana, Alberto Geletti y Julio Méndez)³¹⁵, el concertista de guitarra Julio J. Otermín³¹⁶, el payador Juan Pedro López³¹⁷, los hermanos Alfredo y Diego Munilla, Alfredo Eusebio Gobbi, distintos miembros de la familia Podestá, el poeta Juan Zorrilla de San Martín, y el guitarrista y cantor José Razzano.

4.4 - Primeros estudios de grabación permanentes en Buenos Aires

1910 fue un año histórico para la fonografía rioplatense, en un doble sentido: prospectivo y retrospectivo. En 1910 grabó para el sello Columbia el primer conjunto con bandoneón, el de Vicente Greco. Más adelante se denominaría a este tipo de conjuntos como “orquesta típica criolla”, para diferenciarla de las orquestas de salón, de las rondallas (conjuntos de cuerdas) y de las bandas (conjuntos de vientos). El desarrollo de estas orquestas en el tango será sustancial y se encarnará en la historia misma del género: para 1913 las Típicas habían desplazado totalmente a las demás agrupaciones. El futuro había llegado³¹⁸.

Pero 1910 fue también año de conmemoración de un pasado fundacional: se cumplía el centenario de la Revolución de Mayo. Las celebraciones y publicaciones alusivas también

discográfica de América Latina..., Op. cit.

³¹⁴ De confirmarse esta presunción, ningún equipo volante habría realizado grabaciones en Montevideo, configurando a esta ciudad, junto con Asunción del Paraguay, como las únicas dos capitales del continente que no recibieron la visita de expediciones internacionales.

³¹⁵ Enrique Binda señala que las 15 grabaciones de este trío son un claro ejemplo de “lo que se entendía por “tango uruguayo” a comienzo de 1912”. Agrega que estas piezas no tienen “ninguna relación estilística con el “tango argentino” grabado en el mismo momento”, por ejemplo por la Orquesta Típica Pacho. Tomado de Binda, Enrique, “¿Tango rioplatense o tango argentino?”, Buenos Aires, 2005.

³¹⁶ Reconocido como uno de los primeros grandes guitarristas uruguayos. Puede escucharse una de sus grabaciones aquí: Estilo y relación J Otermín Julio Otermín H 468-1 01-02-12 Victor 63.715-B

³¹⁷ Juan Pedro López (Canelones, 1885 - Montevideo, 1945). Poeta y payador. Cosechó fama y admiración entre 1910 y 1930; su obra “La leyenda del Mojón” es considerada una de las principales piezas gauchescas de su tiempo; fue llevada al cine en 1929. Realizó grabaciones para la Victor en 1912, registrando temas propios y de otros autores. Volvió a grabar en la década de 1920 para los sellos Odeón y Discos Nacional.

³¹⁸ En julio de 1910 la Casa Tagini, concesionaria de Columbia, promocionaba la puesta en venta de “un selecto repertorio de todos los tangos nuevos, ejecutados por una Orquesta Especial Típica Criolla”, aunque sin especificar el repertorio ni el nombre de tal orquesta.

incluyeron grabaciones. Columbia editó una serie sonora titulada “Episodios Nacionales”; se trataba de “discos patrióticos” con títulos como “Jura de la bandera”, “Al General José de San Martín”, “Batalla de Chacabuco”, “Batalla de Maipú” o “Combate de San Lorenzo”³¹⁹, protagonizados por Eugenio López. En ellos se reconstruían dramáticamente algunos acontecimientos clave de la lucha por la independencia argentina, a través de recitados, declamaciones o diálogos, acompañados de “pasos de ataque, diana, tambores, clarines y campanas”³²⁰. Para enterarse del contenido expresado en un disco, el oyente no necesitaba saber leer ni escribir; las grabaciones buscaban acercarlos al conocimiento de la historia argentina e inculcarles fervor patriótico. Estaban destinados a la escucha hogareña y, fundamentalmente, escolar.

En la segunda década del siglo las grabaciones musicales en Buenos Aires darían un salto formidable. Los investigadores Enrique Binda y Hugo Lamas estiman que durante la primera década se registraron en esta ciudad 1.000 discos de una faz y 1.350 discos dobles, con grabaciones de géneros criollos. Para la década siguiente estiman que se hicieron 5.500 registros, todos de doble faz³²¹. El crecimiento fue superlativo. A pesar de que el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 prácticamente paralizó la industria discográfica e hizo desaparecer numerosos sellos, en especial aquellos que trabajaban con fábricas alemanas, las ventas formidables de los años 1912 y 1913, llevaron al comercio fonográfico rioplatense a una nueva etapa³²².

La causa de este aumento puede encontrarse en la instalación de los primeros estudios de grabación permanentes. Desde entonces, el mercado rioplatense dejó de depender exclusivamente de las expediciones de grabación de las compañías extranjeras. La posibilidad de realizar grabaciones en cualquier momento hizo crecer la discografía de los músicos locales y permitió el acceso al disco de nuevos intérpretes.

³¹⁹ Puede escucharse en: Combate de San Lorenzo (descriptivo) Eugenio López (con Villoldo) 55493-1 1909-10 Columbia T 214

³²⁰ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 23 de julio de 1910, año XIII, n° 616. Esta serie de Episodios Nacionales "fue grabada exclusivamente para la Casa Tagini en homenaje a los próceres de la independencia". También Ángel Villoldo realizó varias grabaciones para distintas compañías, con notable repercusión popular.

³²¹ Binda y Lamas, *El tango en la sociedad porteña*, p. 352. Estos datos son estimaciones, pero bastante certeras. Fueron realizadas en base a discografías armadas por coleccionistas. En cuanto a grabaciones de tango, estiman 350 para la primera década y 2.500 para la segunda. José Razzano, cantor uruguayo que formó dúo con Gardel en 1911, ya había registrado con anterioridad una decena de temas para el sello Era, cerca de 1910, y poco después una cantidad similar de registros para la Víctor.

³²² La producción de discos era tan notable hacia 1913 que las casas comerciales realizaban liquidaciones casi todos los meses. Las novedades se sucedían una tras otra, y había que hacer lugar en las bateas para las piezas recién arribadas al mercado. Ver Binda, Enrique, *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)*, pp. 90-91.

Posiblemente el sello Era, cuya casa matriz era la compañía alemana Beka, haya sido el primero en instalar un estudio fijo en Buenos Aires en 1911. El actor de circo y músico Carlos Nasca fue su propietario e impulsor. A pesar de haber nacido en Italia se hacía llamar "El Gaucho Relámpago", vestía siempre indumentaria campera y se ganaba la vida domando caballos. Por su estudio pasaron los principales músicos argentinos del período, desde Eduardo Arolas y Franciso Canaro, hasta Juan Maglio y Roberto Firpo. También algunos uruguayos, como Arturo de Nava, quien registró en este sello más de 20 grabaciones, e Ignacio Riverol, unas 6 grabaciones³²³.

La Casa Tagini, representante de Columbia, inauguró a comienzos de 1912 su estudio propio en Avenida de Mayo esquina Perú. José Tagini, su propietario, era por entonces el empresario más prestigioso de la industria fonográfica rioplatense. La prensa lo ensalzaba como el "creador del comercio de máquinas parlantes, discos y cilindros en la América del Sud"³²⁴. Importantes grabaciones se registraron en estos estudios. En 1912, por ejemplo, grabó la fabulosa Orquesta Típica Pacho, liderada por el bandoneonista Juan Maglio³²⁵, y Carlos Gardel, acompañándose en guitarra, realizó sus primeros quince registros³²⁶. Gardel no volvería a grabar hasta 1917, cuando registró para el sello Odeon, entre otras piezas, "Mi noche triste" (de Samuel Castriota y Pascual Contursi), considerada el punto de partida del "tango canción". La fantástica carrera discográfica de Gardel, que se expande en alrededor de 1.500 grabaciones, no necesita comentarios, tan solo recordar los dichos de Julio Cortázar: "A Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas..."³²⁷.

En los estudios de Tagini se grabaron también algunas piezas vinculadas a la fonografía uruguaya. El barítono Pedro B. Rius registró, acompañado de guitarra, dos "episodios

³²³ Ignacio Riverol. Guitarrista y cantor criollo nacido en Montevideo, y radicado en Buenos Aires. Allí desarrolló su carrera musical en cafés, en grabaciones y en la radio.

³²⁴ *Fray Mocho*, Buenos Aires, año I, n° 21, 20 de setiembre de 1912, p. 25.

³²⁵ Estas grabaciones son resaltadas en la bibliografía especializada y los discos son atesorados por los coleccionistas debido a su altísima calidad sonora y artística. La Orquesta Pacho estaba conformada por Luciano Ríos (guitarra), Juan Maglio "Pacho" (bandoneón), Jose "Pepino" Bonanno (violín Stroh o "corneta") y Carlos Macchi (flauta). Un notable ejemplo puede escucharse aquí: Armenonville (t) Juan Maglio OT Pacho 56606-1 1912 Col T 520

³²⁶ Los discos salieron bajo la serie "T", por la inicial del dueño. El contrato estipulaba cinco años de sujeción a dicho sello.

³²⁷ Cortázar, Julio, "Gardel". En *Sur*, Buenos Aires, n° 223, julio-agosto de 1953.

uruguayos” titulados “Combate de Masoller” y “Toma de Nico Pérez”³²⁸. En la vereda opuesta, el cantor y payador uruguayo Juan Medina (hijo) registró diez grabaciones, entre ellas un estilo titulado “A Batlle”. Medina, además, era tipógrafo del diario *El Día*. Nada más he podido averiguar sobre estas grabaciones, ni sobre sus autores. Resulta interesante comprobar que hacia 1913 algunos artistas uruguayos seguían dedicando grabaciones a ensalzar líderes políticos o acontecimientos político-militares.

A mediados de 1912 comenzó a operar en Buenos Aires el estudio de grabación del sello Atlanta, fundado por el inmigrante italiano Alfredo Améndola. Améndola había comprado en Alemania una máquina grabadora y contratado a un técnico encargado de efectuar las tomas. Las grabaciones se realizaban en un pequeño galpón frente al Teatro San Martín, pleno microcentro porteño, se embalaban en cajas afelpadas y se enviaban por barco al puerto de Hamburgo, y de ahí a la fábrica. Algunos meses después, llegaban los discos a Buenos Aires, con funda individual y etiquetados con texto en español. Las primeras placas se pusieron a la venta en abril de 1913.

Atlanta buscó posicionarse como el sello “criollo” y “patriótico” por excelencia, dedicado a “cimentar el alma nacional”³²⁹. Estas grabaciones son altamente valoradas por los estudiosos y coleccionistas de la era acústica debido a la alta calidad sonora y de repertorio. Para Atlanta grabaron, entre una gran cantidad de artistas argentinos, los uruguayos Alfredo Gobbi y Blanca Podestá³³⁰. El sello tenía agentes de venta en distintas provincias argentinas y también en Montevideo: R. Bertoni Rossi, en la calle Andes 1425.

4.5 - Las grabaciones tras el estallido de la Primera Guerra Mundial

El estallido de la Primera Guerra Mundial impidió que Améndola siguiera trabajando con Alemania. Viajó entonces a Porto Alegre para negociar con Saverio Leonetti, el dueño de la fábrica de discos local. Llegaron a un acuerdo. La forma más rápida de enviar los masters era por ferrocarril hasta la frontera y de allí en automóvil; otras veces se enviaban por barco, e

³²⁸ Binda, Enrique, *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)*, p. 85.

³²⁹ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XVI, n° 757, 5 de abril de 1913, p. 13.

³³⁰ Entre los músicos argentinos que grabaron para Atlanta se destacan los orquestadores Roberto Firpo, Vicente Greco y Prudencio Aragón, el guitarrista Agustín Barrios, el violinista Ferruccio Cattelani, el actor Florencio Parravicini, el payador José Bettinotti, así como distintas bandas, rondallas y quintetos.

incluso algunos músicos, como Astor Bolognini o Francisco Canaro³³¹, llegaron a viajar ellos mismos.

Si bien la empresa de Améndola estaba consolidada y su catálogo había logrado prestigio, la prolongación de la guerra hizo sentir sus efectos en la economía mundial, y Atlanta, así como otros sellos, comenzó a debilitarse. El golpe final se produjo con el hundimiento de un barco alemán que traía un gran cargamento de discos. Para hacer frente a sus obligaciones, Améndola debió subastar las instalaciones de la empresa, la mercadería e incluso la máquina grabadora, que fue adquirida por Max Glücksmann.

Glücksmann comenzó a grabar con ella en 1915 para el sello Odeón. Aprovechó incluso las redes generadas por Améndola y pasó a fabricar él también sus discos con Leonetti en Porto Alegre. Esta práctica se extendió durante la guerra, y otros sellos argentinos empezaron a fabricar en alguna de las tres plantas brasileñas. El caso de Leonetti es particular, porque luego de recibir los masters desde Buenos Aires y cumplir con los envíos pactados, los editaba a través de distintos sellos de su creación, con los que inundaba los mercados riograndenses y de otras regiones del sur de Brasil (llegaron a comercializarse discos de orquestas típicas en San Pablo y Río de Janeiro)³³². En la mayoría de los casos, sin el conocimiento y/o consentimiento de los artistas y sellos involucrados.

Durante la guerra, compañías como Victor y Columbia transportaron las matrices que guardaban en depósitos europeos hacia lugares seguros (sobre todo a Suiza), y al mismo tiempo disminuyeron notablemente las actividades de grabación. Las casas vendedoras de discos en Buenos Aires y Montevideo sintieron pronto el desabastecimiento. Europa no enviaba mercadería debido al riesgo de la travesía y Estados Unidos enviaba lo que podía. Uno de los pocos industriales en mantener estables los envíos hasta fines de 1915 fue Carl Lindström. Desde la fundación de la Parlophon Records en 1896, Lindström había conformado un

³³¹ Francisco "Pirincho" Canaro (1888-1964) nació en San José de Mayo, Uruguay, pero se radicó de niño junto a su familia en Buenos Aires. Fue uno de los músicos más destacados de la primera mitad del siglo XX; se desempeñó como compositor de tangos, violinista y director de orquestas.

³³² El tango se conoció en Brasil primero a través de los discos, y muy posteriormente a partir de la actuación de orquestas en vivo. En algunas historias del tango se afirma erróneamente que la visita de la orquesta de Canaro a Río de Janeiro en 1927 fue el primer contacto del público brasileño con el tango. Como se ha visto, ya desde al menos 1914 las grabaciones tangueras circulaban en el sur de Brasil.

verdadero imperio fonográfico, con diversos sellos, aparatos y discos que comerciaba en todo el mundo (entre ellos, Odeon)³³³.

Lindström estableció un modo de negocio original: acordaba con los comerciantes la venta con pago adelantado de determinada cantidad de discos y, a cambio, aquellos elegían el intérprete y la etiqueta podía llevar su marca exclusiva³³⁴. Entre 1910 y 1915 se editaron en Buenos Aires muchísimas grabaciones que procedían del mismo productor, pero que se comercializaban bajo distintos sellos exclusivos. Figuraban entre ellos: “Arenas”, “Ferraris”, “Chantecler”, “Avelino Cabezas”, “Victoria Rubin”, “Tocasolo”, “Phono D'Art”, “América”, “Era”, “Sonora”, e incluso “Artigas” y “Uruguayo”, etiquetas pensadas para el mercado uruguayo³³⁵.

Sin embargo, desde 1916 también Lindström debió suspender o reducir los envíos transatlánticos. Por ello, las plantas brasileñas pasaron a ocupar un lugar preponderante en el abastecimiento del mercado rioplatense. Una vez finalizada la guerra, las compañías internacionales comprendieron la importancia de contar con plantas en la región platense. En 1919 Odeon instaló la primera fábrica de discos en Buenos Aires; en 1922, Victor hizo lo propio.

Estos hechos, como ya se ha señalado, cambiaron las pautas del negocio: ya no era imprescindible grabar en la región y enviar las matrices a las fábricas de Alemania o Estados Unidos. La instalación de fábricas en Buenos Aires redujo los costos y los tiempos de producción, hizo que se modificaran las dinámicas de publicidad y de distribución de discos, facilitó los procesos de captación de nuevos artistas y permitió dedicar mayor tiempo de experimentación en el estudio de grabación³³⁶. Estos cambios resultan claves para fundamentar la periodización: 1919 es un año bisagra en la historia de la grabación de sonido en el Río de la Plata.

³³³ Algunas de las marcas de su producción que circulaban en la región eran: Parlophon, Polyphon, Anka, Kronophon, Homophon, Homokord, Beka, Favorite, Orophon, Exposición, Scala, Era, Dacapo, Jumbo, Lyrophon, etc. También controló hasta 1915 la producción y comercialización de Fonotipia y Odeon en Alemania. La competencia de Lindström a las compañías ya bien consolidadas de Estados Unidos y Gran Bretaña benefició a la economía alemana, la cual recibió ingresos similares a los de otras exportaciones industriales, como las máquinas de coser, herramientas o artefactos eléctricos.

³³⁴ Algunos discos de Alfredo de Nava editados bajo el sello Atlanta llevaban impresos la cara del cantor.

³³⁵ “Artigas” y “Uruguayo” no eran sellos en sí mismo, sino etiquetas bajo las cuales se vendían las matrices ERA en Uruguay.

³³⁶ La reducción en los tiempos fue realmente sustancial. Hasta 1919 el lapso entre la grabación de un disco y su comercialización podía llegar a ser de hasta 6 meses (considerando el viaje de ida, el proceso de fabricación, el viaje de vuelta, los trámites aduaneros, el despacho a plaza y finalmente la puesta a la venta).

Pero también otras transformaciones, en este caso ligadas a lo estrictamente musical, ocurrieron al mismo tiempo. Algunas tuvieron relación con la guerra y otras no. Según Humberto Franceschi, los efectos de la guerra en el comercio mundial promovieron en Brasil el desarrollo de los géneros locales. Las élites europeizadas dominaban hasta entonces el gusto musical, pero la suspensión en la llegada de discos franceses e italianos produjo un acercamiento general a la música brasileña. A la misma vez, la música estadounidense comenzó a invadir los mercados mundiales, incluyendo los de esta región. Géneros bailables, como el fox trot, el shimmy y el jazz (que se grabó por primera vez en 1917) ingresaron con fuerza, y se volverían muy populares durante los años veinte.

Paulatinamente, el canto criollo de raíz campesina empezó a quedar relegado en el gusto y la demanda. El tango se volcó a la canción y se volvió cada vez más popular. A la vez, evolucionó rítmicamente, pasando del 2×4 al 4×4 y 4×8, y perdiendo el llamado “bajo de habanera”. Coriún Aharonián afirma que en las partituras de los tangos se puede comprobar que hasta mediados de la década de 1910 eran binarios y habanerados³³⁷. “Las grabaciones lo confirman”, agrega, pero plantea la duda de hasta qué punto esto no fue “una exigencia de “adecentamiento”, recurriendo a una especie musical ya aceptada socialmente, y con cierto “abolengo”, al haber sido adoptada décadas antes por la metrópoli y devuelta en diversos formatos, incluido el muy prestigioso de lo operístico”³³⁸.

Por último: es justo resaltar que la pregunta formulada al inicio de este capítulo ha quedado sin una respuesta precisa. A partir de la documentación consultada no es posible determinar por qué no hubo grabaciones en Montevideo en este período. No llegaron equipos

³³⁷ La industria de las partituras estaba muy extendida por estos años y producía grandes dividendos. Sólo en Buenos Aires existían medio centenar de sellos editoriales, y hacia 1920 uno solo de ellos (Luis Filardi) declaraba una venta de 800.000 partituras anuales. Para más información ver Veniard, Juan María, *Editores de música de tango*. Apéndice en Novati, Jorge (coord.), *Antología del tango rioplatense, vol. 1 (desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980. También ver Perrotti, Máximo, *Sincopa y contratiempo. Memorias de una editorial musical*. Buenos Aires: Perrotti, 1993. El estudio de las partituras musicales, el circuito comercial desarrollado en torno a ellas, su impacto cultural y educativo, y la articulación con las grabaciones y el disco son temas que no han sido abordados en nuestro país, salvo de forma panorámica en trabajos de Marita Fornaro. Ver Fornaro, Marita, “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay, 1920-1950”. En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, 2001, Vol. I, pp. 711-732 y Fornaro, Marita y Sztern, Samuel, *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920- 1940*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

³³⁸ Aharonián, Coriún, *Preguntas en torno al tango*, p. 434. Aharonián echa un manto de duda sobre las grabaciones de tango de esta etapa y sobre el, según su criterio, “falso, armado y colonialista” triunfo del tango en Europa. Aharonián: “Europa había estado recibiendo músicos de tango desde algunos años antes, llevados allí para grabar discos que se venderían después, mayoritariamente, en la región de origen de esos músicos. (...) Tal como aconteció ayer y tal como acontece hoy con la manipulación imperial que ahora prefiere que la llamen globalización. Había que agregar al catálogo productos excéntricos (en el sentido literal del término) a fin de ampliar el mercado y por lo tanto las posibilidades de lucro, una vez hecha la inversión para instalar una industria” (p. 461).

itinerantes de las grandes compañías, ni se instalaron estudios de grabación fijos, ya fuera impulsados exclusivamente por empresarios locales (como el caso de Améndola) o por representantes de sellos extranjeros (Glücksman o Tagini)³³⁹.

Pueden, de todos modos, inferirse algunas respuestas, todas tentativas y parciales. El tan mentado pequeño mercado uruguayo parece aplicar poco en este caso. Los discos se vendían en Montevideo, y se vendían bien. La calidad de los músicos, por supuesto, tampoco fue una limitante; numerosos artistas uruguayos, como hemos visto, grabaron con éxito en Buenos Aires y Europa. ¿No hubo capitales interesados en emprender un negocio de este tipo, con los riesgos que implicaba? No he podido confirmarlo. ¿El peso de Buenos Aires, como principal ciudad de la región, fue el factor determinante? Todo indica que sí: Montevideo, y todo Uruguay, quedó asociado a la industria porteña, como una pieza más de un circuito comercial y sobre todo cultural que ya estaba establecido, y funcionaba muy bien, por ejemplo, para la industria editorial y de partituras.

Todavía hacia 1937, el crítico uruguayo de jazz Juan Rafael Grezzi reclamaba que:

“Los discos [son] verdaderos artículos de lujo, no hay quien cometa la locura de fabricarlos (¡apenas hay quien se atreva a venderlos en dosis homeopática!). Es así que los músicos uruguayos no han tenido más remedio que refugiarse en otras profesiones, o emigrar a Buenos Aires, donde muy pronto se han abierto camino gracias a su notoria capacidad”³⁴⁰.

³³⁹ Además de las primeras y caseras grabaciones en cilindro y de las improbables visitas de los equipos volantes de la Victor, no se han encontrado otras referencias a registros hechos en Montevideo. Humberto Franceschi afirma que, luego de instalada la fábrica Odeon en Río de Janeiro en 1912, “existe numerosa correspondencia sobre envíos (...) de cera virgen para ser grabada en Argentina y en Uruguay, [para luego ser] procesada industrialmente en la calle 28 de Setembro”. Nada más he podido averiguar sobre esta afirmación. Franceschi, Humberto, *A casa Edison...*, p. 197.

³⁴⁰ *Cine Radio Actualidad*, año II, n° 33, 29 de enero de 1937, p. 31. Grezzi nació en Montevideo en 1911 y murió en 2000 en la misma ciudad. Dedicó su vida a la escucha, el estudio, el coleccionismo, la crítica y la difusión del jazz. Desde inicios de los años treinta organizó en su casa reuniones semanales en las que se daban cita músicos, periodistas y aficionados al jazz para realizar audiciones, comentar discos y confraternizar en torno a esta música. Estas reuniones dieron paso en 1936 a la institucionalización de uno de los primeros clubes jazzísticos del país, el Jazz Club Uruguayo.

4.6 - Cambios en el trabajo de los músicos

“A los teatros ni pensemos
en ir a ver sus pavadas
y pagar por las entradas
verdadera enormidad.
Más vale gastarlo en discos,
que cambia gustos y sonos,
y oírlos en gramofones.
¡Cómo está la sociedad!”

“La crisis”, de Alfredo Gobbi (1907)³⁴¹

Este apartado también está dedicado a los músicos, pero no pone el oído en cilindros y discos, es decir, en el resultado final, sino en los cambios ocurridos en los procesos compositivos e interpretativos, en la manera de concebir su trabajo, y en la forma en que las grabaciones los afectaron como individuos creadores y como colectivo.

Para los músicos uruguayos las transformaciones fueron paulatinas y lentas; en algunos campos fueron más evidentes que en otros. El acceso a las grabaciones en el período estudiado fue limitado y quedó restringido a quienes se trasladaron a Buenos Aires, o tenían, ya por calidad sobresaliente, ya por contactos profesionales, vínculos estrechos con la industria fonográfica. Las presentaciones en vivo, los conciertos y los bailes siguieron siendo durante mucho tiempo la principal arena de exposición y la primera fuente de ingresos para los músicos del país.

4.6.1 - Los músicos ante las grabaciones

Las innovaciones tecnológicas y los novedosos medios de comunicación movilizan lo conocido y suelen despertar predicciones apocalípticas. El fonógrafo no fue la excepción. Generó al comienzo algunas voces contrarias entre los músicos, que alertaban sobre posibles consecuencias desagradables. Uno de ellos, paradójicamente, fue un habitué de los primeros años de las grabaciones: el líder de banda estadounidense John Philip Souza, quien disparó contra el aparato en un artículo titulado “La amenaza de la música mecánica”. Estos

³⁴¹ La crisis de y por Alfredo E. Gobbi (c. 1907) - MOSAICOS PORTEÑOS de Luis Alposta (youtube.com)

dispositivos, advertía Souza, terminarían por cantar y tocar el piano en lugar de los músicos, sustituir el talento, la inteligencia y el alma humana, deteriorar el gusto y el desarrollo musical. Bajo estas circunstancias, concluía, el intérprete amateur desaparecería por completo, sólo sobrevivirían los aparatos mecánicos y el ejecutante profesional³⁴².

El vaticinio de Souza fue repudiado por Henry Finck, un crítico musical del *Evening Post* de Nueva York, quien aseguraba que las ventas de instrumentos no habían disminuido a causa de las grabaciones, sino que por el contrario estaban en aumento. En cuanto al gusto musical, agregaba, no había mucho para perder en una sociedad que había convertido en éxitos discográficos a las “mediocres marchas de Souza”. Finck comparaba a la “música enlatada” (*canned music*) con las aerosillas de montaña: “Yo no las uso”, argumentaba, “pero me alegra que existan y hagan accesible la magnificencia de los Alpes a miles de personas que jamás podrían escalarlos. Mientras tanto, los picos más elevados permanecen sagrados para los escaladores profesionales”³⁴³.

Debates de este tipo fueron frecuentes en el período. Las posibilidades que abrirían las grabaciones generaban desconcierto entre músicos y oyentes, que observaban incluso con desconfianza el universo que empezaba a asomar. “El *do* póstumo”, un relato de ficción publicado en 1892 en el semanario montevideano *Caras y Caretas*, trabaja con estas ideas³⁴⁴. Un tal Pscheeds, criado de un tenor italiano fallecido, posee, increíblemente, la misma voz que su amo, incluyendo el virtuoso *do* de pecho. Pscheeds consigue ser presentado en el teatro; de allí al estrellato: triunfa mundialmente. En una gira por Estados Unidos una dama lo invita a su casa. Se aman. Ella le pide que cante. Pscheeds se encierra en una pieza y desde allí le canta. Llega el marido de la mujer. Ella le pide silencio, pero Pscheeds no puede dejar de cantar. El desenlace es trágico: el marido engañado lo mata.

El relato, si bien exagerado y naif, expone temores similares a los que sentía John Philip Souza cuando hablaba de la “amenaza mecánica”: la tecnología podría suplantar al talento y la sensibilidad humana. (Y aquí pensamos en los miedos del presente asociados a la Inteligencia Artificial). Pscheeds, un mecánico formado en los laboratorios de Edison, había fabricado un modelo de fonógrafo en miniatura para prestar servicio a los tenores que perdían la voz.

³⁴² Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph*, pp. 146-147.

³⁴³ Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph*, p. 148.

³⁴⁴ *Caras y Caretas*, Montevideo, año III, n° 77, 3 de enero de 1892, p. 187.

Pero los aparatos mecánicos podían prestar a los músicos otro servicio más noble y duradero: el del maestro. La revista *La Pluma* replicaba las palabras del literato y musicólogo francés René Dumesnil, quien aseguraba que las grabaciones tendrían una influencia determinante sobre la condición misma de los músicos y hasta sobre sus costumbres:

Para la enseñanza del canto, el fonógrafo está llamado a desempeñar un papel extremadamente importante, no solamente conservando el ejemplo de los maestros, sino y sobre todo, permitiendo a los alumnos oírse a sí mismos. Es un hecho experimentado, que no se oye uno a sí mismo, y ésta es sin duda, la excusa de muchos alumnos que llegan al Conservatorio con todos los defectos que sus profesores han sido impotentes para corregir. El fonógrafo será el incorruptible testigo de sus fallas, pues habiéndolas registrado, recordará al cantante que deberá evitarlas. (...) El discípulo puesto frente a su voz, que podrá sin cansancio tener conciencia, de todos sus errores que tendrá a su alcance este documento típico, en lugar de trabajar en el vacío, y permanecer en la ignorancia, sabrá a qué atenerse. Nada le impedirá, después de cierto tiempo empleado en corregirse, recurrir a una nueva impresión, comparar los dos ejemplares y conocer verdaderamente su progreso y el camino a recorrer³⁴⁵.

Las grabaciones permitían al músico oírse a sí mismo “desde afuera”, algo completamente inédito hasta entonces. Surge así la extrañeza de enfrentarse al espejo. Esta imagen especular se vuelve separable de sí mismo, transportable. ¿Hacia dónde se transporta? Hacia el público o “la masa”, en términos de Walter Benjamin³⁴⁶. La masa supervisa al músico sin ser visible; no está presente mientras aquel cumple la labor artística, pero esta invisibilidad incrementa la supervisión. Aquella apreciación de la cantante uruguaya María Podestá al escuchar “en labios ajenos” sus grabaciones, se comprende así en toda su hondura.

También fueron ocurriendo cambios en la performatividad. Hasta entonces, la performance del músico ante el público era variable y podía adaptarse de acuerdo a las circunstancias, a la recepción, al número de oyentes, a las condiciones del ambiente. En el disco, al no ser el músico quien presenta directamente su desempeño, esta posibilidad queda completamente anulada. Se borra el contacto personal entre músico y oyente. Este sólo puede identificarse con aquel si logra identificarse con el aparato y con el producto que escucha. Por supuesto, las actuaciones en vivo no fueron anuladas: el público podía seguir viendo a sus

³⁴⁵ Dumesnil, René, "Música y maquinismo". En *La Pluma*, Montevideo, vol. 14, abril de 1930, p. 86.

³⁴⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, p. 73. Las reflexiones de Benjamin aluden a los actores, al pasaje de la actuación teatral a la cinematográfica, pero pueden extenderse perfectamente a los músicos. Benjamin: "...la extrañeza del actor ante el aparato (...) es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre romántico ante su imagen en el espejo. Sólo que ahora esta imagen se ha vuelto separable de él, transportable. ¿Y a dónde se transporta? Ante la masa".

artistas preferidos, siempre y cuando vivieran en la misma ciudad o tuvieran posibilidades de desplazarse (tanto músicos como oyentes). En algunos casos el disco complementaba a las actuaciones y las volvía pasibles de infinitas repeticiones.

Para los músicos fue imprescindible, además, *aprender* a grabar, no bastaba con ser un buen instrumentista o un gran cantante para plasmar en el disco esas cualidades. Las grabaciones presentaban dificultades técnicas que había que enfrentar y superar; era necesario adaptar las condiciones personales y las capacidades como ejecutante a los requerimientos de la grabación. En estas etapas iniciales, las intervenciones de los músicos y de los técnicos de grabación eran improvisadas y experimentales.

Por ejemplo, la voz debía controlarse con precisión, tanto en lo referido al volumen como a la forma de ejecución. Comenta Enrique Binda sobre la grabación de “La Vidalita” por parte de Florencio Parravicini que su voz no se adaptaba bien al sistema acústico de grabación: “en [sus] primeras grabaciones de 1907 (...), por su inexperiencia en estas lides, mientras recita se aleja del foco de la bocina, con lo cual su voz se pierde muchas veces en casi un murmullo”³⁴⁷. Tal vez el problema no haya radicado tanto en la supuesta precariedad técnica de la era acústica (es decir, en un determinismo tecnológico), sino justamente en el carácter experimental de estas primeras grabaciones y la poca experiencia de los músicos en estas lides.

No sólo debieron los músicos aprender a grabar, también debieron adaptar sus composiciones a las posibilidades de la grabación. Aquí sí prima el determinismo tecnológico: los cilindros tenían una duración de máxima de 2 minutos y medio, y los discos, de 3 o 3 minutos y medio³⁴⁸. Este formato estandarizado dominó la creación musical hasta por lo menos la década de 1950, cuando comenzó a masificarse el disco de microsurco o larga duración (*long play*), que permitió registrar grabaciones mucho más extensas. De todos modos, en el imaginario colectivo, y en la expectativa popular durante buena parte del siglo XX, las canciones no debían durar más de 3 o 4 minutos; canciones de 6 o 7 minutos resultaban larguísimas. Esta forma de concebir y hasta de disfrutar de la música grabada tiene su origen

³⁴⁷ Tomado de la información agregada por Binda a la pieza publicada en su canal de YouTube: La Vidalita (monólogo) Florencio Parravicini 1907 Pathé – YouTube (última visita: 27/12/2024).

³⁴⁸ En la audición de grabaciones de la época cilíndrica se hace evidente que en algunos casos “la púa finalizaba su recorrido sobre la superficie del cilindro antes de que terminara la ejecución y, en otros, que los músicos, conscientes de esa limitación, decidían suprimir estrofas, generalmente las intermedias”. García, Miguel A. y Chicote, Gloria, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nietzsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2008, p. 67.

en exigencias técnicas y materiales.

Antes de las grabaciones, las canciones, recitados o payadas tenían duraciones fluctuantes, contaban con introducciones instrumentales, las estrofas se repetían *n* veces, había espacio para la improvisación y para el juego. Como señala Humberto Franceschi para el caso de géneros musicales brasileños, pero que también puede extenderse a lo que sucedía en los géneros criollos rioplatenses: “las composiciones solían ser instrumentales y a tres voces, con arreglos muy trabajados, que requerían una interpretación refinada, y algunas con letras elaboradas y largas”³⁴⁹. La grabación obligó a modificar las estructuras, a reducir partes, a presentar introducciones cortas. Fue necesario comprimir la interpretación en esos 3 minutos, trabajar los arreglos, depurarlos cuidadosamente, e incluso apurar la interpretación. El lenguaje musical debió necesariamente volverse más rígido, menos experimental, aunque algunas décadas después, los músicos harían de la experimentación en el estudio de grabación un arte en sí mismo.

También fue necesario pensar muy bien el arreglo instrumental, seleccionar con cuidado qué timbres integrar a una pieza. El piano, por ejemplo, aparece poco (o de mala manera) en los registros de este período, no solo por su tamaño, que lo volvía inadecuado para los espacios muchas veces pequeños de los estudios, sino también por la frecuencia en la que vibran sus cuerdas, que ocasionaba interferencias y desperfectos mecánicos. Durante los primeros años tuvieron mucho éxito las bandas militares, pues el sonido de los instrumentos de viento, de timbres metálicos, quedaban muy bien registrados. Los grupos brasileños de choro debieron dejar de lado la flauta y el cavaquinho, e introducir el clarinete y el trombón. Este cambio incidió en el desarrollo del género: hasta entonces el choro se basaba en la libre improvisación del flautista, que debió suprimirse en las grabaciones. Por ende, las primeras grabaciones de choro difieren con la música que los conjuntos interpretaban en vivo³⁵⁰.

Al mismo tiempo, las grabaciones obligaron a los músicos a fijar las letras de sus composiciones. La movilidad entre letra y música era frecuente a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, la oralidad tenía aún un peso importantísimo. Miguel García y Gloria Chicote analizaron comparativamente la antología poética y las grabaciones musicales registradas por

³⁴⁹ Franceschi, Humberto, *A Casa Edison...*, p. 117.

³⁵⁰ Gonçalves, Eduardo, “A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX”. En *Revista Desigualdade & Diversidade*, n° 9, jul-dez de 2011.

Robert Lehmann-Nietzsche en la ciudad de La Plata en 1905. Explican los investigadores que este trabajo les permitió diferenciar aquellos textos lingüísticos que no fueron compuestos para ser cantados de aquellos otros que sí lo fueron, y evaluar cómo se producía el cruce entre los poemas y los géneros musicales. Comprobaron que “la conexión entre un poema determinado y un género musical no era fija, ni aún entre un poema y una determinada melodía”³⁵¹.

En algunos casos, las grabaciones debían “adecentar” las letras; palabras obscenas o malsonantes, que causaban hilaridad en prostíbulos y conventillos, no debían quedar registradas en los cilindros. Por ejemplo, García y Chicote señalan que el tango grabado bajo el título “La cara de la luna” era en realidad una adaptación de “La concha de la lora”, compuesto por Manuel Campoamor, y que “Cara Sucia” de Juan Andrés Caruso en un principio se había denominado “Concha sucia”³⁵².

En paralelo, la fijación de las letras fue provocando a su vez la fijación de determinadas expresiones en el habla popular. No sólo palabras o modismos se extendieron gracias al disco, también lo hizo toda una jerga particular, como lo es el lunfardo. Jorge Luis Borges afirmaba que el lunfardo era “una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos” y que “los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado”³⁵³. Por más que la frase suene provocativa, resulta interesante para pensar de qué modo los sectores populares se vinculaban con la tecnología y el grado en que la industria fonográfica incidía en cuestiones prácticas y cotidianas, como lo es el habla.

El escritor y docente Oscar Conde, en su discurso de asunción como miembro de la Academia Argentina de Letras, se refirió a las confusiones que existen sobre el lunfardo, que lo suponen un vocabulario de marginales y delincuentes. Por el contrario, afirmó, distintas referencias muestran que esta jerga era comprendida y empleada por sectores populares, clases medias y “hasta por las chicas del Sacré Cœur”. La aparición del lunfardo en producciones artísticas y en los medios de comunicación, tanto en grabaciones musicales como en películas, revelan el conocimiento que el público tenía de él:

³⁵¹ García, Miguel A. y Chicote, Gloria, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nietzsche*. Op. cit., p. 69. Lehmann-Nietzsche fue un médico y etnólogo alemán que vivió varias décadas en Argentina, en donde se dedicó a los estudios lingüísticos y folklóricos. En 1905 realizó en su casa de la ciudad de La Plata una serie de grabaciones en cilindro de cera de distintas expresiones musicales populares.

³⁵² *Ibidem*, p. 60. Manuel Campoamor nació en Montevideo en 1877, pero se trasladó a Buenos Aires junto a su familia siendo niño.

³⁵³ Borges, Jorge Luis, *El informe de Brodie. Prólogo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 10.

“Si no me creen, pueden buscar la columna cinematográfica que escribió Horacio Quiroga en *Caras y Caretas* el 15 de mayo de 1920 y que firmaba como “El esposo de Dorothy Phillips”. Allí el autor se queja de los inverosímiles diálogos en lunfardo intercalados entre las escenas de las películas silentes extranjeras, y menciona casos como este: “¿Que si me he divertido? Macanudamente, como decimos los criollos” (dicho por un príncipe chino en *Rostros lívidos* de Sesshū Hayakawa), o bien “¡espíantá, espíantá!”, o “¡guarda, que va a pelar el bufoso!”. Es absurdo, claro, pero tal decisión de las distribuidoras nacionales confirma que el público conocía el léxico lunfardo”³⁵⁴.

Tal vez resulte más apropiado sugerir que el disco, y otros medios de comunicación, hicieron lo suyo para difundir ciertas palabras y expresiones del lunfardo, las más decentes, las más tolerables para sectores amplios de la sociedad, mientras que el lunfardo más arrabalero, más anclado en lo popular, permaneció en el lenguaje oral de estos sectores y paulatinamente fue desapareciendo junto con sus hablantes.

La fijación de letra y música implicó además la posibilidad de volver a escuchar una y otra vez una misma obra, incluso un mismo segmento, incluso una misma nota. De este modo, se amplió y profundizó el campo de aquello que podía ser sometido a juicio. El desempeño de los músicos comenzó a ser evaluado y reevaluado; debían rendir en cada audición la prueba de su aptitud profesional, y no solo ante el oyente (y antes ante el dueño del sello discográfico, el técnico de grabación y el operario que realizaba las pruebas de calidad), sino también ante un nuevo actor que comenzaba a encontrar su lugar: el crítico de discos.

“Crítica ultra-moderna. “Le Quotidien” —órgano parisiense— ha creado una nueva profesión intelectual y una nueva actividad periodística; la de crítico de discos de fonógrafo. (...) A propósito de ello, comenta, con la habitual espiritualidad gala, un cronista del boulevard: más dichoso que sus colegas de la crítica teatral, él no tiene necesidad de dejar su casa para operar. Más aún: puede quedarse en pantuflas y fumar su buena pipa, mientras oye su fono. ¡Qué agradable oficio! Es, además, una nueva manera de dar la vuelta al mundo!”³⁵⁵.

³⁵⁴ Conde, Oscar, "Discurso de asunción a la Academia Argentina de Letras", 2023. Tomado de: Batimos la posta: con este discurso el lunfardo entró a la Academia de Letras - Infobae (última visita: 3/7/2024). Es bueno tener presente que cuando Conde se refiere a "las distribuidoras nacionales" está hablando de la familia Glücksmann, líderes también de la industria fonográfica en ambas márgenes del Plata.

³⁵⁵ *La Pluma*, Montevideo, año II, vol. 4, enero de 1928, p. 159.

4.6.2 - Profesionalización de los músicos

Estos distintos procesos, desencadenados por la fijación de una versión única de la obra musical, promovieron la aparición de la idea de “autor” y “autoría”. Al comienzo, esta cualidad quedó ligada a la figura del intérprete, pues era quien reunía, para el público, estatus creativo y posibilidad de identificación, de un modo más claro y directo que el compositor invisible. Como señala la investigadora Mariana Tsiftsis, se estaba atravesando un “lugar de frontera” en el que coexistían, por un lado, “una forma de concebir a la obra musical y a su autor que perdura[ba] desde la etapa anterior a la aparición de la grabación”, con rasgos de oralidad, improvisación y libertad, y por el otro, “la instauración progresiva de nuevas formas de concebir a la obra y al autor a partir de la fijación de una versión única y exclusiva registrada en el disco, su comercialización y el crecimiento de la industria musical”³⁵⁶.

Esta transformación permitió a la vez concebir al autor como “sujeto de derecho” y a la obra como un “bien”³⁵⁷. Este proceso fue lento, y debió enfrentarse a intereses económicos ya establecidos. Si bien las partituras musicales tuvieron protección de derecho autoral en Inglaterra desde 1777 y en Estados Unidos desde 1831, el Convenio de Berna celebrado en 1886 estableció que la reproducción mecánica de música no constituía una violación de los derechos de autor³⁵⁸. La influencia de los fabricantes de cajas musicales suizos y alemanes torcieron las negociaciones a su favor y lograron quedar exentos del pago de beneficios a los autores de las piezas musicales³⁵⁹. El desarrollo de la industria fonográfica desde comienzos del siglo XX alertó a los editores de la enorme pérdida de ingresos que estaban sufriendo. Tanto en Europa como en Estados Unidos se puso en marcha una campaña para que los dueños de los derechos de autor también los conservaran en las reproducciones mecánicas. En 1908 la presión internacional dio frutos, y una revisión del Convenio de Berna instó a los gobiernos a proteger estos derechos de autor.

³⁵⁶ Tsiftsis, Mariana, “Cuestiones de autoría en grabaciones fonográficas de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del Centenario (1910)”. En *Commemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. Buenos Aires, 2016, pp. 321-322.

³⁵⁷ Ver Quintero Rivera, Ángel, *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 119-124.

³⁵⁸ Marshall, Lee, *Bootlegging. Romanticism and copyright in the music industry*. London: Sage, 2005, p. 107.

³⁵⁹ Además, las resoluciones del Convenio de Berna sólo protegían las obras fijadas en forma tangible, por lo que quedaba relegada la interpretación o ejecución de una pieza musical. Para más información sobre este convenio: Heylin, Clinton, *Bootleg. The Secret history of the other recording industry*. New York: St. Martin Press, 1995.

Sin embargo, la puesta en práctica de esta regulación no fue directa, inmediata o pareja en todos los países; el derecho internacional chocaba contra las legislaciones particulares. Debía, además, establecerse en cada caso quién o quiénes eran sujetos de derecho (el autor de la pieza musical, tanto de la letra como de la música; los intérpretes o performers; el productor de la grabación; la compañía fonográfica)³⁶⁰.

Para el caso uruguayo la situación no es clara. La documentación consultada no refleja información precisa ni extendida, tan solo fragmentos, referencias laterales, líneas sueltas. Es necesaria una investigación más profunda y enfocada particularmente en este tema para llegar a conclusiones, siquiera a una comprensión general del proceso. Colabora en esta indefinición el hecho de que no hayan existido estudios de grabación en el país durante el período estudiado, y que las principales asociaciones y agremiaciones de músicos hayan surgido con posterioridad³⁶¹. Para conocer las condiciones de los músicos uruguayos que grabaron en Argentina, Brasil u otros países sería necesario consultar, en el caso de que existan, los archivos de las respectivas compañías fonográficas. De todos modos, para el período en el que estamos situados, la documentación es escasísima, e investigadores anteriores ya se han enfrentado a ausencias, pérdidas y extravíos.

A continuación, referiré sólo a modo indicativo y preliminar, algunas referencias encontradas en la documentación y distintas interrogantes que me han surgido, que pueden servir de punto de partida para futuras investigaciones vinculadas a derechos de autor, beneficios económicos y condiciones laborales de los músicos grabadores.

Desde la revista *La Lira*, una publicación mensual patrocinada por el conservatorio musical homónimo, se reclamaba en 1909 al gobierno la sanción de una ley que protegiera la propiedad autoral de los músicos.

“Parece que existe la idea entre varios de los músicos radicados aquí y que se dedican a la composición, en todos sus diferentes géneros, de elevar al Gobierno un mensaje, con el mayor número de firmas tanto de literatos como de compositores, pidiendo se discuta y se apruebe por el

³⁶⁰ Lee Marshall, en la obra citada, plantea que el reconocimiento de los derechos de los intérpretes fue un desarrollo tardío en la historia de los derechos de autor: estuvieron ausentes de las leyes de 1909 y 1911 de Estados Unidos y del Reino Unido, lo que refleja la casi completa invisibilidad de los intérpretes en los primeros años de las grabaciones sonoras.

³⁶¹ La Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) fue fundada en 1929 y la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM) en 1938. Esta última surgió de un pacto de unidad entre la Sociedad Orquestal del Uruguay (fundada en 1910), la Sociedad Uruguaya de Bandas Filarmónicas y la Asociación de Músicos de Montevideo. La Ley de Derechos de Autor fue sancionada en 1937.

Cuerpo Legislativo, el proyecto de ley que nuestro compatriota, don Carlos Roxlo, presentó en junio de 1907. Por nuestra parte, nos parece muy justa tal pretensión y desde luego nos unimos al grupo de los intelectuales que aspiran a un derecho que, en justicia, le corresponde. La producción del talento o del ingenio es una propiedad de su autor (Art. 444 del Código Civil). ¿Si el Código nos lo dice así, por qué no existe una ley que garantice tal propiedad?”³⁶².

El reclamo parece apuntar a derechos de autor de compositores y letristas en su faceta impresa, pues no hace referencia explícita a las grabaciones musicales. Sin embargo, en la ley finalmente promulgada en marzo de 1912, se hace alusión a “toda producción del dominio literario o artístico que pueda publicarse por cualquier modo de impresión o reproducción”³⁶³. En este “cualquier modo”, podrían considerarse entonces a las grabaciones fonográficas. También se hace referencia puntual a las obras “procedentes del extranjero, cuando sus autores sean ciudadanos de la república”, por lo cual estarían también consideradas las grabaciones hechas en el exterior.

Más allá de estas apreciaciones, resultaría más interesante llegar a dilucidar cuál fue la aplicación efectiva de esta legislación, cómo afectó a los músicos grabadores, si existía un mecanismo de control eficaz para impedir la reproducción ilícita y un organismo capaz de controlar y recaudar los derechos de los autores.

Por otro lado, la importación de discos no fue beneficiada con exoneraciones impositivas. La Ley N.º 3.681, sancionada en julio de 1910, y llamada “Ley Rodó” en honor a su impulsor, eximía de todo impuesto de Aduana a la importación de libros y composiciones musicales impresas. Pero no hacía referencia alguna a composiciones musicales registradas fonográficamente, por lo tanto, los discos no quedaban incluidos. El motivo parece residir en que el disco aún no era considerado en su carácter educativo y cultural, cosa que sí sucedía con las partituras, como lo demuestra su inclusión en la ley, aunque su disfrute y aprovechamiento quedara restringido a quienes sabían leer música³⁶⁴. Sin embargo, como señala Héctor Lucci:

³⁶² *La Lira*, Montevideo, año 1, n° 4, 15 de abril de 1909, pp. 6-7.

³⁶³ Ley n° 3.956. Diario Oficial. Tomo XXVI, n° 1904, 15 de marzo de 1912. La legislación argentina en este tema es contemporánea. En setiembre de 1910 se promulgó la Ley Nacional N° 7.092, que establecía los primeros registros de propiedad intelectual en la ciudad de Buenos Aires; nació así la primera entidad autoral para la percepción del derecho teatral (conocida hoy en día como “Argentores”). Fue vulgarmente llamada “Ley Clemenceau”, refiriéndose a un acontecimiento que tuvo lugar en las celebraciones por el Centenario (cuando la ley se encontraba en vigencia pasiva), hecho que demostró la ineficiencia de dicha ley, y la falta de un organismo que realizara la recaudación establecida. Para más información ver: Martínez Moirón, Jesús, *El mundo de los autores. La historia de SADAIC*. Buenos Aires: Sampetro, 1971.

³⁶⁴ También pudo haber incidido el poco peso político de los importadores fonográficos, que, si bien hacia 1910 se habían extendido, no contaban con un negocio tan establecido como el de los importadores de libros o partituras. Ángel Villoldo fue uno de los primeros impulsores de la defensa gremial de los compositores de música popular; fundó, con otros colegas, la

“hacia fines del siglo [XIX] el analfabetismo en nuestro país [Argentina] era de un índice muy elevado y, sin sospecharlo, payadores como también cantores, actores, músicos, monologistas, comediantes diversos y poetas populares, a través del disco y el gramófono colaboraron para disminuirlo en pocos años”³⁶⁵.

Tampoco se han hallado datos precisos sobre los ingresos obtenidos por los músicos por la grabación y venta de discos. Sergio Ospina Romero señala que la mayoría de los músicos latinoamericanos que grabaron para los viajes volantes de la compañía Victor lo hicieron gratis³⁶⁶. En su trabajo, demuestra cómo las expediciones fonográficas de esta compañía se establecieron como “travesías destinadas al desarrollo de una economía de enclave basada en la explotación de mano de obra local para la extracción de un recurso inmaterial”³⁶⁷.

La situación de los músicos rioplatenses no es del todo clara. Es sabido que a Arturo de Nava las grabaciones, además de ocupar gran parte de su tiempo como profesional, le proporcionaban muy buenos dividendos³⁶⁸. Francisco Canaro recuerda en sus memorias que Ángel Villoldo vendió muchos de sus tangos a razón de \$25 cada uno, una cifra muy baja. Enrique Puccia afirma en su libro sobre Villoldo que las obras se vendían “por unos pocos pesos”, y que mientras empresarios y editores se enriquecían, los “verdaderos creadores se debatían en una desesperante pobreza”³⁶⁹. Hamid Nazabay es más tajante y afirma que “con el sistema de grabación nace el cantor profesional”³⁷⁰. La posibilidad de dejar registradas las obras les daba un alcance y proyección inédito hasta el momento.

Sociedad de Pequeños Autores, antecedente de lo que luego sería SADAIC (creada en 1936).

³⁶⁵ Lucci, Héctor, “Los payadores y las primeras grabaciones en Buenos Aires”. Tomado de: <https://www.todotango.com/historias/cronica/351/Los-payadores-y-las-primeras-grabaciones-en-Buenos-Aires> (última visita 15/7/2024). El crítico de jazz uruguayo Juan Rafael Grezzi reclamaba aún en 1961 que el disco no se había incluido en este amparo: “Para el discófilo uruguayo la alternativa es clara: o se somete a los fabricantes o se hace contrabandista”. En *Marcha*, Montevideo, año XXIII, n° 1.090, 29 de diciembre de 1961, pp. 20-21. La importación de discos desde Estados Unidos era muy limitada. Grezzi recuerda que en 1917 se editó el primer disco de jazz a cargo de la Original Dixieland Jazz Band: “La casa Dellazoppa & Morixe, representante durante años de la Victor en Montevideo, encargó a la fábrica, luego de haber escuchado la muestra correspondiente, la friolera de... cinco ejemplares”. En *Marcha*, Montevideo, año XXVI, n° 1.219, 21 de agosto de 1964.

³⁶⁶ Ospina Romero, Sergio, *La conquista discográfica...*, p. 53.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 182.

³⁶⁸ Hamid Nazabay menciona que llegó a hacer fortuna con ellas. Nazabay, Hamid, “No hay vida más desgraciada...”, p. 28.

³⁶⁹ Puccia, Enrique Horacio, *El Buenos Aires de Ángel Villoldo. 1860-1919*. Buenos Aires: Edición del autor, 1976, p. 112.

³⁷⁰ Nazabay, Hamid, “No hay vida más desgraciada...”, p. 29. “El payador se profesionalizó antes que el cantor. Bien se puede decir que con el sistema de grabación nace el cantor profesional. Distinto que el payador, que lo que jalonó su hito fundacional fue un enfrentamiento internacional [el duelo entre Gabino Ezeiza y Juan de Nava en 1884], con público, publicidad y demás. Aunque dos décadas después de eso varios payadores también fueron pioneros en la fonografía rioplatense. El caso del cantor de profesión fue simultáneo al de la incipiente fonografía y, tal vez, de mayor acogida que sus antecesores payadoriles. Contaban con mayores posibilidades de repertorio a la hora de grabar, caso que los payadores no, porque, aunque también componían, buena parte de su canto se esfumaba en el momento”.

A la vez, parece no haber existido en esta etapa una pérdida relevante de puestos de trabajo a causa de las grabaciones. Las actuaciones en vivo, en distintos espacios y escenarios, no parecen haber disminuido con la aparición del disco. Distinta sería la situación a partir de la década del treinta, cuando comienzan a aparecer testimonios sobre un nuevo tipo de “desocupación tecnológica”. El pianista y compositor Jaurés Lamarque Pons recordaba en sus memorias la “aguda crisis” provocada por “el advenimiento del cine sonoro, que privó de su trabajo a gran cantidad de profesionales que tocaban en los cines”³⁷¹. Esta situación se dio en todo el mundo: en un censo realizado en Gran Bretaña en 1931 se registraban 9.500 músicos desempleados, profesionales de orquestas que perdieron su trabajo por la nueva tecnología; en Estados Unidos, alrededor de 50 mil músicos quedaron desempleados en 1928 por las mismas razones³⁷².

En 1937 el crítico de jazz Juan Rafael Grezzi denunciaba desde sus columnas en *Cine Radio Actualidad* que los músicos uruguayos protestaban porque la Intendencia de Montevideo contrataba orquestas argentinas para la temporada veraniega, lo cual venía a acrecentar la pérdida de puestos de trabajo:

“Los músicos locales, que hasta hace algunos años se ganaban a duras penas la vida tocando en los cines y en algunos cafés, se vieron desplazados de aquellos por el advenimiento del sistema sonoro y de estos por el perfeccionamiento de los medios de reproducción mecánica de la música (radios y fonógrafos). Esta situación se presentó en todos los países del mundo; pero, en tanto que en la mayoría de ellos hay importantes hoteles metropolitanos, “night-clubs”, “ballrooms” “boites”, teatros, empresas fonográficas, cinematográficas y radiotelefónicas que mantienen grandes orquestas y dan ocupación a millares de músicos, en nuestra muy querida ciudad de Montevideo las cosas son muy distintas”³⁷³.

³⁷¹ Lamarque Pons, Jaurés, *Yo, pianista de varieté*. Montevideo: Alfa, 1971, p. 48.

³⁷² Karmy, Eileen, *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile, 1893-1940*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2021, p. 126.

³⁷³ Grezzi, Juan Rafael, “Jazz Club Uruguayo. Crónicas por Sedim”. *Cine Radio Actualidad*, Montevideo, año II, n° 32, 22 de enero de 1937, p. 31.

Capítulo 5. Los oyentes

En los capítulos precedentes observamos cómo se fue construyendo un mercado fonográfico (con la instalación de casas comerciales, la edición de catálogos, la aparición de prensa especializada y publicidades) y cómo los músicos se acercaron a las grabaciones, comprendieron la técnica, y se apropiaron de un nuevo medio laboral y de expresión artística. ¿Y los oyentes? ¿Quiénes eran? ¿Cómo se vivía la experiencia de escucha? ¿Qué discos compraban?

Estudiar la recepción es una tarea difícil; las motivaciones detrás del consumo no suelen reflejarse en la documentación. No contamos con estudios sobre el público, ni con estadísticas fiables. Sería maravilloso encontrar una fuente que nos muestre a un oyente de discos, tal como Carlo Ginzburg encontró a Menocchio³⁷⁴. Una historia cultural de la escucha requiere del estudio de la respuesta estética al sonido y del comportamiento de los oyentes. Tal vez orientando la investigación en esta dirección obtengamos mejores resultados. La tarea tampoco es sencilla: los documentos no suelen mostrar a los escuchas en plena actividad, reaccionando ante la música, sintiendo, reflexionando, interpretando.

No podemos escuchar los sonidos como lo hacían los individuos de comienzos del siglo XX. Podemos escuchar, sí, las mismas piezas musicales, podemos colocar un disco de pasta en una vieja victrola y darle cuerda a la manivela, podemos incluso reproducirlo en una moderna bandeja de alta fidelidad, podemos comprobar la calidad de esa grabación, el tono, el volumen, la dicción del cantante, la pericia del instrumentista, pero jamás podremos escuchar con los oídos de aquellos oyentes, ni situarnos junto a ellos en el instante en que la púa caía en el surco. Escuchar aquellos discos en el presente es enfrentarse al misterio de la escucha misma. Es, como diría Robert Darnton para la lectura, “una actividad a la vez familiar y extraña que compartimos con nuestros antepasados, aunque nunca sea la misma que ellos experimentaron”³⁷⁵. La escucha tiene su historia. ¿Cómo recuperarla? ¿Cómo acercarnos a la percepción que aquellos individuos tenían de los nuevos sonidos? ¿Qué sensaciones les

³⁷⁴ Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Madrid: Ediciones Península, 2016.

³⁷⁵ Darnton, Robert, "Historia de la lectura". En Burke, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1996.

disparaba la música grabada? ¿Cuál era el vínculo con los aparatos? ¿Cómo manipulaban los discos?

En el cuento “El desierto”, publicado en 1924, Horacio Quiroga narra el uso que le daba al gramófono una familia misionera:

“A veces (...) recurrían entonces al gramófono, que tenía los mismos discos desde que Subercasaux se casó y que los chicos habían aporreado con toda clase de púas, clavos, tacuaras y espinas que ellos mismos aguzaban. Cada uno se encargaba por turno de administrar la máquina, lo cual consistía en cambiar automáticamente de disco sin levantar siquiera los ojos de la arcilla y reanudar enseguida el trabajo. Cuando habían pasado todos los discos, tocaba a otro el turno de repetir exactamente lo mismo. No oían ya la música, por resaberla de memoria; pero les entretenía el ruido”³⁷⁶.

En *Listening in Paris*, un trabajo de historia de la percepción sonora en los siglos XVIII y XIX, James Johnson propone que el significado de una pieza musical no reside en la obra, ni siquiera en las intenciones del autor, sino en el particular momento de recepción, moldeado por la estética dominante y por las expectativas sociales, ambas históricamente estructuradas³⁷⁷. La escucha se convierte así en una instancia dialéctica, en una continua negociación. ¿Cómo afectó la grabación al gusto musical? ¿Qué esperaba el público? ¿Bajo qué parámetros evaluaba el desempeño de los artistas?³⁷⁸

En su estudio sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, Walter Benjamin propuso la idea de “aura” y la definió como un “entretejido muy especial de espacio y tiempo”. En nuestro caso de estudio, el “aura” corresponde al momento en que se produce el hecho musical, al momento de escucha. Según Benjamin, la posibilidad de reproducir sin límites una obra demolió el “aura”, volvió homogéneo aquello que nació para ser único. ¿Qué cambios provocó la música grabada en las prácticas de escucha? ¿Cómo afectó a la percepción del tiempo? ¿Cómo afectó a la comprensión del espacio y la distancia? ¿Cómo se vivió el proceso de aprender a *escuchar sin ver*?

³⁷⁶ Quiroga, Horacio, *El desierto*. Buenos Aires: Biblioteca Digital Victoria Ocampo, s/f, pp. 4-22. Tomado de: El desierto.pdf (victoriaocampo.com) (último acceso: 1º/3/2025).

³⁷⁷ Johnson, James, *Listening in Paris: A cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 2.

³⁷⁸ Para Walter Benjamin la grabación profundizó “la percepción en toda la ampliación del mundo de lo significativo”; los desempeños artísticos se volvieron “analizables de manera más exacta y bajo puntos de vista mucho más numerosos”. Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, p. 84.

Preguntas amplias y sugerentes que pueden orientarnos en la comprensión del fenómeno y ayudarnos a ordenar la narración. Ensayemos entonces en este capítulo un ejercicio de interpretación y de imaginación histórica, sin desconocer su carácter experimental, si se quiere, de juego historiográfico.

5.1 – ¿Cómo se escuchaba música?

¿Cómo se escuchaba música en las primeras décadas del siglo XX? O al menos, ¿cómo se promocionaba la escucha ideal? La prensa evocaba escenas en las cuales la familia se reunía en semicírculo alrededor del fonógrafo, o situaba al hombre solo, con la cabeza embutida en la bocina o apoltronado en un sofá, pero sobre todo en silencio, en un raptó de concentración e introversión. La experiencia de escucha sería breve e intensa, el disfrute de una cápsula de tiempo.

Un ritual se ponía en marcha, alguien se encargaba de desarrollarlo; gestos, acciones, objetos venerados, una secuencia establecida: se preparaba el aparato, se insertaba el cilindro en el mandril o se apoyaba el disco sobre el plato, se daba cuerda a la manivela y se bajaba el reproductor, la púa recorría los surcos, sonaba la música, dos o tres minutos de escucha, se regresaba el reproductor a la posición inicial, se retiraba el cilindro o el disco y se guardaba cuidadosamente en su caja o sobre, se introducía otro ejemplar; los más cuidadosos (y prósperos) cambiaban la púa, desechaban la usada y colocaban una nueva.

El maestro y escritor José María Firpo recuerda el día que el gramófono llegó a su pueblo, Villa Elisa, y el comerciante José Piñera apoyó el raro aparato sobre el mostrador:

“Apareció una enorme bocina negra; una manija lustrosa de metal y una cajita con púas, acompañando a otra caja como base en la que un disco de felpa esperaba el milagro. Ceremoniosamente, Don José empezó el armado, tornillito va, tornillito viene. Por último, manual en mano, dio el vistazo final. Todo estaba en su justo lugar, menos los espectadores que poco entendían de todos aquellos preparativos”³⁷⁹.

Una vez que “el aria verdiana cantada por Caruso” se metió en el ambiente, los rostros de los “parroquianos sencillos y sin vueltas iban del asombro a la risa”. La novedad “corrió como

³⁷⁹ Firpo, José María, “El gramófono”. En *Historias de Villa Elisa*. Montevideo: Cal y Canto, 1994, p. 61.

reguero de pólvora” por el pueblo. Don José prometió volver a tocar el aparato a la tarde siguiente: “hasta las mujeres concurrieron pretextando alguna comprita. Muchos hasta se vistieron de domingo para el concierto”³⁸⁰.

Las diferencias con los rituales anteriores de escucha musical eran enormes. Como vimos en el capítulo 2, los oyentes de comienzos del siglo XX debieron aprender a escuchar sin ver, el gramófono ofrecía una voz sin cuerpo —o trasladaba el cuerpo del músico al interior de un objeto mecánico, que producía *ruidos de cosas*, que poseía un cuerpo voluminoso y “su gimoteo sal[ía] de lo más hondo de su vientre, como si fuera la expresión de su voluptuosidad”³⁸¹. Pero también el cuerpo del oyente debía entrar en juego, ejecutar acciones, escuchar activamente; el gramófono agregó lo táctil a la ecuación auditiva.

El cuerpo y la música tienen una relación insalvable. El instrumento musical por excelencia del período, el piano, habitante de los hogares de clase media y alta que se preciaban, requería estudio y práctica, promovía la reunión de la familia para cantar a su alrededor, era una propuesta *activa*. El gramófono —a primera, aunque poco certera, vista— requería una escucha *pasiva*. Para muchas niñas y adolescentes de familias burguesas, obligadas a cumplir los supuestos roles de su género, a tomar lecciones de piano o violín, empujadas a cantar cada vez que la familia recibía visitas, tal vez el gramófono haya caído como del cielo³⁸².

Los oyentes de la época anterior a la música grabada también “ponían el cuerpo”. Existieron, incluso, casos extremos, como el de los llamados “peregrinos wagnerianos”. Desde la revista montevideana *La pluma* se los evocaba de esta manera y, de paso, se reflexionaba sobre los cambios producidos por las grabaciones:

“Se consideraba hasta hace poco con cierto asombro mezclado de respeto a los “peregrinos” que, para asistir a las representaciones de las obras maestras wagnerianas, se trasladaban a Bayreuth. (...) Hoy, Bayreuth, está si así lo queremos, en nuestro álbum; por lo menos los “momentos” esenciales del ciclo, los instantes en que la emoción sacude más fuertemente a los fieles. Poseemos una docena de discos orquestales y vocales que nos restituyen el drama wagneriano. Desde nuestro sillón, como el que va al espectáculo, podemos oír la escena del Graal, o a Sigfrido forjando su espada o a Brunilda en su carrera desenfundada. Y todo esto es la verdad misma y no una interpretación

³⁸⁰ *Ibidem*, pp. 62-63.

³⁸¹ Han, Byung-Chul, “Una digresión sobre la gramola”. En *No-cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Buenos Aires: Taurus, 2022, p. 110.

³⁸² Bowers, Nathan, *Creating a home culture for the phonograph: Women and the rise of sound recordings in the United States, 1877-1913*. University of Pittsburgh, 2007.

más o menos fantasista, un diminutivo, una reducción”³⁸³.

Las diferencias con la actual manera de escuchar música también son evidentes. Todo aquel ritual puede resultar hoy engorroso, demandante, absurdo. En el curso de la digitalización se ha ido perdiendo la conciencia de los materiales y de los movimientos. Pero a la vez se ha potenciado una característica que nació con el fonógrafo: la posibilidad de la escucha en solitario y en cualquier momento. El pasaje de la escucha colectiva en la ópera o el teatro a la escucha en solitario en el propio hogar provocó una individualización, una segmentación del espacio sonoro. Las canciones aún no estaban, como lo están hoy, en el bolsillo, pero sí al alcance de la mano, a la espera de ser tomadas y escuchadas. Este proceso se ha desarrollado hasta niveles extremos; “la música es personal”, clama una publicidad de Spotify. ¿Cuánto faltará para que se cumpla la profecía lanzada por Eduardo Holmberg en “Filigranas de cera”?

Escuchar hoy los pasados contenidos en discos de 78 rpm es una experiencia misteriosa. Los muertos entran en el escenario giratorio y vuelven a estar físicamente presentes; los surcos de los discos son los pliegues de su cuerpo. Un disco es un fósil, una huella física de una onda sonora. Un disco es el ectoplasma de lo que ha sido, “ni imagen, ni algo real, un ser nuevo, auténticamente nuevo”³⁸⁴. Un disco es un fantasma, una máscara mortuoria de la realidad³⁸⁵. ¿Dónde habrán estado todo este tiempo? Deben haber tenido una vida agitada; enseñan huellas visibles de su historia, cicatrices que pueden leerse. Escucharlos es una experiencia conmovedora, aunque intimidante: la música que contienen puede sonar demasiado antigua y distante, demasiado “histórica”. Cuando ponemos el disco no sólo escuchamos la música que se grabó originalmente en él, sino también la experiencia vital del propio objeto: ¿fue reproducido en salas de fiesta mientras la gente bailaba alrededor de la victrola?, ¿estuvo años olvidado en un altillo o en un galpón, acumulando polvo, humedad, excreciones de insectos?, ¿fue preservado con cuidado, siempre limpio, bien almacenado, escuchado con cariño? El disco guardará registro de todo esto y lo devolverá en cada audición. El disco posee la magia de las cosas, la magia de la materia, y entre magia y felicidad existe una íntima conexión.

³⁸³ Dumesnil, René, “Música y maquinismo”. En *La pluma. Revista mensual de ciencias, artes y letras*, Montevideo, vol. 14, abril de 1930, pp. 81-87.

³⁸⁴ Barthes, Roland, *La cámara lúcida...*, p. 152.

³⁸⁵ Reynolds, Simon, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, pp. 332-333.

5.2 – ¿Qué música se escuchaba?

El disco operó algunos cambios en el cómo, pero también en el qué se escuchaba. Por lo pronto, ayudó a homogeneizar el gusto musical popular. Las nuevas tendencias musicales contenidas en las grabaciones repercutieron, quizá de modo imperceptible, en los oyentes, quienes dirigieron sus adquisiciones hacia ejemplos de progresos artísticos, técnicos y estéticos. Los empresarios discográficos advirtieron este movimiento y, prestos a no perder dinero, se disputaron la contratación de los músicos de avanzada. Fue un proceso de ida y vuelta.

Marita Fornaro señala que la musicología uruguaya, hasta por lo menos la década de 1980, se dedicó al estudio del folklore musical bajo “la hipótesis del tan arraigado concepto de lo tradicional como supervivencia”. Esta visión habría sido el primer obstáculo “para atender a la evolución de las músicas orales desde una oralidad “pura” a una oralidad mediatizada”³⁸⁶. Los trabajos de Lauro Ayestarán, por ejemplo, dejan fuera expresiones difundidas por el disco (y luego la radio), como lo fueron “el tango, los géneros brasileños folklorizados (...) como la maxixa; otros géneros de función coreográfica, entre ellos, los de origen estadounidense constituidos en modas internacionales, como el foxtrot; la música popular de raíz tradicional europea como el fado, el pasodoble y la tarantela”³⁸⁷.

El disco fue el gran difusor de géneros musicales incipientes y modernos, entre ellos el tango. Enrique Binda y Hugo Lamas remarcan que ni siquiera “la más popular y laboriosa orquesta típica podía ofrecer, actuando diariamente, la [misma] cantidad de interpretaciones que brindaban sus grabaciones”. Resultaba incomparable la influencia que una orquesta podía ejercer actuando en cafés o cabarés, “ante un puñado de parroquianos, frente a docenas o cientos de discos de esa misma orquesta, reproduciéndose en ese mismo instante por toda la ciudad”³⁸⁸.

Tanto el repertorio como las características musicales del tango fueron retroalimentados por el disco. El tango se convirtió en un tipo de música económicamente accesible y que no necesitaba de circunstancias especiales para su audición. Si bien el ambiente en el que surgió

³⁸⁶ Fornaro, Marita, “Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años”. En Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom, *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Montevideo: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, 2011, p. 49.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁸⁸ Binda, Enrique y Lamas, Hugo, *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*. Buenos Aires: Héctor Lorenzo Lucci Ediciones, 1998, p. 354.

(el bajo portuario y rufianesco) tenía en el imaginario colectivo una serie de atributos oscuros, temibles y hasta repugnantes, la idea muy repetida de que las clases medias y altas no fueron consumidoras de este género ha sido puesta en duda en los últimos años. Para Binda y Lamas, estos sectores fueron consumidores de tangos “desde el nacimiento de la era discográfica. (...) cualquiera con un par de pesos en el bolsillo podía adquirir en cualquier almacén de música, a ojos vista y de día, ese producto supuestamente vedado, clandestino, marginal, canallesco, prostibulario”³⁸⁹. Otros investigadores, como Boris Puga, sostienen contrariamente que “si una muchacha tocaba un tango, cerraba la persiana para que no vieran que era ella. Se veía mal, inclusive, ir a comprar una partitura de piano de tango. Le decían al vendedor: “deme una yapa”; y le daba un tango medio disfrazado”³⁹⁰.

El periodista Hugo Alfaro rememora en sus crónicas cómo el hecho de que su padre adquiriera un fonógrafo le amplificó las posibilidades de acceso a la música, a pesar de que al principio no tenían siquiera un disco: “los Cagnoli, vecinos de puerta y duchos en el arte de ser italianos, pronto se encargaron de auxiliarnos con su propia discoteca. Tenían discos de Caruso y la Tetrzzini...”³⁹¹. Cuando pudieron comprarse algunos, entre la “virtuosa procesión del *bel canto*”, se colaron pasodobles y “la oveja descarriada de algún fox-trot”, cosa que Alfaro celebraba en el alma, pues desde entonces se volvió un enamorado del jazz.

Los recuerdos de Alfaro permiten observar las prácticas o rituales de escucha. De niño se dedicaba a esperar determinados pasajes musicales “desde lo alto de cada frase”, y a escucharlos repetidamente con “obsesión”, con “un tic nervioso”. Se encerraba en el comedor para no molestar, “confiando, pero poco, en que mi disco no se escucharía en el resto de la casa”. Se asomaba extasiado “a la vertiginosa garganta del gramófono”. Y si en alguna audición llegaba a desfallecer el goce estético:

“venía en seguida a socorrerlo el asombro ante esas maravillas del siglo XX que eran las victrolas. Dichoso tiempo en que el ruido triunfal de la púa y mi padre afirmándose en la manija para que no fuera a faltar cuerda en el momento decisivo del aria, era como la fe de bautismo de una alegría en la música que no he dejado de sentir”³⁹².

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 354.

³⁹⁰ Entrevista a Boris Puga realizada por el equipo del Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Montevideo, 2012. En crudo, clip n°2, archivo titulado “MVI0337”, CDM Lauro Ayestarán.

³⁹¹ Alfaro, Hugo, *Crónicas. En busca del tiempo perdido*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, p. 57.

³⁹² *Ibidem*.

El político y escritor Alfredo Lepro repasa en sus memorias la llegada del fonógrafo a Porongos (hoy Trinidad), y menciona los discos que emocionaban sus tardes infantiles: óperas, payadas, zarzuelas, tangos, pero también piezas que recordaban acontecimientos históricos, el “Heroico Paysandú” de Arturo de Nava, o “El fusilamiento de Ferrer”: “era emocionante cuando el trémolo de los tambores se cortaba bruscamente por la orden de “¡Fuego!” y la descarga, mientras la voz del mártir se sobreponía con el grito “¡Viva la Escuela Moderna!”³⁹³.

5.3 – ¿Qué cambios provocó el disco en los oyentes?

El disco fue cambiando la sensibilidad de los oyentes. El modo en que se organiza la percepción humana está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica; junto con la forma de vida de los colectivos, se transforma también la manera de su percepción sensorial³⁹⁴. Por supuesto, para algunas personas la música grabada aún parecía música “en conserva”: no faltaba quien pidiera que sacaran al cantor de adentro del cajón para conocerlo³⁹⁵, o sintiera verdadero desconcierto. Es que no sólo la percepción auditiva cambiaba, sino también la espacial y la temporal.

Si extendemos al gramófono la idea que Roland Barthes plantea para la fotografía, el registro sonoro nos permite afirmar que lo que escuchamos “*ha estado allí* y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya”³⁹⁶. Hay una doble posición de realidad (de presente) y de pasado. Y hasta una triple posición, porque el futuro también está incorporado. “Él ha muerto y él va a morir”, reflexiona Barthes mientras observa la foto de un condenado a muerte en 1865. Esto ha sido y esto será.

En el verano de 1910 se publicó en la revista *La Semana* un cuento del escritor argentino Arturo Giménez Pastor titulado “Las voces dormidas”³⁹⁷. Allí se narran algunos momentos en la vida de Luciano: la compra de un fonógrafo en sus años de juventud, la magnífica novedad

³⁹³ Lepro, Alfredo, *La casa de la calle Montevideo. Memorias*. Montevideo: Alda, 1968, p. 90. Lepro hace alusión a la suerte que corrió Francisco Ferrer Guardia, pedagogo anarquista catalán, fundador del centro de enseñanza “Escuela Moderna”, que tenía como objetivo educar a la clase trabajadora de una manera racionalista, secular y no coercitiva. Ferrer fue condenado a muerte en 1909 tras ser acusado de instigar los sucesos que terminaron en la llamada Semana Trágica.

³⁹⁴ Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, p. 46.

³⁹⁵ *La Semana*, Montevideo, año V, n° 220, 4 de diciembre de 1913, p. 46.

³⁹⁶ Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1980, p. 137.

³⁹⁷ “Las voces dormidas”, de Arturo Giménez Pastor. En *La Semana*, Montevideo, año III, n° 27 a 30, 14, 22, 29 de enero y 5 de febrero de 1910.

que significó el aparato para toda la familia, la grabación en un cilindro de las voces de sus padres, reticentes al principio, felices después. Pero los años han transcurrido: papá y mamá han muerto. Luciano encuentra una tarde, en el fondo de un armario, el viejo fonógrafo y los cilindros que guardaban el registro de sus padres. Luego de un momento de vacilación, comprende que la emoción que lo embarga es tan intensa que le resultará imposible volver a escuchar aquellas voces.

Varias cuestiones analizadas en este trabajo se concentran en este cuento: el asombro ante la maravilla del fonógrafo, su función primigenia para registrar las voces de los seres queridos, el miedo inicial a registrar la propia voz, el miedo a la (propia) muerte, la encapsulación del tiempo, la disociación temporal pasado-futuro, el espanto de escuchar las voces de los que han muerto, pero que van a morir. Luciano se horroriza ante un futuro anterior en el que se ventila la muerte, se estremece ante una catástrofe que ya ha sucedido.

El cuento de Giménez Pastor también nos permite apreciar la velocidad con que las innovaciones tecnológicas se sucedían, y cómo en pocos años lo que ayer era una absoluta novedad entra hoy en el terreno de las cosas pasadas de moda. El registro de la voz humana a través del fonógrafo, que en la última década del siglo XIX deslumbraba a todos, hacia 1910 (fecha en que el cuento fue publicado) había perdido originalidad y el aparato se relegaba al fondo de un armario.

“¿Quién no se ha dado alguna vez una vueltita dominguera por ese enorme mercado callejero que brota como una vegetación monstruosa los domingos de mañana en la calle Yaro?”. Esta pregunta hecha por un redactor de *La Semana* en 1912 puede repetirse hoy, cambiando únicamente “Yaro” por “Tristán Narvaja”. La nota describe tenderetes, chillidos, pisotones, personajes y cachivaches “del tiempo de Adán”:

“¿Queréis divertiros? Ahí está un fonógrafo maricastañesco, silencioso y complicado, cuyas piezas, si las queréis oír, cuesta la modesta suma de dos centésimos. Tendréis de todo, de los comentarios de la guerra ítalo-turca, hasta el último tango porteño. Pero para eso tendréis que poner en vuestros oídos unos tubitos negros que ya estuvieron en otros órganos auditivos. Por razones de higiene no debería permitirse semejante atentado contra la salud pública, aunque esté Trípoli por medio”³⁹⁸.

³⁹⁸ *La Semana*, Montevideo, año IV, n° 162, 5 de octubre de 1912, p. 23-26. El comentario está acompañado de una fotografía en la que se observa a un grupo de hombres con las manos en las orejas, seguramente apretando los tubos contra los oídos. Un gran cartel anuncia los títulos de los cilindros que podían escucharse: “Guerra ítalo-turca”, “Cien contra uno”, el tango “La Morocha”, un pasaje de la ópera “Rigoletto”, y dos grabaciones evidentemente realizadas en Uruguay:

El fonógrafo a cilindros se veía en 1912 como un aparato “complicado”, poco higiénico y del tiempo de María Castaña —un personaje proverbial, símbolo de antigüedad muy remota. El tiempo se aceleraba. Lila Caimari plantea que la aceleración que se vivía en aquel período se produjo a lo largo de varias décadas, desde mediados del siglo anterior, como resultado de sucesivas combinaciones de vapor y telégrafo, de cables submarinos que permitieron la circulación de noticias internacionales al instante³⁹⁹. El futuro prometía prodigios absolutos; el fonógrafo a cilindros había sido un simple peldaño en una escalera que se proyectaba en el tiempo.

Para Reinhart Koselleck, la ruptura del “horizonte de expectativa” funda una nueva experiencia. En este sentido, de la constante aparición durante el siglo XIX de sucesivos descubrimientos científicos, y su consiguiente aplicación industrial, nacería el axioma de que cabía esperar cualquier tipo de adelanto o progreso, y que los descubrimientos científicos venideros —porque no había duda de que vendrían— crearían un mundo nuevo⁴⁰⁰. Afirma Koselleck que el desarrollo de la ciencia y la técnica ha estabilizado el progreso como una diferencia temporal progresiva entre experiencia y expectativa. En aquella época de transformaciones bruscas, la asimetría entre ambas fue interpretada como progreso, y se conservaba modificándose constantemente a través de la *aceleración*. La brecha que se genera entre pasado y futuro se va haciendo cada vez mayor, y se hace imprescindible salvar continuamente la diferencia entre experiencia y expectativa de un modo cada vez más rápido para poder vivir y actuar⁴⁰¹.

En 1898 apareció en la revista *El Mundo Científico* un artículo a cargo de José Echegaray en el que se celebraba el triunfo de la ciencia sobre el espacio y sobre el tiempo, gracias al cinematógrafo y al fonógrafo, respectivamente. El autor vaticinaba que ambos inventos se unirían y que sería posible observar a las personas “como en realidad se movían” y oírlos “como en realidad hablaban”⁴⁰². De este modo, el hecho histórico, al menos en su forma externa, podría reproducirse ante el historiador. En otras palabras, el surgimiento de un cine sonoro —pues de

“Combate de Nico Pérez” y “La batalla de Masoller”.

³⁹⁹ Caimari, Lila, “El mundo al instante: noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”. En *Redes*, Universidad Nacional de Quilmes, vol. 21, n°. 40, junio de 2015, pp. 125-146.

⁴⁰⁰ Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 350.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pp. 350-351.

⁴⁰² “El cinematógrafo y el fonógrafo en la historia del porvenir”. En *El Mundo Científico*, Montevideo, año I, n° 10, 30 de diciembre de 1898, p. 149.

esto se trataba— se convertiría en una fuente de conocimiento historiográfico, ya que “los pueblos tendrían ante sí mismos su historia”, y su historia personal los individuos y las familias. El hombre se vería niño, podría oírse a través de cuarenta o cincuenta años de distancia, y esto le daría la oportunidad de practicar “un perpetuo examen de conciencia”. Esta forma de entrelazar pasado y futuro que la nueva tecnología estaba generando haría que, consciente o inconscientemente, la relación de cada individuo o colectivo con el tiempo histórico cambiase para siempre.

Esta reflexión historiológica, desarrollada a fines del ochocientos por un periodista montevidiano, da cuenta de un preciso momento en la historia moderna en el que está surgiendo un medio técnico capaz de trastocar las concepciones de pasado y futuro. Las posibilidades que los nuevos inventos crearían, argumentaba Echegaray, serían infinitas, tan solo habría que saber esperar y sobre todo procurar no morir hasta bien entrado el próximo siglo, ya que “sería muy de sentir que no gozase de las maravillas que se preparan”. Maravillas que podrían incluirse en el territorio de lo fantástico (y la vigilancia distópica):

“¿Quién nos ha dicho que en la Naturaleza toda, en los muros de nuestra habitación, en los muebles que nos rodean, en los objetos al parecer más vulgares o más prosaicos, no existen miles y millones de invisibles cinematógrafos y de maravillosos fonógrafos que van recogiendo todos nuestros actos, todas nuestras palabras y hasta nuestros pensamientos más íntimos, de esos que sin palabra mueren en el fondo de las cerdillas cerebrales?”⁴⁰³.

Para la investigadora argentina Soledad Quereilhac, quien ha estudiado los cruces entre literatura, ciencia y fantasía, el surgimiento de distintos medios de comunicación en pocas décadas permitió a algunos sectores dar una explicación de apariencia razonada a la telepatía y otros fenómenos a distancia. Estos inventos posibilitaron el armado de una explicación: si bien aún no se sabía qué era exactamente lo que viajaba de un lugar a otro, al menos sí podía explicarse cómo lo hacía. Las maravillas técnicas en el orden de lo real autorizaban a proyectar un equivalente en el orden espiritual: “la recurrente apelación a la analogía es índice de que las ciencias positivas fueron las que proveyeron a los espiritistas los “modelos” con los cuales concebir materialmente el espíritu y los fluidos”⁴⁰⁴.

⁴⁰³ *Ibidem*, pp. 149-151.

⁴⁰⁴ Quereilhac, Soledad, *La imaginación científica. Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entresiglos (1875–1910)*. Buenos Aires: edición digital, 2010, p. 179. Disponible en: [La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos \(1875-1910\) \(uba.ar\)](http://Laimaginacioncientifica.CienciasocultasyliteraturafantasticaenelBuenosAiresdeentresiglos(1875-1910).uba.ar) (última visita 29/7/2024).

La prensa y los literatos informaban, entretenían y “jugaban al ensueño social en clave científicista”⁴⁰⁵. La idea que se tenía de la ciencia no era homogénea ni estable, sino un terreno a descubrir y sobre el cual proyectar fantasías, ejercitar la imaginación, elucubrar futuros posibles, ya luminosos, ya ominosos. El fonógrafo y el gramófono habitaron ese terreno. Las semblanzas de inventores como Thomas Edison eran tituladas desde este prisma: “El brujo de Menlo-Park”⁴⁰⁶, “El mago del norte en su laboratorio”⁴⁰⁷. Lo otrora considerado sobrenatural o irrealizable iba revelándose posible gracias al conocimiento secular y racional del mundo. La divulgación en la prensa de descubrimientos científicos y avances técnicos observó un tratamiento laudatorio de un progreso que se creía garantizado, pero aun así no dejaba de sorprender. Estas concepciones e imaginarios marcaron, siguiendo la idea de Raymond Williams, la “estructura de sentimiento” del período, una particular recepción sensible de las posibilidades del campo de lo científico-tecnológico⁴⁰⁸.

5.4 – Una fuente privilegiada: la literatura

La literatura es un buen parámetro para analizar y valorar esa estructura. Ya se han presentado a lo largo de este trabajo varios ejemplos. Veamos otros.

La revista *Vida Nueva* publicó en 1911 una obra teatral futurista titulada “El vértigo de la vida (comedia relámpago en menos de un acto)”⁴⁰⁹. La pieza no está firmada, pero por las locaciones y los nombres de los personajes, el autor debió haber sido francés. La acción se desarrolla en 1930. Sobre el escritorio de un confortable gabinete de trabajo hay un teléfono y un fonógrafo. En la pared, cerca del escritorio, cuelga un tablero con botones eléctricos. Ya no se escriben cartas: los mensajes se dictan al fonógrafo y los cilindros se envían a los destinatarios. Los periódicos han dejado de existir, los cilindros dan las noticias del día.

El argumento presenta una doble temporalidad. Por un lado, resulta un poco anticuado: para 1911 el fonógrafo había perdido ya su función de dictáfono; por el otro, sin embargo,

⁴⁰⁵ Quereilhac, Soledad, *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016, p. 16.

⁴⁰⁶ *La Semana Popular Ilustrada*, Montevideo, año I, n° 42, 16 de octubre de 1892, p. 494.

⁴⁰⁷ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año VIII, n° 366, 7 de octubre de 1905.

⁴⁰⁸ Williams, Raymond, *La larga revolución*. Madrid: Verso Libros, 2023.

⁴⁰⁹ *Vida Nueva. Revista Quincenal Ilustrada*, Montevideo, n° 2, primera quincena de enero de 1911, pp. 17-21.

vaticina un futuro que se asemeja a nuestro presente: los personajes se comunican al instante, como si se enviaran audios de WhatsApp. Las ilustraciones que acompañan el texto son muy representativas (ver figura 24).

En *El Eco de Palmira*, un periódico editado en esta ciudad coloniense, se publicó en 1916 un relato titulado “La cabeza como caja sonora”⁴¹⁰. Este breve texto humorístico, levantado de la revista neoyorquina *The Electrical Experimenter*, se basa en un supuesto experimento desarrollado por Mr. Gernsback⁴¹¹, mediante el cual sería posible reproducir música directamente en el interior de la cabeza humana:

“Tápese los oídos completamente con algodón, de manera de no oír el más fuerte ruido exterior. Colóquese después entre los dientes una aguja común de zurcir, bien apretada, pero procurando que la lengua ni los labios la toquen. (...) Preparado así, se pondrá en movimiento el fonógrafo, y os inclinaréis cuidadosamente sobre él hasta colocar la punta de la aguja sobre el disco (...) Con un poco de práctica se aprenderá a mover la cabeza con la misma rapidez que se mueve el disco. Tan pronto como la aguja toca el disco con suficiente presión, el interior de la cabeza se llenará inmediatamente de música extraordinariamente fuerte y clara”.

Pero el avance científico-tecnológico no movía únicamente al asombro y el ingenio, despertaba también temores catastróficos. La revista literaria *Arte* publicó en 1910 un cuento del escritor español Eduardo Marquina titulado “El secreto de la vida (paisaje futurista)”⁴¹². La historia se desarrolla en el siglo XXV; la electricidad ilimitada y al alcance de todos había “simplificado la vida”, la existencia se había vuelto un “producto voluntario, que el individuo regulaba y delineaba a su antojo”. El Estado cedía a cada habitante la electricidad que necesitara, sin costo y sin límites. Sin embargo, la vida se había vuelto monótona, “todo anhelo material estaba satisfecho de antemano”; los suicidios eran endémicos.

“Decididamente, se había hecho falso rumbo. La electricidad, por lo menos, la electricidad entendida de aquel modo, no era la solución... Las máquinas, nunca definitivas, siempre imperfectas, multiplicables por lo mismo hasta lo infinito, podrían dar formas sucesivas de felicidad, más o menos diferentes, pero nunca resueltas, cabales, adecuadas al espíritu insaciable y en perpetua solicitud de novedad que las movía”.

⁴¹⁰ “La cabeza como caja sonora”. En *El Eco de Palmira*, Colonia, año II, n° 110, 30 de agosto de 1916, pp. 4-5.

⁴¹¹ Se trata del propio director de la revista, el famosísimo Hugo Gernsback, editor de varias publicaciones científicas y de ficción, entre ellas la pionera *Amazing Stories*. Gernsback es considerado, junto a Julio Verne y Herbert George Wells, el “padre de la ciencia ficción”. En su honor se entregan anualmente los premios literarios “Hugo”.

⁴¹² Marquina, Eduardo, “El secreto de la vida (paisaje futurista)”. En *Arte. Revista literaria y social*, Montevideo, año II, n° 12, 1° de enero de 1910, pp. 23-29.

El relato, inscrito en la corriente de ciencia ficción apocalíptica, continúa en este tono; la humanidad entabla una lucha denodada y sin fatiga contra las máquinas.

Para finalizar, otro cuento de Horacio Quiroga: “Los pescadores de vigas”⁴¹³. El ambiente no es aquí futurista, sino naturalista, un entorno selvático y húmedo en el que los anhelos materiales navegan por otros cauces. El indio Candiýú observa a Míster Hall manipulando un gramófono, un “hablero”. Ocurre el siguiente diálogo:

—“Buenas noches, patrón. ¡Linda música!
—Sí, linda —repuso míster Hall.
—¡Linda! —repitió el otro— ¡Cuánto ruido!
—Sí, mucho ruido —asintió míster Hall, que hallaba no desprovistas de profundidad las observaciones de su visitante.
Candiýú admiraba los nuevos discos:
—¿Le costó mucho a usted, patrón?
—Costó... ¿qué?
—Ese hablero... los mozos que cantan.
La mirada turbia, inexpresiva de míster Hall se aclaró. El contador comercial surgía.
—¡Oh, cuesta mucho! ¿Usted quiere comprar?
—Si usted querés venderme...”

El intercambio continúa. Finalmente, se cierra un trato: a cambio del gramófono, Candiýú pescará en el río tres vigas de palo rosa para míster Hall.

“Una viga derivando con una gran creciente lleva un impulso suficientemente grande para que tres hombres titubeen antes de atreverse con ella. Pero Candiýú unía a su gran aliento treinta años de piraterías en río bajo o alto y deseaba además ser dueño de un gramófono”.

“Los pescadores de vigas” es un cuento sugerente para evaluar el efecto que la modernidad tecnológica generaba en individuos situados en los márgenes de la sociedad. Para Emir Rodríguez Monegal, hay allí “un sentido alegórico de la situación colonial”: el inglés ofrece el milagro del gramófono al indígena maravillado, y a cambio obtiene la madera necesaria para construir sus muebles⁴¹⁴. Candiýú arriesga la vida a cambio de un “perro gramófono”, espejitos de colores actualizados.

⁴¹³ Incluido en el libro *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), pero publicado anteriormente en 1913 en la revista *Fray Mocho*.

⁴¹⁴ Rodríguez Monegal, Emir, *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967, p. 88.



Figura 22. "The Phonograph" o "The Old Couple". Pintura de Pompeo Massani. (Edison and Ford Winter Home)



Figura 23. "El fonógrafo y los gauchos". Fotografía de Francisco Ayerza, c. 1895. (Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina)



Figura 24. Ilustraciones que acompañan al relato “Las voces dormidas”, de Arturo Giménez Pastor. (La Semana, n° 27 y 28, 22 y 29 de enero de 1910)

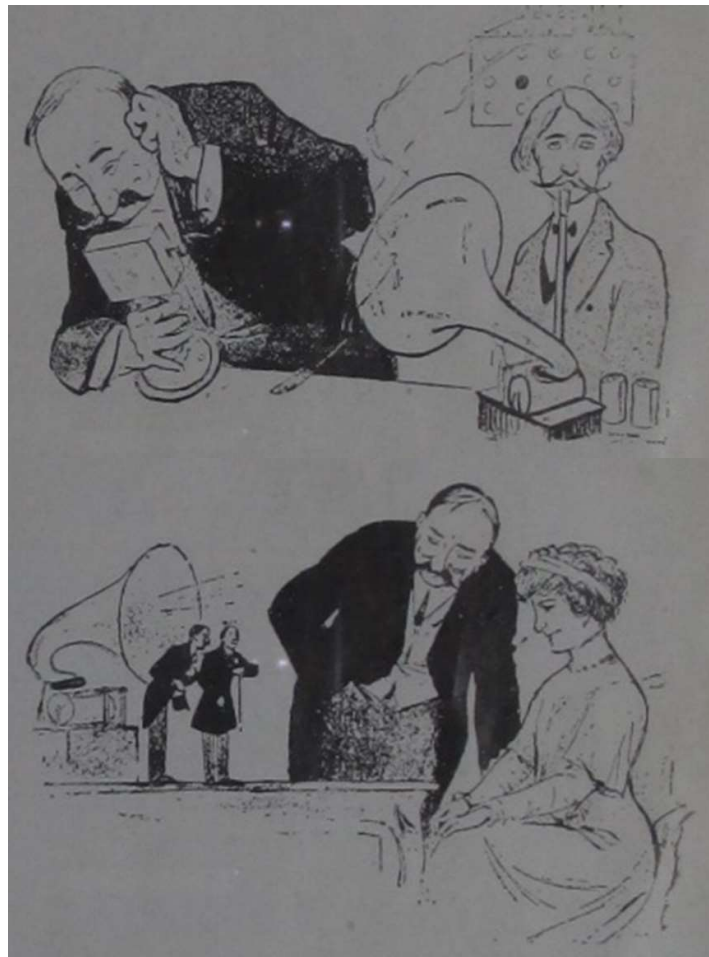


Figura 25. Ilustraciones que acompañan al relato “El vértigo de la vida (comedia relámpago en menos de un acto)”. (Vida Nueva, n° 2, enero de 1911)

Reflexiones finales

La década de 1920 verá surgir una forma de competencia que la industria fonográfica no había previsto. La aparición de la radiodifusión fue un shock fenomenal; en menos de un lustro surgieron emisoras radiales por todo Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. El poder de la radio para difundir en directo la palabra y la música a un público masivo era una capacidad de la que el gramófono carecía. El sector comercial vislumbró el potencial de este nuevo medio y volcó hacia allí sus capitales. La industria fonográfica sintió el impacto. Eldridge Johnson vendió sus acciones en la Victor luego de los desastrosos resultados económicos de 1923 y 1924⁴¹⁵.

Sin embargo, el temblor pasó. A partir de 1925 se instaló la grabación eléctrica a través de micrófonos y, tanto el proceso de grabación, como el volumen y la calidad de sonido, mejoraron considerablemente⁴¹⁶. Aquel año vio surgir el primer gran éxito comercial del disco: la pieza de baile “Let it rain, let it pour” (por la orquesta de Meyer Davis) vendió como ninguna otra antes⁴¹⁷. Muchas le siguieron. La radio, que habría podido impedir este proceso y dotar a la representación sonora de un mercado nuevo, se fue transformando en auxiliar de la industria fonográfica, proporcionándole una vitrina de exhibición.

Inicialmente, el uso del disco en la radio no planteó problemas: las compañías entregaban las novedades y las emisoras las transmitían a millares de oyentes, que luego podían o no comprar los discos. Pero hacia finales de los años veinte comenzaron las protestas de los músicos contra el empleo indiscriminado y sin límites del disco en la radio, lo que limitaba las actuaciones en vivo. En Gran Bretaña se llegó a un acuerdo, conocido como *needle time* (tiempo de púa), que regulaba la cantidad de música grabada que podía transmitirse por radio al día. También en la radiofonía uruguaya el disco fue utilizado ampliamente en las etapas iniciales. El estudio de la relación entre la industria fonográfica y la radio uruguaya no ha sido abordado

⁴¹⁵ McQueary, Carl, *The early years of the acoustic phonograph*. Op. Cit., p. 31. De todas formas, el disco fue poco utilizado en la radiodifusión antes de 1925. Las grabaciones acústicas no se adaptaban a la radio, ya que la transmisión debía hacerse acercando el micrófono a la corneta del gramófono.

⁴¹⁶ Paralelamente, se inventó el *pick-up* que permitía la transmisión directa de discos en la radio, sin necesidad de acercar el micrófono a la corneta.

⁴¹⁷ Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph...*, p. 230.

sistemáticamente hasta el momento⁴¹⁸.

La década del veinte también verá operar otros cambios y surgir nuevas prácticas que afectarán al mundo fonográfico. El jazz y otras músicas de baile estadounidense ingresarán con fuerza al mercado rioplatense y desplazarán a algunos estilos criollos o regionales, pero no al tango, que tendrá en estos años un desarrollo notable y se consolidará como el gran género musical rioplatense. Surgirán los gramófonos portátiles, pequeños y con forma de maleta, que permitirán llevar la música al campo, a los *pic-nics*, a la playa, así como los gramófonos de sonido ortofónico, diseñados especialmente para reproducir los discos grabados eléctricamente.

Los músicos uruguayos fundarán asociaciones y se organizarán gremialmente para defenderse por la pérdida de puestos de trabajo (a causa del aluvión de orquestas extranjeras que llegará al país y de la aparición del cine sonoro), para luchar por mejores condiciones de empleo, tarifas mínimas y regulación de las jornadas laborales; serán años de manifestaciones y huelgas (larga y eficaz será la llamada “huelga de los cabarets” de 1938). Por su parte, las compañías fonográficas fundarán nuevas fábricas de discos en la región: en 1919 Odeon instalará la suya en Buenos Aires y en 1924 Victor hará lo propio⁴¹⁹. Las pautas de grabación, fabricación y distribución fonográfica se verán notablemente afectadas.

Pero todo esto sucederá a partir de 1920. Este trabajo ha puesto el límite cronológico justo allí.

*

Tras su invención en 1877, el fonógrafo no se consolidó inmediatamente, sino que debió atravesar un período en el que pasó de ser considerado un dispositivo sorprendente y fascinante, pero con escasos usos prácticos, a un instrumento musical. Este cambio operó en los primeros

⁴¹⁸ Algunas pistas pueden encontrarse en Maronna, Mónica, *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*. Op. Cit., y en Fornaro, Marita, “La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985”. En *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología*, n° XXI, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 143-155.

⁴¹⁹ Para profundizar en la instalación de las fábricas de discos en Buenos Aires ver Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas...*, Op. Cit. La planta de procesamiento de matrices y prensado de discos Odeon fue construida especialmente para Max Glücksmann. Su sello discográfico pasó a llamarse Discos Nacional-Glücksmann, más tarde Discos Nacional, y, finalmente, después de la fundación de EMI en 1931, en Discos Nacional-Odeón, que fue el sello estándar y más vendido de su tiempo en Argentina, Brasil y Uruguay. En 1935 Glücksmann vendió la empresa, porque le daba pérdidas; la compró un consorcio europeo. Los Glücksmann seguirían dedicados exclusivamente al cine.

años del siglo XX, gracias a desarrollos técnicos (invención del disco plano) y económicos (la conformación de una industria y un mercado global).

Observamos la llegada del fonógrafo a Montevideo y el asombro que despertó en la prensa, entre profesionales, intelectuales y políticos. Constatamos, primeramente y desde 1878, la exhibición del aparato entre estos sectores, en simultáneo con las presentaciones realizadas en Estados Unidos y Europa, lo que indica la intención de alcance global que tenían, si no aún la industria fonográfica, al menos los laboratorios de invención, así como el nivel de inserción de la ciudad en estos circuitos comerciales.

Esta primera etapa, de maravilla y exhibición, duró poco. A comienzos de la década de 1880 las noticias sobre el sonido grabado fueron perdiendo lugar en los medios de prensa y los exhibidores volvieron a sus lugares de origen o continuaron hacia otros territorios. La novedad había pasado. Se abrió un espacio para la imaginación y la ficción científica, para elucubraciones y fantasías sobre el futuro, pero los usos prácticos y cotidianos del fonógrafo todavía no estaban definidos. Tampoco surgieron en estos años empresas locales que importaran aparatos y los comercializaran.

El interés por el sonido grabado resurgió en Montevideo a inicios de la década de 1890, esta vez desde el ámbito universitario. El Gabinete de Física adquirió algunos fonógrafos, con los cuales realizó experiencias de práctica, grabaciones y demostraciones públicas, y publicó artículos en medios especializados, algunos de ellos con un alto grado de tecnicismo que demostraba un uso consecuente y sistemático de los aparatos.

Pocos años después, desde mediados de la década de 1890, distintos sectores de la sociedad montevideana comenzaron a utilizar el fonógrafo para sus actividades particulares. Fueron numerosos los ensayos del fonógrafo en exhibiciones cinematográficas, una práctica que funcionó también como un mecanismo para volver a dotar de “cuerpo” a aquel sonido que se había desprendido de su emisor. También fue usado para registrar discursos y arengas de personalidades políticas y versos de hombres de letras, es decir, como “archivo de palabras ejemplares”. A la vez, comenzó a utilizárselo para musicalizar celebraciones e inauguraciones, en donde lo importante, más que escuchar una determinada pieza musical, era observar la nueva tecnología y dotar al evento de un halo de modernidad y vanguardia.

No se encontraron referencias al uso del fonógrafo en la esfera administrativa o gubernamental, tampoco su empleo por parte de antropólogos, etnólogos o musicólogos, como sí ocurrió en el mismo período en otras regiones de América. Las razones no han salido a la luz. Al momento, sólo pueden ensayarse algunas preguntas: ¿habrá tenido que ver con la idea que se pretendía instalar de un Uruguay blanco, europeo y sin población indígena?, ¿se debió a carencias técnicas o de formación profesional?

Desde la década de 1890 las grabaciones musicales empezaron a perfilarse como una más de las aplicaciones del fonógrafo, pero aún lejos del peso y la relevancia que obtendría a comienzos del siglo XX. De todos modos, es hacia finales de esta década que empieza a perfilarse un acercamiento de los músicos uruguayos a las grabaciones, al comprender las posibilidades interpretativas, estéticas y laborales que la tecnología les brindaba. Para que la grabación musical se tornara el uso fundamental del fonógrafo, fue necesario que se conformara un mercado fonográfico, con actores específicos, recursos y procedimientos.

A partir del cambio de siglo fue posible comprobar el incremento en la circulación de fonógrafos, gramófonos, cilindros y discos, a través de varias empresas del ramo instaladas en Montevideo. Garese y Crispo se constituyó como una de las casas comerciales pioneras en la venta de productos fonográficos, ofreciendo incluso la posibilidad de realizar grabaciones en cilindro en su propio local. La mayoría de estas grabaciones tenían fines de entretenimiento o experimentación, como las realizadas por Leopoldo Lugones, pero también las hubo con destino comercial, como las de Lindolfo Spikerman y otras piezas de autor indeterminado dedicadas a figuras políticas o acontecimientos históricos, por ejemplo “La batalla de Tres Árboles”. La existencia de estos registros, si bien escasos y con una difusión muy limitada (apenas algunas copias), confirman la primera hipótesis de trabajo, ya que demuestran que algunos músicos locales aprovecharon la nueva tecnología y que desde Montevideo fue posible realizar grabaciones cilíndricas.

También se constataron grabaciones cilíndricas de músicos uruguayos realizadas en Europa (José Oxilia) y en Buenos Aires, sobre todo a cargo de Arturo de Nava, Alfredo Eusebio Gobbi y los hermanos Alfredo y Diego Munilla. Estas grabaciones fueron hechas con fines comerciales y tuvieron una importante difusión en medios de prensa.

El desarrollo tecnológico alcanzado a partir de 1902 permitió efectuar grabaciones en disco plano, de mayor calidad, durabilidad y con una capacidad notable de duplicación. Este formato de grabación requería de instalaciones, equipos y personal técnico mucho más avanzados, así como de una mayor inversión de capital. Montevideo no pudo acompañarse a esta nueva realidad. No existieron, hasta donde fue posible averiguar, intentos por instalar estudios o laboratorios de grabación de discos en la ciudad. Los músicos uruguayos debieron acoplarse a la industria bonaerense, que en muy pocos años se volvería un centro grabador importantísimo, tanto de la región como del mundo. Si bien los mercados uruguayo y argentino se conformaron en los hechos como un mercado común, este estaba nutrido en grandísima medida por intérpretes argentinos.

El año 1905 se visualizó como un momento fundamental en el desarrollo de la industria fonográfica en Montevideo. En ese año se instaló la casa comercial de Enrique Dellazoppa, quien logró un contrato de exclusividad con la compañía Victor, imprimió catálogos de discos y mantuvo una presencia constante en publicaciones periódicas, desde donde promocionó sus productos. Los Anuarios Estadísticos confirmaron el aumento notable de importaciones de productos fonográficos; las cifras de 1905 superaron ampliamente a las del período 1898-1904 sumadas. A su vez, a través de publicaciones extranjeras, como la revista estadounidense *The Talking Machine World*, fue posible observar el lugar que el mercado fonográfico montevideano ocupaba en América del Sur. Las cifras de exportaciones desde New York a Montevideo a mediados de la primera década del siglo fueron significativas, y resultan sorprendentes si se las compara con grandes ciudades como Buenos Aires o Río de Janeiro. El puerto montevideano era una puerta de entrada, al decir de Carlos Real de Azúa⁴²⁰, de hombres, mercaderías e ideas, que encontraban una sociedad receptora y algunos empresarios con una visión regional.

Hacia comienzos de la década de 1910 encontramos en Montevideo al menos quince establecimientos que comerciaban productos fonográficos, con gran variedad de marcas, modelos y repertorio grabado, así como el surgimiento de técnicos especialistas en reparación y mantenimiento de fonógrafos. El desembarco en la ciudad de la empresa argentina Lepage, dirigida por los hermanos Max y Bernardo Glücksmann, quienes también administraban una decena de cines, amplió la circulación de gramófonos y discos, sobre todo de las llamadas

⁴²⁰ Real de Azúa, Carlos, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Arca Editorial, 1991.

grabaciones “criollas”. Glücksmann se convertiría en la década de 1920 en el principal actor del mundo fonográfico, luego de instalar en 1919 en Buenos Aires la primera planta fabricadora de discos en la región rioplatense. Esta fábrica se convertirá en un parteaguas en la forma de concebir el negocio de las grabaciones en la región, por lo que su instalación se vuelve un hecho fundamental para justificar la periodización de este trabajo.

Las casas comerciales fonográficas desarrollaron una formidable campaña publicitaria desde diarios y revistas. El oyente de discos no existía, era necesario crearlo, enseñarle a escuchar y ofrecerle recompensas. Repitiendo fórmulas publicitarias importadas desde Estados Unidos o potenciando sensibilidades locales, las empresas fueron delimitando sus públicos objetivo y encontrando enfoques y mecanismos para captar su atención. Las publicidades destacaban la calidad del sonido (nítido, rico, claro, natural), la perfecta reproducción de la voz humana (exactitud, precisión, perfección), la variedad de modelos (elegancia, solidez, precio, sencillez) y de repertorio grabado (exclusividad, fama, variedad, excelencia).

Los nuevos modelos de lujo, como las victrolas, satisfacían a los paladares y los bolsillos más exquisitos. Pero el fonógrafo seguía siendo un aparato caro para los sectores populares, que debían encontrar otros mecanismos para acceder a ellos. Se constató al menos desde 1911 la existencia de rifas, tómbolas, sorteos, concursos, remates y subastas públicas en los que se ofrecían fonógrafos, volviéndose de este modo un poco más accesible para los sectores populares. A su vez, las redes familiares y de amistades permitían escuchas colectivas, e incluso préstamos de aparatos y discos.

Paralelamente, las publicidades fueron delimitando públicos específicos y hablándoles directamente. Encontramos publicidades dedicadas a las mujeres, en su rol de “amas de casa” o “guardianas” de la vida familiar, en las que se potenciaba el uso del fonógrafo como aparato que entretiene e instruye y como regalo ideal para los niños. También se publicaban avisos dedicados a comerciantes, dueños de hoteles y restaurantes, tanto del ámbito urbano como rural, a la vez que se hacía especial énfasis en la capacidad del fonógrafo para acompañar a los bailarines, en un período en el cual los llamados “bailes modernos” se extendieron en la sociedad.

Todas estas estrategias publicitarias y de promoción parecen haber dado frutos. Durante la década de 1910 se constata un aumento constante de la presencia de fonógrafos y discos tanto en diarios y revistas, como en la literatura, las memorias y las crónicas. La música grabada se hacía presente en salones y clubes, en lupanares y cabarets, en hogares burgueses y fiestas populares, en pensiones de artistas, y hasta en cervecerías y peluquerías.

Quedó confirmada, de este modo, la segunda hipótesis de trabajo: a partir de 1905, y con gran solidez durante la segunda década del siglo, se fue conformando en Montevideo un grupo de empresas de empresas fonográficas que importaba y comercializaba fonógrafos y un amplio catálogo de grabaciones musicales. Montevideo estaba inserto en el mercado rioplatense del disco y formaba parte de un circuito aún mayor, de alcance global.

Posteriormente, observamos cómo las grabaciones fonográficas modificaron la tarea de los músicos y despertaron distintas emociones. Al comienzo, luego del asombro, asomó el temor a que la “amenaza mecánica” pudiera suplantar el trabajo y la sensibilidad humana. Pero casi de inmediato los músicos incorporaron la tecnología sin demasiados cuestionamientos, pues esta no compitió contra sus puestos de trabajo, sino que les ofreció nuevas posibilidades laborales y de difusión. El fonógrafo se volvió para los músicos un maestro, pues permitía escuchar repetidamente a los grandes modelos y permitía al intérprete escucharse a sí mismo “desde afuera”.

La tercera hipótesis de trabajo también fue confirmada: las grabaciones musicales afectaron la forma de concebir la creación artística e incidieron en la manera de componer, ejecutar y presentar una obra. Los músicos debieron aprender a realizar una grabación, a acomodar la voz y las ejecuciones a los requerimientos y posibilidades de la tecnología, y debieron adaptar sus composiciones a un formato novedoso y demandante, que implicó la fijación de la letra, la modificación de arreglos, de orquestación, y la estandarización de las piezas en el entorno de los 3 minutos de duración.

Las grabaciones generaron cambios en la vida profesional de los músicos. La fijación de una versión única de la obra musical promovió la aparición de la idea de “autor”; tanto compositor como intérprete se volvieron sujetos de derecho, creadores de un “bien”. Estos procesos llevaron a negociaciones a nivel internacional que desencadenaron en la fijación de

derechos de autor. Los músicos debían recibir dinero por la comercialización de sus obras registradas en discos fonográficos. Esta regulación no se aplicó inmediatamente en todo el mundo.

Para el caso uruguayo, no fue posible identificar con precisión cuál fue la situación de los músicos ante este nuevo escenario. La documentación refleja sólo referencias laterales o muy fragmentarias. Será necesaria una investigación más profunda, que ponga el foco exclusivamente en este tema y que utilice nueva documentación, por ejemplo, de la esfera legal. Las primeras asociaciones y agremiaciones de músicos uruguayos surgieron a partir de 1929; tal vez observando las normativas y actas de estos gremios pueda encontrarse información sobre este tema. Para conocer las condiciones de los músicos uruguayos que grabaron en el exterior sería necesario consultar, en el caso de que existan, los archivos de las respectivas compañías fonográficas. De todos modos, para el período en el que estamos situados, la documentación es muy escasa, y los vínculos complejos, pues la compra de derechos era una práctica frecuente.

Finalmente, el trabajo observamos a los oyentes en el entramado social, con base en documentación memorialista y literaria, los espío descubriendo y manipulando fonógrafos y discos, aprendiendo a escuchar sin ver. A partir de numerosas preguntas de investigación, fuimos acercándonos al momento de recepción, intentamos situarnos junto al oyente —a pesar de la insalvable distancia histórica— en el instante mismo de la escucha. Vimos la relación entre el fonógrafo y el cuerpo del oyente; el ritual de escucha, la preparación del aparato, el contacto físico con los discos, le otorgaban corporeidad a la música. El fonógrafo permitió que la música pudiera ser disfrutada en solitario y en el momento que se quisiera.

El disco no sólo operó cambios en cómo se escuchaba música, sino que generó un doble proceso: a la vez que ayudó a homogeneizar el gusto musical popular, pues fijó versiones (sonidos y textos) y marcó tendencias comerciales, también diversificó la oferta, ya que difundió géneros incipientes y modernos como el tango, la maxixa o el foxtrot. A la vez influyó en la percepción temporal y espacial de los oyentes. Observar el desarrollo de la escucha fonográfica permitió apreciar la sensación de aceleramiento que se vivía a comienzos del siglo XX. Los sucesivos descubrimientos científicos y los avances en las comunicaciones generaron una diferencia temporal progresiva entre experiencia y expectativa. El tiempo giraba cada vez a más revoluciones por minuto. Las grabaciones permitían afirmar que lo que ahora se

escuchaba ya había estado allí y seguiría estando: pasado, presente y futuro se entreveran en los surcos del disco, esa cápsula de tiempo.

No se hallaron referencias provenientes de oyentes “comunes”, es decir: trabajadores manuales, empleados, amas de casas, niños; contamos sí con varios relatos producidos por letrados, científicos y músicos. Pero, en este punto, ¿habrá existido una distinción marcada por la procedencia social y laboral o por el nivel cultural o educativo? Un hecho tan absolutamente nuevo y revolucionario, ¿habrá generado recepciones muy diversas? Creemos que no. La experiencia de escuchar música a través de un fonógrafo, como rasgo inequívoco de la modernidad, fue experimentada como parte de la vida cotidiana. Esa modernidad, que Beatriz Sarlo llamó “periférica”, alcanzaba a las clases populares también en sus deseos y experiencias⁴²¹.

Rastrear a los oyentes en el entramado social, descubrir quiénes escuchaban discos en las dos primeras décadas del siglo XX fue una tarea difícil. Sin embargo, un grupo social, pequeño al inicio, pero brioso y obstinado, se destacó rápidamente en la documentación. Podría decirse que conforma, hasta el presente incluso, un grupo fundamental desde el cual reconstruir la historia de la escucha de discos. Se trata de los coleccionistas⁴²².

El coleccionismo ha sido abordado por diversos autores y explicado de distintas maneras: como una forma de organizar el caos, como una enfermedad, como una proyección utópica, como un deseo que jamás será colmado. El fantasma del vacío habita en la colección. La fantasía de que esta puede completarse refuerza su carácter utópico. Jean Baudrillard vio a la colección como una representación multifacética y compleja del propio coleccionista⁴²³. Si un objeto falta en la colección, entonces una parte del coleccionista está ausente. ¿Quién no saldría desesperadamente en busca de una parte perdida de su propio ser?

⁴²¹ Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.

⁴²² En 1931 se fundó en Bridgeport, Connecticut, el primer club de coleccionistas (lo que indica que el coleccionista individual ya existía desde tiempo atrás): el International Record Collector's Club. Estados Unidos fue, lógicamente, la meca de los acumuladores de discos, pero la práctica surgió en todo el mundo. En el Río de la Plata se conformaron grandes colecciones, sobre todo de intérpretes de tango. En Argentina, Ángel Olivieri y Hamlet Pelusso crearon dos acervos muy completos sobre Carlos Gardel. En Uruguay, Horacio Lorient acumuló más de 5.000 discos de tango. De ellos, unos 800 eran ediciones originales de Gardel en excelente estado de conservación. Esta colección forma parte desde 2003 del “Registro de la Memoria del Mundo de la Unesco”.

⁴²³ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1969.

Los coleccionistas fueron y son personajes curiosos. Cuenta Boris Puga que cuando llegaban novedades de jazz a las tiendas de Montevideo, “a veces venían 10 ejemplares del mismo disco, y había [un coleccionista] que pedía los 10 discos y a todos les hacía una marquita con una aguja, para que todos quedaran con ruidito, y él quedarse con el que no tenía ruidito”⁴²⁴.

El coleccionismo es difícil de entender para quien no ha sido picado por este insecto. Juan Rafael Grezzi se lamentaba en 1936 de que “los discófilos” eran “mirados con ironía, como si fuésemos esclavos de costumbres pretéritas o como si sufriéramos de una manía extraordinariamente ridícula”⁴²⁵. ¿Coleccionar discos era visto por algún sector de la sociedad montevideana como una costumbre pretérita en 1936! Seguramente, el desarrollo de la radiodifusión haya influido en esa postura, pero hay que considerar que en esa fecha el cine sonoro tenía solo siete años de vida y que, por supuesto, se estaba a décadas de habitar un mundo en el que existieran el mp3, YouTube o Spotify. ¿Cómo será visto entonces el coleccionismo de discos de 78 rpm hoy en día? ¿Por qué insistir con este formato cuando es posible escuchar la música deseada al instante y prácticamente gratis?

Los coleccionistas llegaron antes que los museos y los archivos, mucho antes que los historiadores. Fueron los primeros en comprender la perennidad de los discos, el proceso de muerte y olvido al que estaban condenados. Fueron ellos quienes preservaron estas piezas (estas músicas) para nuestro estudio y disfrute. Estas reflexiones finales son un reconocimiento y un agradecimiento al trabajo que han realizado centenares de coleccionistas anónimos. Homenajeo a todos ellos a través de un solo nombre: Joe Bussard⁴²⁶, el más grande... y un querido amigo.

⁴²⁴ Entrevista a Boris Puga realizada por el equipo del Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Montevideo, 2012. En crudo, clip n°8, archivo titulado "MVI0343", CDM Lauro Ayestarán.

⁴²⁵ Grezzi, Juan Rafael, “Jazz Club Uruguayo. Crónicas por Sedim”. En *Cine Radio Actualidad*, Montevideo, año I, n° 15, 25 de setiembre de 1936, p. 35.

⁴²⁶ Hay varios documentales maravillosos dedicados a Joe Bussard (1936-2022). Recomendando especialmente dos: *Desperate man blues. Discovering the Roots of American Music* (2006) y *Off the record presents: Joe Bussard* (2017); este último disponible en: Off the Record Presents: Joe Bussard – YouTube.

Si bien alimenté la ilusión y llegué a escribirle un e-mail, nunca hablé con Joe Bussard. Aunque esto tal vez no sea del todo cierto. Transcribo desde un cuaderno personal:

“17 de octubre de 2020. Un sueño con Joe Bussard. Yo llegaba caminando a su casa, una construcción de ladrillos a los pies de una colina en las afueras de Frederick, Maryland. Conversábamos con la naturalidad con que lo hacen los viejos amigos. Yo en mi acostumbrado español; él en su entusiasta y frenético inglés. No bajé al sótano ni vi su colección de discos, lo que ahora me apena enormemente, pero en el momento parecía no importarme. ¿Habría estado allí antes? Joe descolgó de una pared un instrumento de cuerdas, un banjo o una mandolina, y me lo extendió. Él se puso a soplar dentro de un jarrón de whisky, sacándole aullidos roncós. ¿O era el viento que bajaba de los Apalaches? Se hacía de noche. Yo me iba. La esposa de Bussard —que era idéntica a mi suegra, pero sólo en presencia de ánimo, físicamente era otra mujer— me despedía agitando un brazo desde el porche”.



Figura 26. Joe Bussard. Coleccionista. Fotografía de Eilon Paz.
(Tomada de la web: www.dustandgrooves.com)

Fuentes

Prensa periódica

(A menos que se indique lo contrario, todas las publicaciones fueron editadas en Montevideo)

Albores (Rocha, 1916)

Almanaque de El Siglo para 1899 (1899)

Anales de la Sociedad Científica Argentina (Buenos Aires, 1878)

Anales de la Universidad (1891-1901)

Anales. Revista Nacional (1923)

Asociación Rural del Uruguay (1879)

Blanco y Negro (1904)

Bohemia (1908, 1909)

Boletín de la Sociedad de Ciencias y Artes (1878, 1879, 1880, 1881)

Caras y Caretas (1890, 1891, 1892, 1902, 1913)

Caras y Caretas (Buenos Aires, 1905, 1910, 1924)

Cine Radio Actualidad (1937)

Cine Revista (1922)

El diablo cojuelo (1914)

El Eco de Palmira (Colonia, 1916)

El Fonógrafo (1911)

El gorro frigio (1890)

El Hombre (1917)

El Mundo Científico (1898)

El Negro Timoteo (1878, 1879, 1895, 1896)

El Siglo (1913)

France-Uruguay (1907)

Fray Mocho (Buenos Aires, 1912)

Infancia (1913)

Jaque (1986)

La Alborada (1898)

La Ballena de Papel (Maldonado, 1970)

La Cruzada (1931)

La Idea Fija (Salto, 1893)

La Lira (1909)

La Mosca (1914)

La Pluma (1928, 1929, 1930)

La Revista. Semanario de Ciencias y Literatura (1880)

La Semana (1909, 1910, 1911, 1912, 1913)

La Semana Popular Ilustrada (1892)

Las Primeras Ideas (1892)

Madrygal (1909)

Montevideo (1905)

Montevideo Musical (1887)

Mundo Uruguayo (1921)

Página Blanca (1916)

Posdata (1994)

Revista de la Sociedad Universitaria (1884)
Rojo y Negro (1902, 1903)
Selecta (1909, 1917)
The Talking Machine World (New York, 1905-1914)
Vida Nueva. Revista Quincenal Ilustrada (1911)

Catálogos, discografías y programas

Catálogo general de Garese y Crispo. Montevideo: Talleres de A. Barreiro y Ramos, 1902.
Catálogo general de discos y gramófonos Victor. E. Dellazoppa. Montevideo: Imprenta Latina, 1905.
Catálogo Zerboni y Cía. Montevideo: Tipografía La Liguria, s/f.
Discos Dobles Odeon. Repertorio Criollo. Catálogo n° 1. Montevideo: Imprenta Latina, 1917.
Hojas del Catálogo n° 1 de gramófonos y discos de la Librería Vázquez Cores. Montevideo: 1907.
Kelly, Allan (comp.), *His Master's Voice / La voix de son maitre. The french catalogue. A complete numerical catalogue of french gramophone recordings made from 1898 to 1929 in France and elsewhere by the Gramophone Company Ltd.* New York: Greenwood press, 1990.
Programas del Teatro Solís (1913, 1914, 1919).
Sutton, Allan, "The american Zonophone discography: a history of american Zonophone, 1900- 1912". En *The American Zonophone Discography: A History of American Zonophone, 1900–1912 - Discography of American Historical Recordings* (ucsb.edu)

Fuentes documentales

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Rollos de pianola del Fondo Boris Puga.
Discography of American Historical Recordings. University of Santa Barbara. Disponible en: <https://adp.library.ucsb.edu/>
Emile Berliner Collection. Library of Congress. Disponible en: <https://www.loc.gov/search/?fa=partof:emile+berliner+collection,+1871-1965>

Fuentes sonoras

Canal de YouTube del coleccionista e investigador argentino Enrique Binda. Disponible en: <https://www.youtube.com/@enriquebinda>
Grabaciones de Robert Lehmann-Nitsche en La Plata (1905-1909). Disponibles en: https://www.youtube.com/watch?v=OAaBxzaVkaY&ab_channel=WorldFieldRecordings
Lucci, Héctor Lorenzo, *Los payadores, volumen 1*. Casete y folleto. Edición no comercial del autor, Buenos Aires, 1997.
Phonobase. Cylindres et disques anciens en ligne. Disponible en: <https://www.phonobase.org/>
University of California, Santa Barbara. Cylinder Audio Archive. Disponible en: <https://cylinders.library.ucsb.edu/index.php>

Fuentes bibliográficas

Alfaro, Hugo, *Crónicas. En busca del tiempo perdido*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

Blixen, Samuel (Uno de la platea), *Desde mi butaca (Impresiones de teatro)*. Segunda Serie. Montevideo: España Moderna, 1894.
Firpo, José María, *Historias de Villa Elisa*. Montevideo: Cal y Canto, 1994.
Lamarque Pons, Jaurés, *Yo, pianista de varieté*. Montevideo: Alfa, 1971.
Lepro, Alfredo, *La casa de la calle Montevideo. Memorias*. Montevideo: Alda, 1968.
Lerena Acevedo de Blixen, Josefina, *Novecientos*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata, 1967.
Soliño, Víctor, *Vida, pasión y muerte de la Troupe Ateniense*. Montevideo: Publicaciones AGADU, 1973.

Fuentes orales

Entrevista a Boris Puga. Realizada por Gonzalo Leitón en Montevideo, el 20 de abril de 2018.
Entrevista a Boris Puga, Montevideo, 2012. En crudo. Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Fuentes estadísticas

Anuarios Estadísticos de la República Oriental del Uruguay (1878-1910).

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Levin, Thomas, "The form of the phonograph record". En *October*, vol. 55, winter 1955, pp. 56-61.
- Aharonián, Coriún, "Las ediciones fonográficas". En *Brecha*, Montevideo, 5 de enero de 1990, p. 21.
- . "Preguntas en torno al tango". En Aharonián, Coriún (coord.), *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.
- . *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 2007.
- Alfaro, Milita, "Historia cultural e historia política, encuentros y desencuentros". En Cuadernos del CLAEH, Montevideo, 2da. serie, n° 100, año 33, 2012, pp. 173-189.
- . *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Volumen 2. Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce, 1998.
- Aragão, Pedro, "Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)". En *Opus* v. 22, n. 2, p. 83-114, dez. 2016.
- . "Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústria fonográfica, soundscapes e arquivos etnográficos". En *Per musi*, Belo Horizonte, v. 36, p. 1-17, 2017.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1995.
- Ayestarán, Lauro, *La música en Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.
- Ballester, Diego, "Recolección y estudio de música popular e indígena en la Argentina de comienzos de siglo xx". En *Indiana*, 33.2, 2016, pp. 93-118.
- Barbero, Juan Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Barrán, José Pedro y Nahum, Benjamín, *Battle, los estancieros y el Imperio Británico. Tomo I. El Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Banda Oriental, 1979.
- Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (dirs.), *Historias de la vida privada en Uruguay*. Montevideo: Taurus, 1996.
- Barrán, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II. El disciplinamiento (1860- 1920)*. Montevideo: Banda Oriental, 2017.
- Barsky, Julián y Basky, Osvaldo, *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Taurus, 2004.
- Benedetti, Héctor Ángel, "La tienda Gath & Chaves también publicó discos". En *La tienda Gath & Chaves también publicó discos - Todotango.com*
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador", en *El coleccionismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Itaca, 2003.
- Binda, Enrique y García Brunelli, Omar, "El problema de la velocidad de los discos de 78 rpm. Su incidencia en la historia estética del tango". *Revista Argentina de Musicología* 15, 2015.
- Binda, Enrique y Lamas, Hugo, *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Abrazos, 1998.

- Binda, Enrique, *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)*. Buenos Aires: s/e, 2019. Disponible en: (PDF) Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926) por Enrique Binda | Enrique Binda - Academia.edu
- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Bowers, Nathan, *Creating a home culture for the phonograph: Women and the rise of sound recordings in the United States, 1877-1913*. University of Pittsburgh, 2007. Tesis de Doctorado en filosofía.
- Brady, Erika, *A spiral way: how the phonograph changed ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- Briggs, Asa y Burke, Peter, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2002.
- Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.
- Butler, Shane, *The ancient phonograph*. New York: Zone Books, 2015.
- Buys, Sandor Christiano, “Discos fonográficos como fonte histórica. Análise do recém-descoberto selo Apollo, feito pela Casa A Electrica (1913-1923)”. En *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, vol. 8, 2021.
- Caetano, Gerardo (coord.), *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Observatorio del Sur-Taurus Santillana, 2000.
- Camou, Magdalena, “Salarios y costos de vida en el Río de la Plata (1880/1907)”. Montevideo: Documentos de Trabajo, n° 28, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, abril de 1996.
- Canio, Margarita y Pozo, Gabriel, “Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)”. En *Revista Musical Chilena*, año LXVIII, julio-diciembre de 2014, n° 222, pp. 70-88.
- Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Casanova, Eduardo y Campodónico, Miguel Ángel, *Historias del SODRE*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2011.
- Chanan, Michael, *Repeated takes: A short history of recording and its effects on music*. New York: Verso, 1995.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1966.
- Cohen, Lizabeth, *A consumer's republic. The politics of mass consumption in postwar America*. New York: Vintage Books, 2003.
- . “Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s”. En *American Quarterly*, vol. 41, n° 1, Marzo de 1989, pp. 6-33.
- . *Making a New Deal. Industrial Workers in Chicago, 1919-1939*. London: Cambridge University Press, 2008.
- Corbin, Alain, “Entre bastidores”. En Aries, Philippe y Duby, Georges (dirs.), *Historia de la vida privada. Tomo 4: De la revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Taurus, 2005, pp. 459-461.
- . *Les cloches de la terre (Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle)*. París: Flammarion, 2000.
- Cornejo, Tomás y Ledezma, Ana, “Los cancioneros: vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900”. En *Latin American Music Review*, vol. 40, n° 1, Spring/Summer 2019, pp. 1-31.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, spectacle, and modern culture*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- Crook, Tim, *Audio drama modernism. The missing link between descriptive phonograph*

- sketches and microphone plays on the radio*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.
- Da Silva De Oliveira, Denise, “Os discos eram como os livros: discursos fonográficos e a construção de uma fonografia institucional no Brasil dos anos 1930”. En *Revista Tempos Históricos*, volumen 25, n° 2, 2021.
- Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- De Torres, Inés, “Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El SODRE de Uruguay: una propuesta innovadora en el contexto hispanoamericano”. En *Questión*, vol. 1, n° 46, La Plata, Argentina, abril-junio de 2015.
- . “Curt Lange y Mário De Andrade: música, radiodifusión pública y política cultural en la década de 1930”. En *Sociol. Antropol.*, Río de Janeiro, v. 09.02, mai-ago. 2019, pp. 577-595.
- . El surgimiento de la radiodifusión pública en Hispanoamérica. Contextos, modelos y el estudio de un caso singular: El SODRE, la radio pública estatal de Uruguay (1929)”. En *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, n° 5, vol. 1, año 2015, pp. 122-142.
- Devoto, Fernando y Madero, Marta (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2. La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Di Santo, Víctor, *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Edición del autor, 1987.
- Díaz Frene, Jaddiel, “¿Cuánto por una máquina parlante?”: estrategias cotidianas para acceder al mágico mundo de los sonidos grabados (México, 1903-1910)”. En *Historia Crítica*, 2023, n° 87, pp. 27-51.
- . “A las palabras ya no se las lleva el viento. Apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. En *HMex*, LXVI: 1, 2016.
- . “Discos sediciosos y volantes prohibidos. La muerte de Obregón entre la censura y el ingenio popular”. En *HMex*, LXVII: 4, 2018.
- . “Música popular y nacionalismo en los campamentos insurgentes. Cuba (1895-1898)”. En *Historia Crítica*, n° 57, julio de 2015, pp. 19-36.
- Dogget, Peter, *Electric shock. From the gramophone to the iphone. 125 years of pop music*. London: The bodley head, 2015.
- Duarte, Jacinto A., *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: s/e, 1952.
- Elías, Guillermo César, *Historias con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Aires a principios del siglo XX* (incluye DVD). Buenos Aires: Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015.
- Faraone, Roque, *Medios masivos de comunicación*. Montevideo: Nuestra Tierra, N°. 25, 1969.
- Feaster, Patrick, “The following record”: making sense of phonographic performance, 1877-1908. Degree in Doctor of Philosophy. Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, April 2007.
- Flichy, Patrice, *Las multinacionales del audiovisual. Por un análisis económico de los medios*. Ciudad de México: Ediciones G. Gili S.A., 1982.
- . *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Ciudad de México: Ediciones G. Gili S.A., 1993.
- Fornaro, Marita, “Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay, 1920-1950”. En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, 2001, Vol. I, pp. 711-732.
- . “La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985”. En *NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología*, n° XXI, Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Ethnomusicología, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005, pp. 143-155.
- . “La voz corporeizada: voz e imagen en la industria radiofónica uruguaya durante la

- primera mitad del siglo XX". Proyecto I+D financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay (2003 – 2005).
- . "Teoría y terminología en la historia de la música popular uruguaya: los primeros cincuenta años". En Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom, *¿Popular; pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Montevideo: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL, 2011.
- Fortuna, Carlos, "O mundo social do ruído. Contributos para uma abordagem". En *Análise Social*, n° 234, año LV (1.º), 2020, pp. 28-71.
- Franceschi, Humberto, *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- Frith, Simon, "Música e Identidad". En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003, pp. 181-213.
- . "The Popular Music Industry". En Frith, Simon, Straw, Will y Street, John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Nueva York: Cambridge University Press, 2001, pp. 26-52.
- Fritzche, Peter, *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- García Brunelli, Omar, "Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile". En *El oído pensante*, vol. 3, n° 2, 2015, pp. 68-99.
- García Canclini, Néstor, "El consumo sirve para pensar". En *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: Grijalbo, 1995, pp. 41-55.
- García, Miguel A. y Chicote, Gloria, *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nietzsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2008.
- García, Miguel A., "El archivo (sonoro) como proceso". En *Indiana* 38.1, 2021, pp. 243-255.
- Gayol, Sandra y Madero, Marta (eds.), *Formas de historia cultural*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- Gelatt, Roland, *The fabulous phonograph. 1877-1977*. New York: Macmillan Publishing Co., 1977.
- Gitelman, Lisa, "Reading Music, Reading Records, Reading Race: Musical Copyright and the U. S. Copyright Act of 1909", en *The Musical Quarterly*, 81: 2 (verano 1997), pp. 265-29.
- . *Scripts, grooves, and writing machines. Representing technology in the Edison era*. California: Stanford University Press, 1999.
- Gonçalves, Camila Koshiba, *Música em 78 rpm: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.
- Gonçalves, Eduardo, "A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX". En *Revista Desigualdade & Diversidade*, n° 9, jul-dez de 2011.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- González, Juan Pablo, "Presentación del dossier "Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social"". En *Historia Crítica*, n° 57, julio de 2015, pp. 13-17.
- Gronow, Pekka y Saunio, Ilpo, *An international history of the recording industry*. London and New York: Cassell, 1998.
- Gronow, Pekka, "The world's greatest sound archive. 78 rpm records as a source for musicological research". En *Traditiones*, n° 43, año 2, 2014, pp. 31-49.
- Guillamón, Guillermina, "Una modernidad en la periferia. La conformación de un circuito de espectáculos en el siglo XIX porteño". En *Claves. Revista de Historia*, vol. 7, n° 13, Montevideo, julio-diciembre 2021.

- Heidrich, Paulo Ricardo y Ramos, Paula Viviane, “Impressos comerciais do Rio Grande do Sul. Macas registradas – 1878 a 1923”. En *Revista Seminário de História da Arte*, v. 1, n. 7, p. 1-32, 2018.
- Hennion, Antoine, *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hughbanks, Leroy, *Talking Wax or The story of the phonograph*. New York: The Hobson Book Press, 1945.
- Hullah, John, *Music in the house*. London: MacMillan and Co., 1877.
- Jacob, Raúl, 1915-1945. *Las otras dinastías*. Montevideo: Arpoador, 2011
- . *La quimera y el oro*. Montevideo: Arpoador, 2000.
- Johnson, James, *Listening in Paris: A cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kalifa, Dominique, *Crimen y cultura de masas en Francia, siglos XIX-XX*. Ciudad de México: Instituto Mora, 2012.
- . *La culture de masse en France. 1. 1860-1930*. París: Éditions La Découverte, 2001.
- Kenney, William Howland, *Recorded music in American life: the phonograph and popular memory, 1890-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Kittler, Friedrich A., *Gramophone, film, typewriter*. California: Stanford University Press, 1999.
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Laing, Dave, “A Voice without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s”. En *Popular Music*, vol. 10, n.º. 1, The 1890s (Jan., 1991), pp. 1-9.
- Leitón, Gonzalo, *La radiodifusión uruguaya en los años treinta. Un estudio sobre su evolución y su vínculo con el Estado*. Monografía inédita. Montevideo, 2016.
- Leitón, Gonzalo, “¡Los 78 no están de vuelta!”. En *Sotobosque*, Montevideo, mayo de 2018.
- Lieberson, Harry, *Music and the new global culture: From the great exhibitions to the Jazz Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- Lira Larios, Regina, “Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898”. En *Indiana*, n.º 34, 2017, pp. 211-232.
- Loriente, Horacio, “Apuntes sobre el origen del tango en el Uruguay”. Conferencia dictada en la Escuela Universitaria de Música, Montevideo, 18 de agosto de 1989.
- Lucci, Héctor, “Alemania, la guerra, el disco... el Tango”. En *Todotango.com*
- . “Discos Atlanta 1913-1917”. En *Todotango.com*
- . “Discos Electra (1923-1930)”. En *Todotango.com*
- . “El fonógrafo en Buenos Aires y los primeros discos con temas criollos”. En *Todotango.com*
- . “El fonógrafo en la Argentina”. En *Revista “Club de Tango”*, Buenos Aires, n.º 50, setiembre-octubre de 2001, p. 10.
- . “El fonógrafo vs. el gramófono”. En *Revista “Club de Tango”*, Buenos Aires, n.º 51, noviembre-diciembre de 2001, pp. 10-11.
- . “Los payadores y las primeras grabaciones en Buenos Aires”. En *Todotango.com*
- Malán, Fabricia y Lafon, Sandra, “Ayestarán y el SODRE: su labor y sus aportes”. Ponencia presentada en Enfoques sobre Literatura y Cultura Latinoamericana. V Seminario: “Los oficios del investigador: homenaje a Lauro Ayestarán en su Centenario”. 12 de agosto de 2013. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Malán, Fabricia, “Escuchar y esperar. El desafío de la digitalización y preservación del acervo sonoro de Radiodifusión Nacional del Uruguay”. En Rodríguez, Perla y Fernández, María teresa (coords.), *Conectando los saberes de bibliotecas, archivos y museos (bam) en torno a la preservación de documentos analógicos y de origen digital*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 266-285.

- Maronna, Mónica (comp.), *Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*. Cuaderno de Historia 9. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012.
- Maronna, Mónica y Rico, Carmen, “La radio en Uruguay”. En Merayo Pérez, Arturo (coord.), *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y perspectiva*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2007.
- Maronna, Mónica, “La radio montevideana en busca de oyentes”. En *Cuadernos del Claeh*, n° 100, Montevideo, 2da. serie, año 33, 2012/1, pp. 149-172.
- . “Las tempranas voces de los políticos en la radiotelefonía uruguaya”. En *Revista Portuguesa de História da Comunicação*, n° 2, enero de 2018.
- . *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*. Montevideo: Planeta, 2022.
- Martin, Lerone A., *Preaching on wax. The phonograph and the shaping of modern african american religion*. New York: New York University Press, 2014.
- Martland, Peter, *Recording history: the British record industry, 1888–1931*. London: Scarecrow Press, 2012.
- Matallana, Andrea, “Entre fonógrafos y radios: difusión del tango en las primeras décadas del siglo XX”. En *Rehime. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, Buenos Aires, año 5, n° 4, 2015-2016, pp. 127-149.
- . *Locos por la radio. Una historia de la radiofonía en la Argentina entre 1923-1957*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- . *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- McQueary, Carl, *The early years of the acoustic phonograph. It's developmental origins and fall from favor (1877-1929)*. Texas Tech University. A senior thesis in Historical American Technologies, 1990.
- Merino Montero, Luis, “Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción”. En *Revista Musical Chilena*, vol. 52, n° 189, 1998, pp. 9-36. Disponible en: Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción (scielo.cl).
- Montano Rodríguez, Walter y Martínez-Pascal, M. Noel, “Enseñanza de la acústica en Uruguay. Orígenes, hechos y protagonistas hasta 1930”. En *Revista ECOS*, año 1, n° 2, julio-diciembre de 2020, pp. 23-32.
- Montano Rodríguez, Walter, “Cayol y Newman inventores argentinos en 1878 del teléfono y fonógrafo. Enseñanza de audio en Argentina en 1887”. Disponible en: https://argentina.aes.org/wp-content/uploads/2022/09/LLAC2022-5-02-Montano-Cayol-y-Newman-inventores-argentinos-en-1878-del-telefono-y-fonografo.Ensenanza-de-audio-en-Argentina-en-1887_V2.pdf
- Montero Bustamante, Raúl, “La Música”. En *Libro del Centenario de Uruguay, 1825-1925*, Montevideo: Agencia Publicidad Capurro, 1925, pp. 671-674.
- Moreda Rodríguez, Eda, “Travelling phonographs in fin de siècle Spain: recording technologies and national regeneration in Ruperto Chapí's *El fonógrafo ambulante*”. En *Journal of spanish cultural studies*, 2019, vol. 20, n° 3, pp. 241–255.
- Morton, David, *Off the record the technology and culture of sound recording in America*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- Murray Schafer, Raymond, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- Nazabay, Hamid, “No hay vida más desgraciada...”. *Arturo de Nava y el canto criollo en el Río de la Plata*. Montevideo: Tierradentro Ediciones, 2017.
- . *Canto popular: historia y referentes*. Montevideo: Cruz del Sur, 2013.
- Ourfalián, Ana Lucía, *Tratamiento archivístico de identificación y descripción a los discos de*

- audio de la colección *Andrés Ourfalián*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Información y Comunicación, 2021.
- Ospina Romero, Sergio, *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024.
- Paladino, Diana y De Luna Freire, Rafael, “Conexión latina: relaciones entre los distribuidores cinematográficos de Brasil y Argentina a principios de siglo XX, Marc Ferrez y Max Glücksmann”. En *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, n° 24, 2001.
- Pelinski, Ramón, “Tango nómade. Una metáfora de la globalización”. En Teresita Lencina, Omar García Brunelli, Ricardo Saltón (comps.), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro feca, 2009, pp. 65-129.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Pérez-González, Juliana, “A cada moda, uma história: as primeiras modas de viola gravadas”. En 2o Jornada de Investigação em Música Latino-Americana, 2018, Foz do Iguaçu: NUPEMLA, 2018, p. 104-128.
- . “El espectáculo público de las “máquinas parlantes”. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, n°. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 109-132.
- . *A indústria fonográfica e a música caipira. Uma experiência paulista (1878-1930)*. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, 2018.
- Perroti, Máximo, *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial musical*. Buenos Aires: Perroti, 1993.
- Pessoa, Felipe y Freire, Ricardo Dourado, “Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro”. En *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 34-58, jul.- dez., 2013.
- Piccino, Evaldo, “Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos”. En *Sonora*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, vol. 1, n° 2, 2003.
- Puccia, Enrique Horacio, *El Buenos Aires de Ángel Villoldo. 1860-1919*. Buenos Aires: Edición del autor, 1976.
- Puga, Boris, “La fonografía de los intérpretes del tango en el Uruguay hasta mediados de los años cuarenta. La visión del coleccionista”. En Aharonián, Coriún (coord.), *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014.
- Pujol, Sergio, *Jazz al sur. La música negra en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Quereilhac, Soledad, *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- . *La imaginación científica. Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entresiglos (1875-1910)*. Buenos Aires: edición digital, 2010. Disponible en: La imaginación científica: Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910) (uba.ar) (última visita 29/7/2024).
- Ramos Reichelt, Henrique, “Mediações Fonográficas: uma análise dos negócios, regulações, usos e apropriações das tecnologias no contexto de ascensão de uma indústria da música”. En *Revista de economía política de las tecnologías de la información y de la comunicación*, vol. XIV, n° 2, mayo-agosto de 2012.
- Read, Olivier y Welch, Walter, *From tin foil to stereo. Evolution of the Phonograph*. New York: Bobbs Merrill, 1976.
- Real de Azúa, Carlos, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Arca Editorial, 1991.

- Rivadeneira, Tito, *Ángel Villoldo. En el inicio del tango y de las variedades*. Buenos Aires: Dunken, 2014.
- Rodríguez Villamil, Silvia, *Escenas de la vida cotidiana. La antesala del siglo XX (1890-1910)*. Montevideo: Banda Oriental, 2006.
- . *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900): la mentalidad criolla tradicional, la mentalidad urbana europeizada*. Montevideo: Banda Oriental, 2008.
- Salgado Gómez, Susana, “De la ópera a la música sinfónica”. En *Montevideo entre dos siglos (1890-1914)*. Montevideo: Cuadernos de Marcha, n° 22, febrero de 1969.
- Santos, Adriana, “Programación de las radios estatales de perfil musical en Uruguay”. En *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada*, año VII, n° 14, segundo semestre de 2015, Buenos Aires, Argentina, pp. 61-74.
- Santos, Luana Zambiazzi dos, *A Casa Elétrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- Sar, Ariel, “Historias Conectadas: ¿Una nueva historiografía en comunicación?”. En *Actas De Periodismo Y Comunicación, V Jornadas La comunicación está de historia*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, vol. 5, n° 3, 2019.
- . “La introducción de las telecomunicaciones eléctricas en el Río de la Plata”. En *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, Quito, n° 121, 2013.
- . “Las pulsaciones de una expedición telegráfica. A 150 años del tendido del primer cable submarino en el Río de la Plata”. En *Claves. Revista de Historia*, vol. 2, n° 3, Montevideo, Julio-Diciembre 2016, p. 73-98.
- . *Los orígenes de las telecomunicaciones en Argentina, 1853-1890*. Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al grado de Doctor en Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- Saratsola, Osvaldo, *Función completa por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce, 2015.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.
- Silveira Cascaes, Julio César, “Fonógrafos e gramofones: mediações técnicas em Porto Alegre (1892-1927)”. Dissertação (mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2016.
- Smith, Mark M., *Listening to Nineteenth Century America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Suisman, David y Strasser, Susan (eds.), *Sound in the age of mechanical reproduction*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Suisman, David, *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge: Harvard University Press. 2009.
- . *The sound of money: music, machines and markets, 1890-1925*. Columbia University, Ph. D. Dissertation, 2002.
- Sunkel, Guillermo, *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.
- Taylor, Timothy, Katz, Mark, Grajeda, Tony (eds.), *Music, sound and technology in America. A documentary history of early phonograph, cinema and radio*. London: Duke University Press, 2012.
- Torello, Georgina y Boglione, Ricardo, *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay (1850- 1932)*. Catálogo que acompañó a la muestra del mismo nombre, Montevideo, Teatro Solís, 20 de noviembre de 2019 - 7 de marzo de 2020.

- Torello, Georgina y Wschebor, Isabel (edas.), *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República, 2015.
- Torello, Georgina, “Han llegado hasta mí ecos de críticas tan injustas: Notas sobre cine silente”. En Amieva, Mariana y Silveira, Germán (eds.), *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Montevideo: Yaugurú, 2021.
- . “Hazañas de cuerpo y celuloide. Cruces mediáticos en los escenarios montevidianos de comienzos del siglo XX”. En De Torres, María Inés (edit.), *Territorios en disputa: prensa, literatura y política en la modernidad rioplatense*. Montevideo: FIC/CSIC, 2017, pp. 73-98.
- . “Por ese terrible pulpo que todo quiere abarcar y dominar. Debate entre revistas especializadas rioplatenses a propósito de Max Glücksmann”. Ponencia presentada en el II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia.
- . *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- Tsiftsis, Mariana, “Cuestiones de autoría en grabaciones fonográficas de tangos de Ángel Villoldo en el contexto del Centenario (1910)”. En Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología. Buenos Aires, 2016, pp. 308-323.
- Vedana, Hardy, *A Eléctrica e os discos Gaúcho* [com 3 CDs em anexo]. Porto Alegre: Petrobrás, 2006.
- Viglietti, Cédar, *Folklore musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1968.
- Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Williams, Raymond (ed.), *Historia de la comunicación. Vol. 1. Del lenguaje a la escritura*. Barcelona: Bosch Comunicación, 1992.
- . *Historia de la comunicación. Vol. 2. De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch Comunicación, 1992.
- . *La larga revolución*. Madrid: Verso Libros, 2023.
- Zubillaga, Carlos, *Cultura popular en el Uruguay de entresiglos (1870-1910)*. Montevideo: Linardi y Risso, 2011.