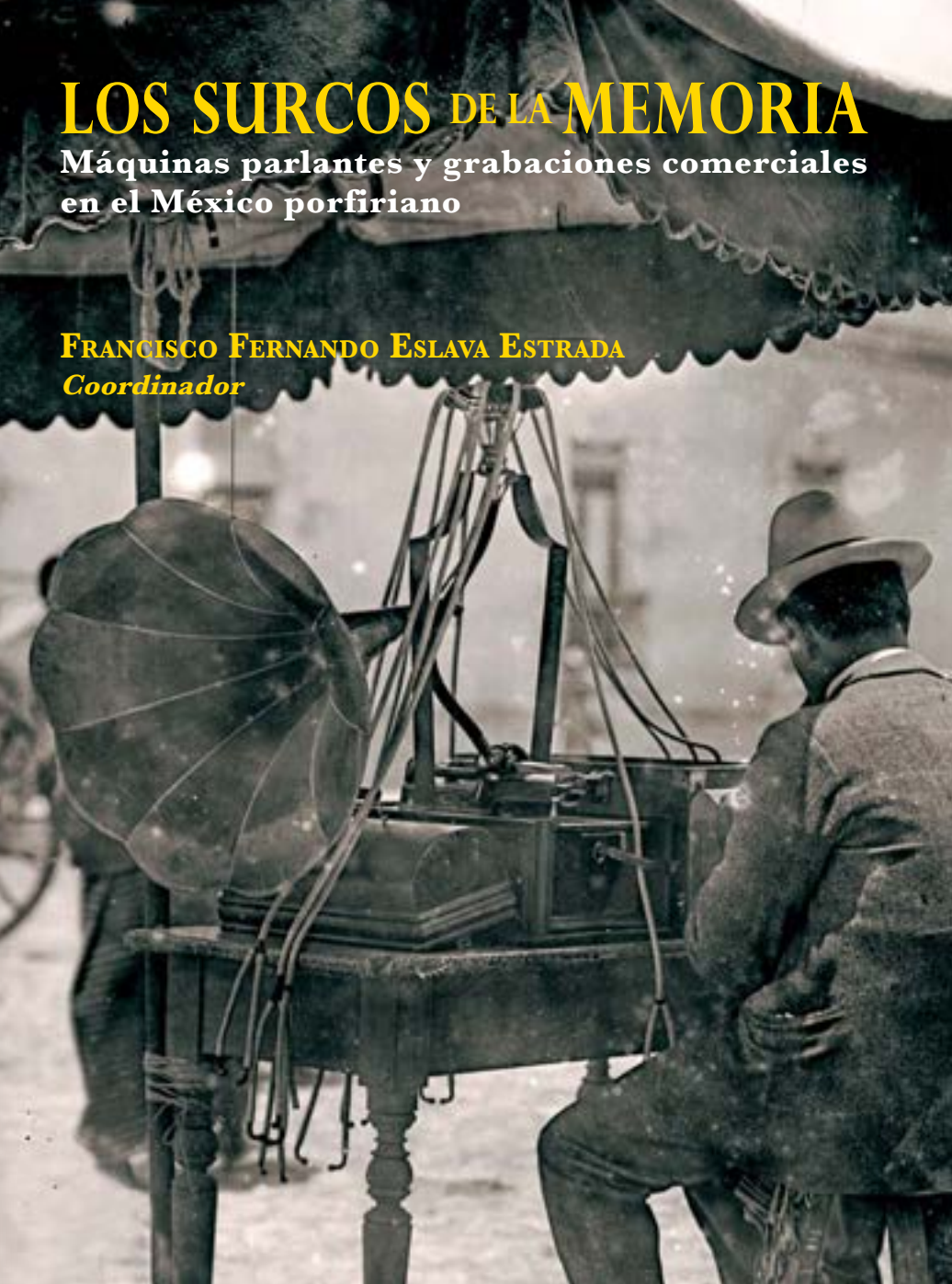


LOS SURCOS DE LA MEMORIA

Máquinas parlantes y grabaciones comerciales
en el México porfiriano

FRANCISCO FERNANDO ESLAVA ESTRADA

Coordinador



CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



FONOTECA NACIONAL



LOS SURCOS DE LA MEMORIA

FRANCISCO FERNANDO ESLAVA ESTRADA
Coordinador

Secretaría de Cultura
Fonoteca Nacional

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Música

FONOTECA NACIONAL

Francisco Javier Rivas Mesa, *Director General*

FACULTAD DE MÚSICA

María Teresa Gabriela Frenk Mora, *Directora*

Coordinación: Francisco Fernando Eslava Estrada

Cuidado de la edición: Ciro Escudero Chávez

Diseño: Sandra Salgado Marín

Fotografías de los soportes sonoros: Mariana Serna García

Revisión de textos: Claudia Karina Nuncio Díaz

Fotografía de la portada: *Fonografista ambulante*

Fototeca Nacional del INAH, colección Casasola

Primera edición: 2023

D.R. © de la presente edición

Secretaría de Cultura, 2023

Paseo de la Reforma 175, Col. Cuauhtémoc, Cuauhtémoc

C.P. 06500, Ciudad de México

Fonoteca Nacional

Francisco Sosa 383, Barrio de Santa Catarina, Coyoacán

C.P. 04010, Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México, 2023

Ciudad Universitaria C.P. 04510, Ciudad de México

Facultad de Música

Xicoténcatl 126, Col. Del Carmen, Coyoacán

C.P. 04100, Ciudad de México

ISBN Fonoteca Nacional: 978-607-631-258-2

ISBN Facultad de Música-UNAM: 978-607-30-8416-1

Hecho en México



Esta obra digital está bajo una licencia Creative Commons
«Atribución-NoComercial-SinDerivadas4.0 Internacional».

Índice

Fonografía: orografías de la memoria aural	9
Francisco Javier Rivas Mesa	
Presentación	13
María Teresa Frenk Mora	
Prólogo	15
Juliana Pérez González	
Introducción	33
Francisco Fernando Eslava Estrada	
Huellas de los inicios de la grabación comercial en México. Los cilindros Morales Cortazar de la Fonoteca Nacional	37
Francisco Fernando Eslava Estrada	
El negocio de las máquinas parlantes en México a comienzos del siglo XX o el despliegue internacional de una “maravillosa inevitabilidad”	79
Sergio Ospina Romero	
Máquinas parlantes, fonogramas y cultura del consumo en el Porfiriato. La transformación de la auralidad capitalina	108
Natalia Bieletto-Bueno	
La voz, el papel y el surco. Lírica, oralidad, escritura y el inicio del sonido comercial grabado en México	146
Alejandra Delgado Díaz	
El crecimiento de la industria fonográfica en tiempos de Porfirio Díaz: consumo, marketing, modernidad, ciencia y desigualdad	184
Francisco Fernando Eslava Estrada	
El Cuarteto Coculense. Tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm	219
Camilo Raxá Camacho Jurado	

Agradecimientos

A Margarita Sosa Suárez, María Teresa Frenk Mora,
Francisco Javier Rivas Mesa, Ana Lidia Domínguez Ruiz,
Pável Granados Chaparro, Miriam Belem Cuevas Sánchez,
Federico Alcalá Méndez, Daniela Herrera de la Cruz,
Carmen Laue Balderas, Mauricio Medina Rodríguez,
Mariela Ballinas Jaimes, Emiliano Mora Barajas,
Mayrene Ballinas Jaimes, Diego Montemayor de la Garza,
Yuriria Sánchez Vázquez y Theo Hernández Villalobos,
por el apoyo brindado en el proceso
de la publicación de esta obra.

A Víctor Heredia Arriaga, por ser lector y consejero.

A Juliana Pérez González, por sumar
su pluma y su voz en este proyecto.

A Mariana Serna García, por capturar
las fotografías de los fonogramas que ilustran el libro.

A Claudia Karina Nuncio Díaz, por revisar
el borrador de cada uno de los capítulos.

A Ciro Escudero Chávez, Sandra Salgado Marín y
Diego Benítez Rodríguez, por su gran labor editorial.

Finalmente, a Jonathan Clark, Jorge Martín Valencia Rosas,
y al personal de la Fototeca Nacional del INAH,
el Museo del Estanquillo, la Biblioteca Miguel Lerdo de
Tejada y la Hemeroteca Nacional de México, especialmente
a Jorge Ciprés Ortega, por facilitar la obtención de algunos
de los documentos históricos que aquí se utilizaron.

Muchas gracias a todas y todos.

Sin su compromiso y su trabajo este volumen
no hubiera podido salir a la luz.

Fonografía: orografías de la memoria aural

Poder registrar y volver a escuchar sonidos es un suceso extraordinario, cuyo portento es menos evidente cuanto más vivimos entre grabaciones sonoras. Sin embargo, es importante considerar que la fonografía, como práctica y como posibilidad técnica exitosa, tiene menos de ciento cincuenta años; y que el acercamiento a los vestigios de las sonoridades previas al fonógrafo sólo es posible a través de medios indirectos como la oralidad, la literatura, los instrumentos musicales o las partituras. Es decir, los miles de años de historia previa a la era fonográfica acaecen para nosotros en una suerte de mutismo. Un mutismo del que vino a emerger la máquina parlante como posibilidad de hacer sonar esa historia y, más aún, de fijarla desde su ser sonoro.

La fonografía vino a producir y ofrecer una narrativa acústica sobre la vida y las culturas que son registradas a través de ella. Por eso el vocablo “fonografía” es de suyo elocuente: de las raíces griegas *phonei* (voz, sonoridad) y *graphos* (escritura, grabado, fijación) tenemos un neologismo brillante: la fonografía es, ni más ni menos, una escritura sonora; una escritura que permite inscribir y leer los signos de la huella resonante de su ser.

Así, si la fonografía es un recurso valiosísimo —y subutilizado, podríamos acaso decir— para la historiografía, no menos valioso es afrontar la historia misma de la fonografía como práctica cultural. Y es aquí donde *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano* se coloca y hace su aportación fundamental. Es cierto que, tal como se plantea más adelante, se han realizado ya numerosos esfuerzos para documentar y recrear los “años maravillosos” que acompañan y explican el nacimiento y la expansión de las máquinas parlantes. Pero estas arqueologías de los medios fonográficos han

ocurrido mayoritariamente en torno a su historia en los países sajones y europeos, y poco se ha investigado y escrito desde la perspectiva del llamado “sur global”. Justamente por esta razón, las investigaciones aquí reunidas nos ofrecen una refrescante luz sobre el origen y el desarrollo inicial de la práctica de la fonografía en un país latinoamericano. Por primera vez en una publicación se reúnen esfuerzos de profesionales de la historia y la musicología para datar, analizar e interpretar los primeros años del fenómeno fonográfico en el territorio mexicano. ¿Qué tecnologías de grabación y reproducción de audio había en ese entonces?, ¿quiénes y con qué fines las usaban?, ¿qué contenidos se grabaron y se hicieron populares?, ¿cómo se expandió la práctica de escuchar mediante estos novedosos artefactos?, y, sobre todo, ¿qué revela todo ello de las diferentes capas sociales que hicieron suyos estos inventos?, ¿qué simbolismos y prácticas se adaptaron o se transformaron gracias a ellos?; en fin: ¿qué cultura de escucha emergió o se transformó a causa de la llegada de dichas invenciones? Las anteriores son sólo algunas de las preguntas que atraviesan y eslabonan este magnífico documento.

En este libro se encuentran fascinantes hallazgos que nos permiten reconstruir un paisaje sonoro y musical del México porfiriano. Un paisaje, por supuesto, mediado por aquellas sonoridades que fueron inscritas y reproducidas fonográficamente. Gracias al prurito riguroso de las investigaciones aquí contenidas, conoceremos cuáles fueron esas primigenias grabaciones y las empresas y personajes que comenzaron a producirlas y comercializarlas. Sabremos también quiénes fueron las y los artistas que grabaron en aquella época y cómo fue que las casas grabadoras eligieron a sus elencos. Además, entenderemos la causa del rechazo inicial que generó el fonógrafo en algunos núcleos sociales, arguyéndose que sus contenidos quedaban fuera de las normas morales y la decencia. Finalmente, entre muchos

datos más, se explica la manera en que reconfiguraron los espacios urbanos para dar cabida a nuevas formas de espectáculo que desembocarían en una cultura de escucha distinta.

Para la Fonoteca Nacional de México publicar este material significa emitir un mensaje, exactamente cuando se cumplen los primeros quince años de creación de esta institución dedicada a la identificación, conservación, preservación, investigación y divulgación del patrimonio sonoro. Considerando que la misión institucional de esta fonoteca no es sólo formar y gestionar un vasto acervo —que hoy día supera los 620,000 documentos sonoros— sino también fomentar y promover una cultura de la escucha entre la población, editar un libro como *Los surcos de la memoria* es doblemente significativo. Por una parte, se da cuenta de la génesis de la fonografía en México; precisamente del objeto de trabajo en el que las y los especialistas de la Fonoteca Nacional se han esmerado cotidianamente durante los últimos tres lustros. Por la otra, se reflexiona sobre aquello que rodea y da vida y esencia al hecho fonográfico: una comunidad aural que se edifica y se comparte a partir de aquellas vibraciones que quedaron esculpidas en el surco sonoro.

Si se amplifica con un microscopio ese surco que inscribe el sonido en un disco o en un cilindro, la imagen que se ofrece es similar a la de un gran cañón o acantilado en el que la aguja recorre —y nosotros con ella— una escarpada orografía en donde montes y valles crean la escultura física de una vibración que acaece tanto en el entorno sonoro como en nuestros oídos. Transitar esta orografía es, literalmente, recorrer en resonancia la huella del sonido que ha quedado labrada ahí, para que se construya y recupere aquello que nos es más íntimo y, acaso, aquello que es lo único que legamos luego de lo efímero y evanescente de la existencia: la memoria.

Agradecemos enormemente a la Facultad de Música de la UNAM por su entusiasta y fundamental colaboración para realizar esta edición; a su directora, María Teresa Frenk Mora, y a todo el equipo editorial, sin cuyo empeño esta materialización bibliográfica no sería posible. Por supuesto, a las y los especialistas que colaboraron elaborando y compartiendo los valiosos textos que integran este compendio. Finalmente, este libro debe ser dedicado a quienes han trabajado en la Fonoteca Nacional, porque en este espacio, desde su creación y apertura pública, han dejado una gran impronta con su saber y esfuerzo en la recuperación y conformación de nuestra diversa y plural herencia sonora.

Francisco J. Rivas Mesa (Tito Rivas)
Fonoteca Nacional de México

Presentación

Es para mí, en mi calidad de directora de la Facultad de Música de la UNAM, un gran gusto presentar, en coedición con la Fonoteca Nacional de México, el libro *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*. De la mano de los autores y las autoras que han escrito los textos que lo conforman, este material nos lleva en un fascinante viaje en el tiempo para mostrarnos las implicaciones que tuvo —en lo social, lo cultural y lo musical— el desarrollo de las tecnologías tempranas de registro y reproducción sonora.

El invento de Edison llegó para transformar la manera de escuchar y pensar la música; la dotó de nuevos usos, propósitos y significados. Esta transformación, si bien estuvo marcada por los intereses de la joven industria fonográfica (en su lógica capitalista), fue mediada por la cultura sonora y musical de las clases subalternas, que también le imprimieron su sello, como se demuestra en los capítulos de este volumen. Hoy ya no es necesario utilizar un tocadiscos —mucho menos un fonógrafo— para reproducir un audio. Vivimos la era del dominio de la Internet y nuestras prácticas de escucha tienen lugar, fundamentalmente, a través de diversos dispositivos digitales. ¿Pero por qué acercarse a los inicios del maravilloso mundo de la fonografía? Es indispensable reconocer ese pasado para comprender el entorno sonoro que cotidianamente nos rodea. Además, entender cómo se dio aquel proceso en nuestro país, no tengo la menor duda, abonará en el quehacer académico y profesional de quienes se interesan por la composición, interpretación, producción, grabación, educación e investigación de este arte. Las siguientes páginas nos abren la puerta a la reflexión que posibilitará dicho entendimiento. Así que no me queda más que aplaudir el esfuerzo que esta

obra representa. Estoy segura de que ustedes, como yo, disfrutarán muchísimo de su lectura.

María Teresa Frenk Mora
FaM UNAM

Prólogo

Desde que el fonógrafo irrumpió en el cotidiano de Occidente se ha escrito acerca de las máquinas de reproducción sonora. Inicialmente, científicos, periodistas y escritores describieron el novedoso invento de Thomas Alva Edison, opinaron sobre sus resultados y fantasearon con sus usos futuros. Poco después, vio la luz el gramófono y comenzaron a surgir reflexiones en torno a las implicaciones de ambos artefactos en la actividad musical y su relación con el mundo del entretenimiento. A través de sus subsecuentes desarrollos, los aparatos reproductores de audio se convirtieron en un negocio mundial, lo que llevó a que surgieran verdaderos expertos en la materia, como productores, técnicos de sonido, distribuidores y coleccionistas, cuyas actividades también crearon un *corpus* documental grande y muy variado. La propia industria fonográfica produjo y patrocinó desde sus inicios una vasta literatura, con cierto interés publicitario.

Más tarde, hacia mediados del siglo XX, la comunidad académica internacional vinculada a las ciencias humanas comenzó a interesarse en el fenómeno fonográfico como objeto de estudio. A partir de entonces ha venido generando materiales escritos sobre este asunto. Dentro de la amplia gama de enfoques, cuestionamientos y métodos utilizados, se observa que en las últimas décadas hubo un aumento considerable en el número de trabajos de corte histórico, especialmente de aquellos que estudian la etapa más antigua de la música grabada y su industria. Estas narrativas históricas se han valido, en general, del cúmulo documental legado por más de cien años de fonografía. Reseñas en periódicos y revistas, anuncios publicitarios, fotografías, dibujos, catálogos, viejos fonógrafos y gramófonos, conos o bocinas, partituras, cancioneros, testimonios orales, novelas, crónicas, patentes, cilindros de cera, discos de 78, 33 y 45

rpm, marbetes y carátulas de fonogramas, entre otras fuentes documentales, son tratados por quien investiga como pistas que, tras una labor de análisis e interpretación, permiten aproximarse a otros tiempos, a otras sonoridades y a otros contextos socio-culturales. A este tipo de textos pertenece el presente volumen.

Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano viene a llenar un vacío historiográfico, en medio de ese creciente interés que ha suscitado el tema. Se trata del primer libro dedicado exclusivamente al caso mexicano durante un periodo tan temprano. Este volumen brinda un panorama detallado sobre los primeros pasos de la fonografía en un país iberoamericano, así que, además de alimentar la historia cultural, sonora y musical del territorio mexicano, también es un aporte al conocimiento que se tiene de dicho fenómeno en lugares considerados habitualmente como no productores de tecnologías.

Si bien es cierto que gran parte de los escritos sobre la historia de la fonografía se había enfocado en lo que sucedió en lugares vistos como epicentros tecnológicos, recientemente han aparecido interesantes trabajos sobre lo que ocurría en otras partes del mundo, consideradas periféricas.¹ Gracias a este último tipo de investigaciones

¹ Desafortunadamente, los trabajos que han estudiado el caso iberoamericano aún son escasos. Se ha escrito un poco sobre la génesis de la fonografía en países como Argentina, Brasil, Chile, México, España y Portugal. Por ejemplo, Guillermo Cesar Elías, *Historias con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Ayres a principios del siglo XX* (Buenos Aires: Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015); Humberto Franceschi, *Registro sonoro por medios mecánicos no Brasil* (Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984); Juliana Pérez González, “El espectáculo público de las ‘maquinas parlantes’. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, núm. 35 (julio-diciembre 2018); Francisco J. Garrido Escobar y Renato Menare Rowe, “Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile”, *Revista Musical Chilena* LXVIII, núm. 221 (enero-junio 2014); Xaime Fadiño Alonso et al., “A popularización do fonógrafo en Galicia: 1878-1895”, *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* 8 (2013); Eva Moreda Rodríguez, *Inventing the Recording: The Phonograph and National Culture in Spain, 1877-1914* (Oxford: Oxford University Press, 2021); João Silva, “Portugal and Mechanical Music in the Early Phonographic Era: An Intermedial

hoy se sabe que esa división entre centro y periferia, de la que se partía, no contribuye al entendimiento del fenómeno fonográfico y que, en realidad, termina por obstaculizarlo. Adicionalmente, invitan a reconsiderar el protagonismo de unos y otros espacios y ponen en evidencia las interrelaciones existentes desde antaño en un mundo bien engranado.

Se sabe que las primeras noticias sobre el funcionamiento del fonógrafo llegaron a México aun antes de que el artefacto fuera patentado en Estados Unidos en febrero de 1878. De hecho, pasaron sólo dos semanas entre las exitosas pruebas que Thomas A. Edison hizo a su invento, en noviembre de 1877, y la aparición de algunos informes sobre esto en el periódico mexicano *La Patria*: “Ha venido a arrinconar el *teléfono*. Es el *fonógrafo*. Basta hablar, para que las palabras queden estampadas en el papel y sean perfectamente legibles [...] y se le hace hablar de nuevo, por medio de otro aparato”.²

La noticia recorrió el mundo como dinamita. En México, el nacimiento de aquella invención no sólo fue divulgado casi en simultáneo, sino que se difundió por diversos canales. Días después de que *La Patria* publicara su nota, *La Colonia Española* tituló una de sus columnas “Invento sorprendente” y resumió las crónicas ofrecidas por la revista *Scientific American*

Approach”, en *Phonographic Encounters. Mapping Transnational Cultures of Sound, 1890-1945*, ed. por Elodie A. Roy y Eva Moreda Rodríguez (Abingdon, New York: Routledge, 2022). Existen otros trabajos cuyo foco está en un periodo un poco posterior. Una visión general del territorio latinoamericano se encuentra en Sergio Ospina Romero, *Fonógrafos ambulantes. Las expediciones de la Victor Talking Machine Company por América Latina durante la era acústica* (Buenos Aires: Gourmet Musical, en prensa). Para los casos argentino y brasileño, véase: Marina Cañardo, *Fábricas de música: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017); Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo* (Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002); Hardy Vedana, *A Elétrica e os discos gaúcho* (Porto Alegre: Sep, 2006); Camila Koshiha Gonçalves, *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30* (São Paulo: Alameda, 2013); Juliana Pérez González, “O comércio fonográfico em São Paulo e os irmãos Figuer”, en *Cidade (dis)sonante. Culturas sonoras em São Paulo*, ed. por José Geraldo Vinci de Moraes (São Paulo: Intermeios, 2022).

² *La Patria*, 6 de diciembre de 1877.

sobre “un instrumento [...] por medio del cual pueden oírse las palabras de un hombre, cuando se quiera”.³ También el rotativo *La Ley de Amor*, en Mérida, aproximó a sus lectores y lectoras a dicha creación, retomando un artículo de *El Comercio* de Nueva York. La publicación yucateca subrayó: “el aparato que ha fabricado [Edison] es aún imperfecto [...] ha tropezado con la dificultad de reproducir muy fielmente las articulaciones más finas de la palabra”; y terminó avisando: “el descubrimiento estará funcionando públicamente antes de un año”.⁴ Meses más tarde, en mayo de 1878, *El Combate* notició la presentación pública del fonógrafo en París, en la Academia de Ciencias, cuyos detalles conoció a través de un periódico español. *El Combate* afirmó: “Las palabras registradas por el nuevo instrumento, cuya forma es la de un cilindro de modestísima apariencia, son repetidas al cabo de un tiempo indeterminado por vibraciones de una placa metálica, tales como fueron pronunciadas”.⁵ Asimismo, el diario *La Libertad* habló de una exhibición hecha en Londres, describiendo imágenes publicadas en la *Ilustración Española y Americana*, que permitían visualizar la apariencia de la curiosa máquina.⁶

Todas estas noticias y descripciones circularon en México antes de que sus habitantes vieran y oyeran personalmente un fonógrafo. Esto revela que al menos las personas alfabetizadas iban a la par de los últimos adelantos tecnológicos del siglo XIX. Además, tal inmediatez indica que la conexión del territorio mexicano con el medio

³ *La Colonia Española*, 23 de diciembre de 1877. El artículo de la revista *Scientific American*, de donde varios medios de prensa tomaron la noticia de la invención del fonógrafo, se tradujo al español y fue publicado, con una breve introducción, por el periódico *La Libertad* el 15 de febrero de 1878.

⁴ *La Ley de Amor*, 15 de enero de 1878.

⁵ *El Combate*, 5 de mayo de 1878. La presentación en la Academia de Ciencias francesa también fue noticiada, con mayores detalles técnicos, por *La Bandera Nacional* el día 6 de mayo de 1878.

⁶ *La Libertad*, 11 de mayo de 1878.

internacional era ciertamente fluida. El dinamismo de este contexto evidencia que, cuando el famoso aparato llegó al país, una parte de su población ya sabía de qué se trataba, pues previamente había encontrado y leído en la prensa una serie de comentarios y explicaciones de su funcionamiento —aunque un tanto inexacta, la verdad—.

Constataciones como las anteriores llevan a que la investigación histórica hecha sobre lugares habitualmente considerados secundarios exponga dinámicas muy ricas y sugestivas. El ejercicio de leer papeles antiguos y escuchar lo que guardan los archivos ayuda a comprender cómo la fonografía tomó el mundo realmente, y pone en duda la existencia de un centro irradiador y una periferia pasiva. Trabajos como los presentados en este volumen esbozan un entramado, a todas luces, mucho más complejo.

Los surcos de la memoria aporta elementos concretos a la comprensión del orbe fonográfico como una red construida a partir de negociaciones y apropiaciones constantes entre saberes y prácticas locales y extranjeras. A la luz de debates historiográficos de actualidad, los capítulos siguientes profundizan en las singularidades de la fonografía mexicana y las relaciones que entabló con el contexto internacional. Aquí se analiza con especial cuidado su desarrollo durante el periodo del Porfiriato (1876–1911), tiempo durante el cual el militar y político Porfirio Díaz estuvo en la presidencia del país.

Como se verá, el marco temporal de este libro no es una adopción desprevenida de la historia política del territorio. En primer lugar, la figura de Díaz tuvo influencia en la manera en que la fonografía llegó a México. Los intereses de su gobierno se entremezclaron con los de la industria fonográfica que nacía. Como se señala en varios puntos del volumen, y como lo estudia cuidadosamente Fernando Eslava en el quinto capítulo, el mandatario y el inventor del fonógrafo entablaron una relación de pretendida

proximidad, única en el continente, que impactó los primeros años de la fonografía mexicana.

En segundo lugar, el recorte cronológico propuesto sirve para realzar un hecho paralelo: durante las tres décadas comprendidas entre la llegada de Porfirio Díaz a la presidencia y su expulsión por el estallido de la Revolución Mexicana, el fonógrafo vivió su propio proceso de llegada, brillo y debilitamiento, tanto en México como en el resto del mundo. En 1878 este aparato fue presentado como una “maravilla de la genialidad humana”. Treinta años más tarde sería considerado una máquina antigua, y el foco de atención estaría puesto en el gramófono, otro dispositivo de reproducción sonora que, en vez de cilindros de cera, reproducía discos de goma laca. Es decir, tanto el Porfiriato como la invención de Edison arribaron y se debilitaron casi de modo simultáneo.

Efectivamente, los comerciantes remplazarían los viejos fonógrafos por modernos gramófonos en sus vitrinas y anuncios publicitarios. Pero, a pesar de que cierta historiografía asume que hubo una acogida inmediata del gramófono por su autoproclamada superioridad tecnológica, la documentación histórica aquí revelada y estudiada indica que el fonógrafo no fue abandonado tan rápidamente, sino de manera bastante gradual.

Al parecer, la industria fonográfica reconocía que el gramófono y sus discos representaban mayores ventajas comerciales. Un fonógrafo permitía reproducir y grabar un audio las veces que la durabilidad de un cilindro de cera concediera. Por su parte, el gramófono sólo servía para reproducir los materiales pregrabados de los discos adquiridos, por lo que cualquier persona que tuviera uno de estos artefactos tenía que comprar una nueva grabación si quería oír algo diferente. En otras palabras, el gramófono le dio la facultad a la industria fonográfica de

monopolizar la producción de música grabada, llevando a la fidelización de un público consumidor de discos. A pesar de que las campañas publicitarias en torno al gramófono fueron incisivas, la caída en desuso del fonógrafo fue lenta. En México —y en otros lugares de América Latina— hay indicios de que, en la práctica, los dos inventos convivieron lado a lado durante las primeras décadas del siglo XX.⁷

Como sostiene Sergio Ospina en el segundo capítulo, ambas tecnologías coexistieron y funcionaron de forma parecida. No sólo las políticas empresariales y sus visiones del mercado eran muy similares, sino que el repertorio era semejante. No era extraño que las mismas piezas musicales y los mismos intérpretes circularan tanto en cilindros como en discos. Camilo Camacho hace hincapié en esta particularidad al analizar el repertorio de una única agrupación musical en el sexto capítulo. Por medio de un trabajo sistemático y cuidadoso con la documentación, Camacho identifica las incursiones del Cuarteto Coculense en los estudios de las tres casas grabadoras estadounidenses de mayor presencia en México, las cuales producían audios para ser escuchados en fonógrafos y gramófonos.

Sin embargo, no todo se limitaba a estos dos tipos de tecnología sonora. Durante el periodo estudiado hubo una amplia gama de aparatos fonográficos. Algunos poseían diferencias técnicas relevantes, como el fonógrafo y el gramófono, y otros traían apenas cambios de forma, tamaño y adminículos complementarios, como los grafófonos y las vitrolas. No obstante, a pesar de sus diferencias todos tenían algo en común y, no sin motivo, fueron conocidos de manera genérica como “máquinas parlantes”. Esta expresión amerita una breve explicación y recreación de su contexto histórico.

⁷ En los años siguientes al Porfiriato, el gramófono conquistó la esfera comercial y el fonógrafo quedó relegado al interior de contextos más rurales, o a usos más puntuales, como grabar voces de pueblos considerados en vía de extinción.

Antes de que se inventara el fonógrafo, las palabras “fonografía” y “fonógrafo” ya eran utilizadas. A mediados del siglo XIX el vocablo “fonografía” se empleó para denominar “el arte de escribir por el sonido”, refiriéndose a la búsqueda de una escritura fonética de los idiomas. Este asunto permeaba el ambiente intelectual y científico decimonónico y se relacionaba con el interés de encontrar formas gráficas de capturar la voz humana. México no estuvo distante de ello. En 1845, el periódico *El Siglo Diez y Nueve* publicó una nota en donde se hablaba de la fonografía como una nueva ciencia que intentaba hallar un conjunto original de códigos para representar cada sonido del habla humana. Su misión, se afirmaba, era sobrepasar las reglas ortográficas idiomáticas.⁸

Esta preocupación ocupaba a algunas mentes mexicanas. En 1873, el señor Miguel Rul dirigió una carta al periódico *La Reconstrucción* donde contaba que, meditando sobre “lo mucho que adelantaría el mundo [al tener] nota de todo lo que se piensa y puede fácilmente hablarse”, imaginó un adelanto que, según sus palabras, quería que fuera mexicano: el “fonógrafo”, una máquina para “escribir el sonido”. Basado en principios de acústica, como la resonancia y la frecuencia, Miguel Rul describió un aparato muy diferente al proyectado poco después por Edison. Se trataba, básicamente, de un recipiente de mármol, piedra o cristales rodeado de agua y con dos aberturas. Por una de ellas entraría la voz humana y en la otra habría una especie de diapasón ligado a “un mecanismo semejante al de las teclas del piano”. Rul afirmaba: “yo me figuro que al hablar se moverán las teclas respectivas, produciendo sus extremos o remates, al tocar con los hilos eléctricos, la impresión

⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de julio de 1845. Esta preocupación y el interés académico desencadenó, décadas más tarde, la fundación de la Asociación Fonética Internacional en París (1886) y el desarrollo del Alfabeto Fonético Internacional.

de signos o letras convencionales en una tira de papel tal como lo hace la máquina del telégrafo”.⁹ Todo indica que el artefacto descrito nunca llegó a construirse.

Valga apuntar que cinco años más tarde, cuando algunos periódicos anunciaban a bombo y platillo la llegada del invento de Edison, el rotativo *La Patria* reimprimió las ideas de Miguel Rul, bajo el título “Invención mexicana”. El texto fue introducido por la siguiente provocación: “Demos a cada uno lo suyo: el fonógrafo aparece como una invención norteamericana y no es sino mexicana [...]”.¹⁰

En realidad, el mecanismo imaginado por Rul se parecía más al fonógrafo del francés Léon Scott¹¹ —al que se refiere Alejandra Delgado en el cuarto capítulo— que al invento estadounidense. No obstante, el planteamiento de tal máquina hipotética demuestra que Rul compartió con otros inventores y científicos ciertos conocimientos de acústica. Como lo sostiene Sergio Ospina en el capítulo segundo, los principios acústicos y mecánicos que posibilitaron la creación del fonógrafo transitaban por el ambiente decimonónico. Por ahora interesa resaltar que Rul también compartía el deseo de prender la voz humana, pues la consolidación de la expresión “máquina parlante” se basó justamente en ese afán.

Antes del fonógrafo, a los hombres y las mujeres del siglo XIX les era familiar la reproducción mecánica de

⁹ *La Reconstrucción*, 27 de septiembre de 1873.

¹⁰ *La Patria*, 6 de agosto de 1878. En esa ocasión se aclaró que la noticia fue tomada del periódico *Minero Mexicano* del 30 de noviembre de 1873. Pero se debe tratar de una imprecisión puesto que esta última publicación no se editó ese día.

¹¹ No se sabe si el invento de Scott fue conocido en México. Sólo se tiene noticia de que en 1878 *La Patria* publicó una pequeña nota tomada de un periódico parisino que afirmaba: “El fonógrafo actual, preciso es decirlo, no es la última palabra de la ciencia. Tampoco es la primera”. Y el rotativo explicaba: “En 1832, en efecto, un inventor dirigía a la Academia [francesa] una comunicación en que pedía someterle a su examen un aparato inventado por él y destinado (son sus palabras) «a contener los sonidos de la voz humana, de suerte que se reprodujesen a voluntad». ¿No es la misma aplicación del fonógrafo?”. Desafortunadamente, no queda claro si esta nota se refería al invento de Scott o a otro. Véase: *La Patria*, 18 de junio de 1878.

sonidos musicales. Conocían varios aparatos mecánicos que no necesitaban de un músico para ejecutar una pieza musical, como organillos, cajas de música, autómatas o relojes animados.¹² Cada uno de esos artefactos combinaba complejos juegos de poleas, palancas, manivelas, cuerdas, fuelles, columnas de aire y láminas vibratorias que servían para tocar los temas musicales contenidos en diversos tipos de cilindros y rollos de papel perforado. Sus simpáticos sonidos y sus melodías se conocían como “música mecánica”. Estos dispositivos adoptaron las tecnologías que la ciencia desarrollaba e intentaron servirse de ella para reproducir lo que hasta entonces se pensaba más volátil: la voz humana. Pero todos los intentos se mostraron ineficientes o fraudulentos.

No es casual que la primera prueba pública del fonógrafo consistiera en cantar una canción y no en grabar un instrumento musical. En su momento, el reto no era registrar cualquier sonido sino, por el contrario, capturar uno muy específico. Por ello, aun antes de que esta nueva tecnología llegara a tierras mexicanas, las primeras noticias de los eventos donde se exhibió destacaban dicha proeza. La *Gaceta Médica de México* narraba en mayo de 1878:

Aunque la voz devuelta por la lengua de fierro suene un poco apagada y delgada, siempre sus entonaciones, inflexiones, pausas, etc., son reproducidas con una fidelidad maravillosa. Al dar vuelta a la manecilla la máquina habla, canta, grita, ríe, silba y tose, con tanta naturalidad y distinción, que el que escucha no puede menos que tomar aquello por alguna suerte o brujería.¹³

En suma, la anhelada captura y reproducción de la voz humana fue alcanzada por el fonógrafo, y en ello radicó el

¹² Para el caso mexicano véase: Karina T. Cisneros, “Instrumentos de música mecánica en la ciudad de México, 1877-1925”, *Antropología. Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, II*, núm. 86 (mayo-agosto 2009): 113-17.

¹³ *Gaceta Médica de México*, 11 de mayo de 1878.

impacto positivo que el invento tuvo entre la gente. Además, esa particularidad hizo que se les diera a los fonógrafos — después a los gramófonos y otros artefactos de reproducción sonora— el apelativo de “máquinas parlantes”. De esta manera se les diferenció de los aparatos que hacían música mecánica.

Las noticias sobre la conquista del fonógrafo pronto llevaron a fantasear con las utilidades de capturar la voz. Por ejemplo, *El Siglo Diez y Nueve* publicó un cuento en el que “un joven de una posición desahogada pretendía a una señorita hermosa”, pero sin fines “del todo decentes”. La madre de la dama, “sabedora de las ventajas del fonógrafo” y de la naturaleza humana, preparó uno de estos aparatos para ser “testigo mudo de la conversación amorosa de ambos jóvenes”. Un día la señorita cedió a las proposiciones de aquel hombre y dejó “de brillar por su virginidad”, siendo después abandonada por su amante. Un tiempo más tarde, “la policía lo hizo aparecer frente a un tribunal”, y aunque él lo negó todo y culpó a la dama, un fonógrafo en la audiencia “dejó escapar” toda la evidencia grabada por la madre. El cuento termina cuando se hace justicia y el joven es hallado culpable por el juez, gracias al moderno invento.¹⁴

Otros medios de prensa previeron usos menos novelescos para el artefacto, como *La Voz de México*, que llegó a suponer: “las galerías de retratos no se considerarán completas en adelante, si no tienen al lado el fonógrafo en que se conserve la voz de cada personaje”.¹⁵ Aun así, probablemente la imaginación de las personas dejó de volar tan alto después de oír por primera vez la voz reproducida por un fonógrafo de verdad.

Al parecer, el jueves 10 de octubre de 1878 finalmente se conoció en México la máquina parlante de la que todo

¹⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de febrero de 1878. La misma pieza literaria fue publicada por *La Voz de México*, aunque con pequeñas variaciones, el 28 de marzo de 1878.

¹⁵ *La Voz de México*, 10 de febrero de 1878.

el mundo hablaba.¹⁶ Días antes varios periódicos habían anunciado que los señores Wexel y Degress, agentes de Edison en suelo mexicano, tenían “un ejemplar del admirable instrumento”, y que pronto harían algunas presentaciones públicas del aparato.¹⁷ Dos días después de la primera exhibición *El Siglo Diez y Nueve* dedicó una columna completa a contar en detalle lo que ocurrió durante la “sesión fonográfica”, desarrollada en el Teatro de la Sociedad Nezahualcóyotl. El evento no se diferenció en mucho de lo sucedido en otras exhibiciones organizadas alrededor del mundo.

El redactor de la nota primero observó que había un “gran número de periodistas y otras personas distinguidas” en el salón. La presentación fue hecha por “el joven doctor americano Sr. [Eduardo Clay] Wise”, quien inició con un discurso sobre “las grandes conquistas de la inteligencia humana” y una reseña biográfica de Edison. Luego, un señor de apellido Quezada “cantó sobre la boquilla del fonógrafo” el “entusiasta” *Himno Nacional Mexicano*. En seguida, la pieza se “repitió fielmente [en] el nuevo aparato”, lo que hizo que la concurrencia prorrumiera “en una nutrida y prolongada salva de aplausos”. Al final de la columna, el periodista se permitió opinar: “la voz del fonógrafo es hueca y si se quiere apagada; con frecuencia se nota en ella cierta confusión que hace ininteligibles algunas palabras”.¹⁸ Esta fue la primera de varias exhibiciones hechas en el mismo teatro. La centralidad de la voz humana en el espectáculo era tal, que para las

¹⁶ El Calendario Galván da como fecha el día 9 de octubre, pero los periódicos de la época lo sitúan el día 10 de ese mes. Mariano Galván Rivera, *Colección de las efemérides publicadas en el Calendario del más antiguo Galván, desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950* (México: Antigua Librería de Murguía, 1950), 271.

¹⁷ *La Libertad*, 3 de octubre de 1878; *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de octubre de 1878; *La Patria*, 4 de octubre de 1878; *La Gacetilla*, 9 de octubre de 1878.

¹⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de octubre de 1878. Al día siguiente el periódico *El Combate* publicó también una crónica de la exhibición, junto con el discurso leído por el representante de Edison en México y algunos detalles adicionales. Véase: *El Combate*, 13 de octubre de 1878.

exhibiciones siguientes se solicitó “una cantante y un cantor” para que participaran en la demostración del invento.¹⁹

Vale recordar que, a pesar de las expectativas y el despliegue periodístico mundial en torno al fonógrafo, el artefacto era una invención más en medio de una verdadera avalancha de avances científicos sorprendentes. Las personas del siglo XIX estaban estupefactas viendo un desfile de máquinas maravillosas. Un día la fotografía, la bicicleta y el teléfono eran noticia; otro día, el cinematógrafo y los rayos X. Ya había sido la ocasión de la locomotora a vapor y el telégrafo, y poco después sería el turno de la bombilla eléctrica, los automóviles y el aeroplano. También se oía hablar, por primera vez, de términos como caucho, electromagnetismo, anestesia, queroseno, pasteurización, vacuna, electrón, ondas de radio, neumococos, gasolina y cromosoma. Cada año un par de aparatos y descubrimientos increíbles eran comentados en las calles. Parecía que la humanidad había dominado todas las fuerzas de la naturaleza, pues cada nuevo invento llevaba a una cadena de innovaciones que, a su vez, abría perspectivas y proyecciones inéditas.

Sin embargo, algunos ciudadanos observaron con recelo la acogida tan entusiasta de los adelantos tecnológicos. En México, un reportero de *La Gacetilla*, por ejemplo, satirizó los avances de los que se jactaba la humanidad, haciendo la siguiente reflexión:

El siglo XIX. No se llamará ya el siglo del vapor, como se le pretendía llamar en su primera mitad. Se llamará el siglo de los viceversas, en que acabaremos por hacer todas las cosas al revés. Concedamos el puesto de honor a la homeopatía que empezó probando cómo menos era más y más era menos. Y luego vendrán la nueva tranvía en que los caballos irán por debajo del coche y del cochero; el teléfono, con el cual se

¹⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de octubre de 1878.

podrá hablar más quedito de lejos que de cerca; el fonógrafo, con el que podrá perpetuarse la voz de los ausentes, sin que se haya conseguido hacer lo mismo con la de los presentes; la fotografía que pone en la mano izquierda lo que se tiene en la derecha; el cañón de Krupp, que hace más temible al enemigo distante, etc., etc., etc.²⁰

En otra columna, el mismo diario se atrevió a criticar la noción de progreso, atribuida a las últimas invenciones, denunciando satíricamente la coexistencia de las más modernas tecnologías con el abandono de la ciudad:

Continúan tendiéndose alambres telegráficos en todas direcciones por la República; se construyen o se proyectan ferrocarriles en todos los Estados, se ensayó hace pocos días el teléfono con buen resultado en esta capital; y de Nueva York nos vendrá pronto el fonógrafo perfeccionado. En cambio, muchas calles de México, y el Callejón de Santa Isabel en primer término, se conservan intransitables. De aquí lógicamente deducimos que, para el año que viene, o poco después, se estará más cerca mientras más lejos se viva. A una gran distancia podremos ir en ferrocarril, escribir por el telégrafo, hablar por el teléfono, hasta cantar una serenata a la novia por el fonógrafo [...]; y en la misma ciudad no podremos salir a una visita, sin exponernos a que vuelque nuestro carruaje o a meter el pie en un lodazal, o a coger un tifo [...]. Alejaos pues, amantes y amigos que deseáis mantener entre vosotros íntima comunicación.²¹

No obstante, en medio de tantos inventos y de las polémicas que despertaban, el fonógrafo no pasó al olvido ni quedó relegado. Gracias a las mejoras que se le implementaron, la invención de Edison ofreció mejores resultados sonoros y comerciales y, así, vivió una transferencia de la esfera científica a la industria del

²⁰ *La Gacetilla*, 21 de marzo de 1878.

²¹ *La Gacetilla*, 21 de marzo de 1878.

entretenimiento. Esto le aseguró un lugar protagónico en el cotidiano. Aunque el éxito de las máquinas parlantes en México estuvo íntimamente asociado a factores adicionales no menos importantes. El presente volumen profundiza en varios de ellos: la inclusión de un repertorio local de comprobada aceptación entre el público; el patrocinio de los sectores populares, en la medida en que la música grabada no fue un bien dirigido exclusivamente a las clases más adineradas; la cultura del consumo y las estrategias publicitarias asociadas al avance del capitalismo; la actuación de las empresas fonográficas estadounidenses y su competición por el mercado mexicano, y la apropiación de esta tecnología por parte de comerciantes locales, quienes inauguraron las primeras marcas comerciales de cilindros nacionales al cierre del siglo XIX.

Sergio Ospina, en el segundo capítulo, ilustra cómo los contenidos grabados con fines comerciales gozaban de reconocida popularidad entre el público mexicano, desde antes de circular en discos y cilindros. Aquí, Ospina se distancia de la idea de que la fonografía popularizó el catálogo de piezas que se comercializaba, demostrando que, en realidad, la industria fonográfica aprovechó una admisión previa de expresiones musicales y culturales locales para cautivar a su público. Alejandra Delgado, en el cuarto capítulo, ayuda a desvendar los estrechos vínculos entre el fonógrafo y el gramófono y algunos vehículos de difusión y circulación de tradición oral y escrita, como pregoneros, cancioneros, hojas volantes y partituras de canciones populares. Además, Delgado presenta indicios consistentes de la plasticidad de las tradiciones orales, tras un análisis meticuloso de las variaciones de sus expresiones en medios impresos y sonoros. De esta forma, la autora brinda elementos que sirven para comprender la acogida de la fonografía como efecto de su ligación con el repertorio en uso. Comprobación similar se desprende del sexto

capítulo, de Camilo Camacho, donde queda claro que la música de mariachi ya agradaba a varias clases sociales antes de que comenzara a ser grabada. A propósito del estudio de las primeras grabaciones conocidas de este tipo de música, Camacho explica que, en buena medida, dicha expresión musical llegaría a los estudios de grabación como consecuencia del tránsito campo-ciudad vivido por una parte bastante significativa de la población rural del Porfiriato.

Los capítulos tercero y quinto, por su parte, se aproximan a la fonografía desde su esfera mercantilista y muestran que su aceptación estuvo íntimamente ligada al capitalismo y sus estrategias de consolidación de mercados. Natalia Bieletto dedica el tercer capítulo a comprender la acogida de las nuevas tecnologías de audio como producto de las lógicas de una sociedad del consumo y, en esta medida, se detiene en las maneras como terminaron por modificar el modo en que se escuchaba. La autora identifica el fortalecimiento de un imaginario urbano y moderno que colaboró en la diseminación del uso de las máquinas parlantes y en el desarrollo de modalidades inéditas de escucha, ligadas estrechamente a imaginar el nuevo orden modernizador. Asimismo, Fernando Eslava analiza en el penúltimo capítulo las estrategias publicitarias empleadas para la venta de productos fonográficos y sus dispositivos de mercadeo, recordando el carácter netamente comercial que patrocinó la expansión de fonógrafos y gramófonos en México, carácter que continúa vigente. Eslava aporta documentación rica y muy interesante que permite vislumbrar la infraestructura mercantil que izó la música grabada como bastión de nuevos imperios económicos.

Cabe resaltar que *Los surcos de la memoria* es un excelente ejemplo de la relación íntima que se teje entre acervos fonográficos, investigación y público. Como rápidamente notará, los autores y las autoras apoyan sus argumentos en

la escucha atenta de algunos fonogramas resguardados en el acervo de la Fonoteca Nacional de México, sin cuya labor esta obra no existiría. El capítulo que abre este volumen ejemplifica perfectamente la importancia y la riqueza que poseen los archivos privados, como es el caso de la colección de don Reynaldo Mota Molina. Sin el amor, el cuidado y la dedicación de los coleccionistas de música de América Latina hoy sería prácticamente imposible tener acceso a los sonidos que fueron grabados hace más de un siglo en la región. No se sabría, por ejemplo, que a inicios del siglo XX no hubo una, sino varias marcas de cilindros grabados y comercializados en México, entre las que se cuenta la de Morales Cortazar (así, sin tilde). Fernando Eslava abre este libro narrando, con tono detectivesco y envolvente, su reciente hallazgo: las grabaciones comerciales mexicanas más antiguas identificadas en la actualidad. La generosidad y la sabiduría que tuvo el señor Reynaldo al donar su colección a la Fonoteca Nacional de México permitieron que Eslava reconstruyera el contexto histórico en que fueron producidos, vendidos y escuchados tales soportes.

Por último, sólo resta enfatizar que el apoyo de instituciones públicas, como la Fonoteca Nacional de México y la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, permite generar una aproximación, con lupa y con oídos muy abiertos, a la historia de la fonografía. Con la guía de los investigadores y las investigadoras que hábilmente escribieron este volumen, invito a darle vuelta a la página y viajar al México del Porfiriato para escuchar lo que pueden decir hoy las máquinas parlantes de antaño.

Juliana Pérez González
San Pablo, Brasil

Hemerografía

El Combate
El Siglo Diez y Nueve
Gaceta Médica de México
La Bandera Nacional
La Colonia Española
La Gacetilla
La Ley de Amor
La Libertad
La Patria
La Reconstrucción
La Voz de México

Referencias bibliográficas

- Cisneros, Karina T. “Instrumentos de música mecánica en la ciudad de México, 1877-1925”. *Antropología. Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, II*, núm. 86 (mayo-agosto 2009): 113-117.
- Galván Rivera, Mariano. *Colección de las efemérides publicadas en el Calendario del más antiguo Galván, desde su fundación hasta el 30 de junio de 1950*. México: Antigua Librería de Murguía, 1950.

Introducción

El documento sonoro es una fuente de información útil en la generación del conocimiento que ofrece el orbe de las ciencias sociales. Hace ya mucho tiempo que esto es así. Lo era incluso antes de que se consolidara la profesionalización de la historia o de la antropología, y de otras disciplinas científicas centradas en el estudio de la sociedad y la cultura. En el siglo XIX, apenas unos años después de la invención del fonógrafo, el registro de audio era ya una herramienta de la etnografía. En 1898, Karl Lumholtz, aquel investigador escandinavo que viajó varias veces a México con el fin de estudiar y documentar las tradiciones de los pueblos de la Sierra Madre Occidental, almacenó en setenta cilindros de cera una gran variedad de cantos rituales y canciones de algunas comunidades rarámuris (tarahumaras) y wixaritari (huicholes).

Desde luego, hoy en día es muy amplia la diversidad de contenidos de audio que brindan la posibilidad de exhumar los vestigios de la tradición y del tiempo. Historiadores, antropólogos, sociólogos, musicólogos, entre otros especialistas interesados en el análisis de las expresiones culturales, han incluido dentro de su práctica profesional la escucha eventual de entrevistas, programas de radio, piezas musicales y otros materiales de corte aural. Sin embargo, el documento sonoro no es únicamente un manantial de testimonios; es asimismo un objeto de estudio. En los territorios de la preservación y la archivística se ha desplegado, en las últimas décadas, un extraordinario interés en los fonogramas. De modo que el saber que gira en torno a la catalogación, la digitalización y el almacenamiento del patrimonio fonográfico se ha multiplicado.

En México, no obstante, a diferencia de otros países —principalmente Estados Unidos e Inglaterra—, la historiografía tiene una gran deuda: desentrañar el lugar

de enunciación de los materiales que integran dicho legado documental; estudiar analíticamente las dinámicas sociales como factor y producto de la creación, la circulación y el consumo de las tecnologías de grabación y reproducción sonora. Aunque vale aclarar que ya se ha tratado de subsanar este hecho. Hace unos años se comenzó a trazar un boceto de los inicios de la fonografía comercial en el territorio nacional. Hablo fundamentalmente de dos artículos académicos: “Grabaciones tempranas de música y músicos mexicanos”, texto de John Koegel que se publicó en el 2008; y “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, escrito de Jaddiel Díaz Frene editado en el 2016. ¿El mayor aporte de estas investigaciones?: vislumbrar un nuevo horizonte de estudio. Pero, a pesar de ello, el espacio en blanco ha seguido predominando en ese paisaje historiográfico. Y es que, extrañamente, casi nadie ha secundado el esfuerzo de aquellos primeros trazos.

Este libro no pretende cubrir todos los huecos existentes. Los escritos aquí reunidos vieron la luz con la finalidad de obtener una imagen más acabada de aquel panorama; abrir nuevas rutas de investigación que ayuden a recuperar ese fragmento de la memoria. La misión implicó el diálogo, la redefinición y el descubrimiento; bruñir datos ya enunciados y, sobre todo, develar algunos hechos que el manto de la amnesia había envuelto. Es decir, se intentó establecer un conjunto de pequeños diálogos académicos en función de fortalecer y renovar el conocimiento que ya se poseía previamente. Aunque, por otro lado, se buscó que la base de esta obra fuera la novedad; se quiso privilegiar la originalidad de la información de un extenso *corpus* de referencias documentales inéditas.

También, con miras a lograr su objetivo, el presente volumen contiene un código QR que permite acceder a un álbum doble con treinta y seis temas producidos de 1901

a 1910 en la capital del país, entre los cuales se encuentra una de las ocho grabaciones comerciales mexicanas más antiguas que existen en la actualidad. En pro de su difusión, a treinta y dos de ellos se les aplicó un proceso altamente especializado de restauración digital en la Fonoteca Nacional de México. Finalmente, en buena medida, la idea ha sido visibilizar el vasto valor histórico que se halla depositado en los registros sonoros de mayor antigüedad que resguarda la institución. Los audios, cabe destacar, fueron seleccionados de acuerdo al contenido de cada uno de los capítulos. Así, se ha pretendido que texto y sonido se entrelacen en favor de la comprensión de los tópicos abordados en estas páginas. Ojalá que este proyecto incentive el interés por conocer más acerca del rico pasado de la fonografía. Quizá pueda representar un aliciente para desempolvar los maravillosos recuerdos que viven en los surcos de cera y de goma laca.

Francisco Fernando Eslava Estrada
Santiago de Querétaro, México



Huellas de los inicios de la grabación comercial en México. Los cilindros Morales Cortazar de la Fonoteca Nacional

FRANCISCO FERNANDO ESLAVA ESTRADA

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO

El fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas.
Amado Nervo (1898)

Joyas de la colección Reynaldo Mota Molina

Santiago de Querétaro, Felipe Luna Sur 42. La tarde del sábado 1° de junio de 2019. Conversamos durante un par de horas. Estuvimos hablando de canciones, cantantes y músicos; de conciertos que marcaron nuestras vidas y de géneros musicales como el danzón y el huapango. También hablamos sobre su colección de música grabada. Se trata de una parte muy importante de su biografía. En ella permanecen algunos de los recuerdos más bonitos que tiene de su infancia y su juventud, de su familia y sus amigos, de su hogar. Me expresó su temor de que esas memorias fueran literalmente a parar a la basura cuando él ya no estuviera. El señor Reynaldo me dijo que deseaba que los materiales que había reunido durante casi setenta años los resguardara la Fonoteca Nacional de México. Sabía que ahí estarían a salvo. Antes yo tendría que ir a su casa para echarle un vistazo a su colección. Acordamos vernos quince días después en la Sierra Gorda queretana.

El viaje de Querétaro a Jalpan duró tres horas y media. ¡Qué bonito lugar! Se respira aire fresco. Está rodeado de montañas que, al menos en verano, se pintan de verde. Hay cascadas y ríos. En la cabecera de la población resalta un quiosco que aparenta tener mínimo cien años de antigüedad; y atrae inmediatamente a la vista una iglesia barroca que se integra al conjunto arquitectónico de una antigua misión franciscana. Cerca de ella, a unos cuantos pasos, se localiza el Museo Histórico de la Sierra Gorda. Y dos calles arriba hay un hotel que convenientemente tiene piscina. Don Reynaldo pasó por mí para ir a su casa luego del *check-in* y el almuerzo y, ahí, claro, hice la valoración de su acervo. Todo muy ecléctico: cumbia, rock, jazz, salsa, ópera, bolero, sones huastecos, arribeños y jarochos, las de Lara, Cuco Sánchez, José Alfredo, Bob Marley, Creedence, El Tri, Aretha Franklin, María Conesa, Piazzola y un larguísimo etcétera de géneros e intérpretes. Discos de 78, 33 y 45 revoluciones por minuto, cintas de carrete abierto, cartuchos, casetes, CDs, audios digitales. Además había una caja de cartón que en su interior guardaba grandes joyas históricas: veintiún cilindros de cera. Entre ellos aguardaba un maravilloso descubrimiento: ¡ochos cilindros de la marca J. Morales Cortazar! Las grabaciones comerciales mexicanas más antiguas que existen en la actualidad.

Cuatro meses después se conformó un equipo interdisciplinario: cinco personas, que iríamos a valorar el estado de conservación y realizar un filtro de selección de los casi siete mil quinientos materiales que componen la colección. Salimos de Coyoacán, y el trayecto, tan sólo de ida, duró ocho horas. Aunque trabajamos sin tregua durante dos días no pudimos concluir las operaciones planeadas. El regreso a la Ciudad de México fue igual de tardado. Posteriormente, en febrero de 2020, dos colegas y yo fuimos de nuevo a la Sierra Gorda para terminar el trabajo. Al final de todo el proceso se trasladaron

aproximadamente dos mil setecientos documentos a la Fonoteca Nacional. Obviamente, estaban incluidos los cilindros Morales Cortazar. A partir de entonces comencé a investigar sobre ellos. Busqué información en periódicos, revistas especializadas, catálogos de grabaciones, libros, repositorios fotográficos y en otras instituciones dedicadas a la preservación de la memoria sonora.



Cilindros Morales Cortazar. Fonoteca Nacional de México.
Colección 237 Reynaldo Mota Molina

Hice un primer borrador de esta investigación sin haber podido escuchar dichos materiales. No podía ser de otra manera. En México todavía no se han realizado digitalizaciones profesionales de cilindros de cera, ya que no se tiene la tecnología para ello. El problema equivale a miles y miles de euros. Sin embargo, luego de un tiempo, ocurrió un evento inesperado. El señor Reynaldo me comentó por teléfono algo que haría que el escrito sufriera algunas modificaciones: “Acabo de recordar que tengo unos audios de esos cilindros”. Unas semanas más tarde, aprovechando que fui a Jalpan a dar una conferencia en el Museo Histórico de la Sierra Gorda, me los proporcionó amablemente. Así tuve acceso a cuatro registros audibles de

la marca Morales Cortazar. ¿Cómo obtuvo estos audios el coleccionista? La fórmula a la que recurrió es muy sencilla: un micrófono captó con languidez los sonidos emitidos desde el altavoz metálico de un fonógrafo Edison. Es obvio que el método utilizado no responde a normas estrictas en materia de digitalización. ¿Resolución de 24 bits?, ¿frecuencia de muestreo de 96 kHz? Su único propósito era guardar aquellos contenidos en un CD.



Cilindros Morales Cortazar en las bóvedas de conservación de la Fonoteca Nacional de México

Se deberá digitalizar los cilindros bajo los más altos estándares de calidad. Habrá que esperar un poco, pues se tendrá que llevar a cabo en algún punto del extranjero que cuente con el instrumental que el procedimiento requiere. Mientras tanto, los fonogramas ya se han limpiado e inventariado, y puedo decir que se hallan en buen estado de conservación general.¹ Si se observa su antigüedad es posible

¹ Fonoteca Nacional de México (FNM), Colección 237 Reynaldo Mota Molina, FN19060093519, FN19060093521, FN19060093523, FN19060093524, FN19060093525, FN19060093527, FN19060093531, FN19060093534, Javier Morales Cortazar (productor), J. Morales Cortazar y Compañía, cilindros de cera, Ciudad de México, grabados en 1901-1902.

considerar que sus defectos son mínimos: 1) Dos tienen uno de sus extremos ligeramente despostillado. 2) En otro par se aprecian unos orificios diminutos; están ahí debido a una mala manipulación del punzón o la aguja del fonógrafo en el que antiguamente se reprodujeron. 3) Uno más ha visto cómo se desvanecen sus surcos. Ese es el motivo por el cual no he oído los audios directamente desde los cilindros: porque cada reproducción va desgastando los contenidos de estos soportes. La norma dicta que deben ser escuchados hasta el momento en el que se digitalicen.

Fuera de eso lo demás está bien. Cada uno de ellos se encuentra envuelto en una gasa algodonada dentro de su cajita cilíndrica “original”: fondo blanco y letras de color verde. Sin embargo, es probable que siete de los estuches no tengan las tapas que llevaban inicialmente. ¿Por qué lo pienso? Hay dos razones: 1) Cuatro de ellas no tienen sus etiquetas. 2) En la tipografía impresa en las otras tres se usó un pigmento azul. Esto indica que las etiquetas de las cajas que empleó Morales Cortazar tuvieron cuando menos dos diseños diferentes. Por otro lado, en la colección de don Reynaldo hay cinco soportes más que quizá grabó dicho productor. No obstante, advierto que, dado que no poseen un etiquetado que lo compruebe, en este trabajo no hablo de esos materiales. Los cilindros Morales Cortazar son valiosos testimonios en la historia de la grabación mexicana. Permiten formular preguntas encaminadas a construir una historiografía del tema, en donde prácticas cotidianas, representaciones sociales y relaciones de poder se encuentran con otros tópicos complejos de análisis: ¿qué tipo de contenidos almacenan?, ¿entre quiénes se consumían?, ¿en qué espacios se escuchaban?, ¿cómo fueron recibidos?, ¿en dónde se grabaron y distribuyeron?, ¿ése era el único sello local de registros de audio?, ¿cuándo se produjeron?, ¿en qué momento y por qué dejaron de producirse estas grabaciones?



Los cilindros mexicanos más antiguos que se conservan en la actualidad

Los fonógrafos ambulantes y los primeros registros sonoros comerciales del país

Las primeras grabaciones que se produjeron en México no se comercializaron. Más bien se hicieron con el objetivo de mostrar el funcionamiento del fonógrafo. Hoy esos materiales “de muestra” son parte de un catálogo de contenidos sonoros que paradójicamente no tiene sonido. Es una pena que no se pueda escuchar el *Himno Nacional* que se grabó aquella noche de 1878 en la que la máquina parlante se presentó en

el Teatro de la Sociedad Nezahualcóyotl. Qué lástima que sea imposible oír los registros musicales que Ángela Peralta hizo días después de esa presentación. ¿Es cierto que “El Ruiseñor Mexicano” dejó su voz en un fonograma? Pues un periódico de la época lo cuenta: “Últimamente se dio una exhibición privada del cilindro parlante en casa de la Sra. Peralta, calle de la Monterilla, y se conservó la placa de estaño sobre la cual cantó varios trozos de *Norma* y una bonita romanza intitulada: *Última flor*”.² Resulta lamentable que la recitación de Guillermo Prieto de *Al céfiro* sea áfona. Hay tantas voces perdidas en el tiempo y en el espacio que desearía encontrar. ¿Será que algún día aparezca alguna de ellas? Es poco probable, aunque hasta la peor de las afonías tiene remedio.

¿Y qué hay de los primeros audios comerciales mexicanos? Se ha dicho que nacieron en 1903, en las plantas grabadoras que la Columbia y la Victor instalaron de manera temporal en la capital del país. Claro, ese año los técnicos de sonido de ambas compañías viajaron a México para grabar a varios artistas locales. Y, de hecho, poco más tarde, en 1904, los expertos de la Edison harían lo mismo. Esto no es extraño. Varias casas productoras extranjeras, como explica Sergio Ospina en el capítulo siguiente, dispusieron que sus empleados se aventuraran en expediciones de grabación o *recording trips* hacia distintos puntos del mundo: naturalmente, los viajes se llevaron a cabo para capturar los repertorios “nativos” de esos lugares “explorados”. El personal calificado de la Columbia, la Victor y la Edison, cabe aclarar, estuvo en múltiples ocasiones en suelo mexicano. Los datos recabados indican que aquí las tres empresas sumaron, en conjunto, catorce giras entre 1903 y 1910. No obstante, los inicios de la producción local de grabaciones con fines de comercialización, a diferencia de lo que suele pensarse, no se dieron con estas exploraciones.

² *La Voz de México*, 1º de noviembre de 1878.

Antes de 1903 ya se había inaugurado la fase de la grabación comercial en México. Es un momento que, a pesar de su corta duración, se sitúa dentro de la urdimbre con que se ha de tejer una historia pendiente: la que deambula como fantasma entre viejos materiales que guardan sonidos; la que se halla en añejas voces surcadas en estaño y en cera, o en goma laca y en celuloide. Voces que develan significados. Esta historia surgió con la idea de vender el repertorio que le era habitual a las capas bajas de la población. Empezaron entonces a circular los audios de algunos aires nacionales y diversos cantos populares que, interpretados en un estilo típicamente mexicano, incluían albures y dobles sentidos a granel. Desde luego, como era de esperarse, esas grabaciones no siempre fueron bien recibidas. En la prensa de aquel periodo hay varios testimonios de la desaprobación que llegaron a generar. En mayo de 1900, por ejemplo, el periódico *El Tiempo* publicó la siguiente nota:

A una casa del callejón de las Cruces, Rafael Pérez llevó un fonógrafo que cantaba coplas populares, y la vecina, señora L. P., llamó a Pérez y lo contrató por cierto tiempo para que hiciera funcionar el aparato en presencia de varias personas. Divirtiéndose estaban con el fonógrafo, cuando llegó el esposo de la señora aquella, y no agradándole sin duda el género de canciones del fonógrafo, despidió a Pérez en forma poco prudente, pero como el fonografista exigiera el pago del alquiler de su aparato, de aquí surgió el disgusto y fue precisa la intervención del gendarme para calmar los ánimos, pues ya los contendientes iban a llegar a las manos.³

El hogar no fue el único lugar en el que se podía disfrutar de la renta de un fonógrafo. En la Fototeca Nacional del INAH se resguarda una antigua fotografía que ilustra a la perfección esto. La imagen fue capturada a fines del Porfiriato. Se trata de una toma callejera. En primer

³ *El Tiempo*, 23 de mayo de 1900.

plano se ve a un señor de apariencia humilde sentado en un pequeño banco de madera. Frente a él hay una mesa protegida por un amplio parasol. Sobre ella descansa un fonógrafo. Junto al hombre están parados dos niños que también tienen facha de menesterosos. Del aparato sobresale un voluminoso altavoz metálico que se parece a una flor. Si se pone atención, además se puede advertir que de la parte superior de la barandilla fuente, esa estructura en forma de torso humano, cuelgan varias tiras o cordones: son audífonos. En segundo plano se observa un edificio de una planta y una calesa que se atraviesa. El resto está borroso, pero una mirada cuidadosa hallará otro vehículo y algunos peatones.



Fonografista ambulante [1907-1910].
Fototeca Nacional del INAH. Colección Archivo Casasola

Una escena bastante frecuente en la época. De hecho, hacía ya algunos años que se había vuelto común ver puestos callejeros móviles dedicados al alquiler de música grabada.

En abril de 1895 *La Voz de México* dio a luz un escrito que decía: “Seguramente que nadie, en México, habrá dejado de observar los grupos que en diversas calles de la ciudad se forman en torno a los fonógrafos ambulantes que circulan por ahí”.⁴ Para entonces estos negocios itinerantes permitían que la gente más desprotegida económicamente tuviera contacto con aquella famosa invención edisoniana. Sin embargo, antes la situación era totalmente otra. Hubo un tiempo en el que la gran mayoría de las personas no podía pagar por escuchar en la calle la grabación de una pieza musical. Este mismo texto periodístico refiere, en términos generales, la forma en que se desarrolló dicho fenómeno:

Al principio, la compañía explotadora del invento había puesto precios que lo hacían inaccesible a las masas populares. Escuchar una pieza costaba diez centavos y aunque en tres [de esos espacios de renta de grabaciones] hacían la rebaja de cinco centavos, siempre para el pobre, para el trabajador, para el doméstico, resultaba bastante cara, casi imposible la diversión.

La compañía, comprendiendo esto, con muy buen acierto abarató el uso del fonógrafo, y en la actualidad, como al principio decimos, en los fonógrafos ambulantes que son llevados por las calles se cobra un centavo por cada pieza que se escucha.

Dada la cultura y la novedad de la invención –para el pueblo sobre todo– los aparatos se ven favorecidos por el público. La multitud se agrupa en torno de ellos, llueven centavos que es una bendición y la compañía hace su Agosto.⁵

En ese momento ya existía todo un catálogo de grabaciones mexicanas que escandalizaba a los protectores de la moral y el decoro. Algunos periódicos, como *El Demócrata* y *La Buena Lid*, así lo denunciaban. A través de sus

⁴ *La Voz de México*, 5 de abril de 1895.

⁵ *La Voz de México*, 5 de abril de 1895. Vale aclarar que el precio de cada grabación escuchada era ya de un centavo a fines de 1894. *El Relámpago*, 12 de diciembre de 1894.

páginas, los rotativos buscaban censurar medievalmente los contenidos implicados en esta práctica de escucha, a la vez que evidenciaban el poco interés que las autoridades tenían por tomar cartas en el asunto:

Siguen las canciones obscenas en los fonógrafos ambulantes. El Código Penal castiga las inmoralidades y visto esto nos llama la atención que el Sr. General Rincón Gallardo no haya dictado sus órdenes para que se prohíba que esos fonógrafos recorran las calles, siendo un vehículo de prostitución y sirviendo de escándalo a las buenas costumbres.⁶

¿Quiénes fueron los autores intelectuales de aquellos registros sonoros? Acaso los mismos encargados de rentar en la vía pública las piezas musicales. Usualmente los almacenes de productos fonográficos despachaban cilindros “sensibles” o “en blanco”, sin contenido alguno. Entre los clientes frecuentes de estos negocios se hallaba un numeroso cuerpo de filarmónicos diletantes y profesionales que registraban sus avances artísticos en sesiones caseras de grabación. Quizá estos fonogramas se daban como regalo: almacenar la voz en un objeto cilíndrico pudo ser sinónimo de cariño, de agradecimiento y hasta de lance amoroso. O probablemente sólo servían para que brotara en los propios intérpretes la fustigación y la vanagloria del temperamento crítico y el autoengaño. Pero los fonografistas callejeros también pudieron haber adquirido soportes sin sonido pregrabado, con el objetivo de luego conseguir músicos que, a cambio de una módica retribución económica, estuvieran dispuestos a grabar parte de su repertorio en dichos materiales.

La animadversión que produjeron los fonógrafos ambulantes no sólo fue producto de las “obscenidades” que propagaban. Algunas publicaciones locales le atribuyeron a la escucha callejera la generación de un problema mayor: la

⁶ *La Buena Lid*, 1º de abril de 1895; véase igualmente: *El Tiempo*, 7 de abril de 1895.

inventiva de Edison, inicialmente una promesa científica, un medio transformador del mundo, se había visto reducida a una simple diversión popular. Se esperaba que “la máquina del sonido” sirviera para, entre otras cosas, estrechar la comunicación de las personas, modernizar la industria del juguete y ayudar a médicos y abogados en su trabajo.⁷ En cambio, se decía, aquí la gente le daba el peor de los usos. Al respecto, en 1898 un rotativo refería que, mientras que en Viena se estaba conformando una “fonoteca” que preservaría los sonidos más relevantes de la historia, en México se grababan lastimosamente tonadas populares y poemas.⁸ El origen de esa falta se le achacó al “pueblo bajo”. El argumento empleado en la inculpación: la pobreza impedía apreciar el valor de la inteligencia humana y la grandeza de la ciencia. De hecho, como ha mostrado Aurelio de los Reyes, el cinematógrafo sufrió una censura similar a la del fonógrafo.⁹ En la siguiente nota satírica se aprecia el punto convergente de las críticas lanzadas en contra de ambos artefactos:

También la prensa ha puesto el dedo en la llaga, refiriéndose a los aparatos de vulgarización científica como el fonógrafo y el cinematógrafo.

Las personas humildes que no pueden a la simple vista contemplar las «Dormilonas» con sus adiciones y reformas vegetales, ni tampoco aprender de viva voz los guajiros, peteneras, coplas y otros dialectos en las aulas correccionales de la tanda, se conforman con la copia.

Se introducían las boquillas de Edison en las orejas y se ruborizaban soltando la carcajada, porque el aparatito sabe cosas peores que un caballo de *calandria* de los de velada.

⁷ Para saber más sobre las expectativas que se generaron en torno al fonógrafo recórrase a: Jaddiel Díaz Frene, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-98.

⁸ Referencia extraída de: Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 113.

⁹ De los Reyes, *Los orígenes*, 50.

Si el *cinematógrafo* parece que ha resultado económico, pero con los mismos bonitos sentimientos del autor de las mallas que viste la madre Eva que ustedes saben: dibuja en el espacio peores colecciones que las de algunas cajetillas.

De modo que como en las calles del saneamiento, donde quiera que se ponen las narices, huele a descomposición pública.

Y eso que han fungido regidores celosos en el cumplimiento de su deber.¹⁰

A lo anterior hay que sumarle el hecho de que esos aparatos itinerantes podían acarrear problemas de salud. En 1895 se olfateaba el peligro. El 2 o el 3 de abril un suelto de gacetilla consignó que una persona dijo “haber comenzado a sentir dolores en los oídos” luego de rentar “varias audiciones” en un fonógrafo que estaba en la calle. Y al cabo de unos días el diario editor insistía en el tema. Decía que, al colocarse “la trompetilla inmediatamente después de un enfermo”, se corría el riesgo de contraer una afección. Por eso solicitaba que el Consejo de Salubridad emitiera la orden de que se desinfectaran diariamente los audífonos de los fonógrafos que circulaban por la ciudad.¹¹ Pero la petición no tuvo el efecto deseado. Aquellos espacios continuaron siendo un núcleo potencial de infecciones auditivas. En marzo de 1899 otro periódico sentenció: “El que escucha... se queda sordo”. Según la publicación, un tal Manuel Reyna acababa de “hacer experiencias en cabeza propia”: la culpa era suya por ir “a escuchar lo que no le importaba”. Alquiló uno de esos infectos reproductores de audio y se contagió de algo que le dejó el tímpano inservible.¹²

Por si fuera poco, algunos maleantes se confundían entre la gente que quería disfrutar de la música. Con el camuflaje de la curiosidad encima, aprovechaban cualquier

¹⁰ *Cómico*, 26 de noviembre de 1899.

¹¹ *La Voz de México*, 5 de abril de 1895.

¹² *El Chisme*, 21 de marzo de 1899.

descuido para hacerse de lo ajeno. Eso sí, a veces no les salía la jugada. Por ejemplo, a días de que terminara el año de 1894 uno de estos pillos fue detenido. El ladronzuelo había logrado hacer de las suyas gracias a que su víctima tenía colocados los tubos de goma que conducían el sonido del aparato que daba servicio en la calle de Santo Domingo; el sujeto afectado no sintió la extracción del botín, pues se hallaba, de acuerdo a la prensa, “embebido” en la escucha, “pensando en la grandiosa gloria de Edison”. Sin embargo, un gendarme “se vistió de héroe”: pescó “al rata” y recuperó el objeto robado.¹³

Los fonógrafos de “uso común” además fueron un imán de “escándalos”. Valga aquí tan sólo referir un incidente que lo ejemplifique. Esto ocurrió en abril de 1897. El suceso también muestra que: 1) No faltó algún comerciante que colocara un dispositivo sonoro en las calles para promocionar sus productos. 2) Así, de vez en cuando se pudo gozar de este invento sin tener que pagar por ello:

Ayer en la tarde se hallaba instalado en la Plaza de Armas un fonógrafo gratis que sirve de anunciador.

Accidentalmente se descompuso la batería [del artefacto de sonido], por lo que los empleados se vieron en el caso de suspender las audiciones.

Uno de los concurrentes no quiso soltar el audífono, se empeñaba en que el aparato siguiera funcionando y gritaba voz en cuello que le repitieran la pieza.

Como el imprudente parroquiano no quería soltar el tubo y trataba de romperlo, se armó un escándalo a gritos y bofetadas, en el que llevó la peor parte el promotor del escándalo, quien fue conducido a la 4ª Inspección de Policía, donde fueron puestos en libertad los empleados del fonógrafo.¹⁴

¹³ *El Relámpago*, 12 de diciembre de 1894. Esta noticia fue reproducida en: *El Correo Español*, 14 de diciembre de 1894.

¹⁴ *El Nacional*, 7 de abril de 1897.

Los pioneros de la fonografía comercial en México

Hay cuatro hombres que son clave en esta historia: Joaquín Espinosa, Jorge Alcalde, Julio Ayala y Javier Morales Cortazar. Cuatro figuras importantísimas del mercado fonográfico local: siempre distribuyendo las últimas novedades en cilindros de cera de importación y haciendo composturas de aparatos de reproducción sonora. Pero la actividad comercial que desarrollaron también incluyó la producción de fonogramas. Esto último, no cabe duda, en buena parte fue producto de la relación que los sectores subalternos mantuvieron con el portentoso invento edisoniano; de la práctica de escucha ejercida a cambio de un centavo en los fonógrafos ambulantes de la ciudad. Basta con saber qué artistas trabajaron con estos comerciantes. Ahí, figuran los nombres de Maximiano Rosales, Rafael Herrera Robinsón, Jesús Ábrego y otros músicos que, totalmente disociados de los gustos de las élites porfirianas, cultivaron temas de corte popular, de esos a los que, ya se vio, se les tachaba de obscenos. Es evidente que Espinosa, Alcalde, Ayala y Morales Cortazar buscaban alimentar el repertorio de grabaciones que se alquilaba en las calles de la capital mexicana.

Joaquín Espinosa y Jorge Alcalde eran copropietarios de una agencia de productos fonográficos que hacia el año de 1900 tenía dos sucursales: en Segunda de San Francisco 7 y en Cocheras 19. Después, en 1901, el negocio se reubicaría en el 10 de la calle de San José el Real. Aquel era el lugar perfecto para quien buscara adquirir una gran variedad de cilindros de cera pregrabados o los modelos más nuevos de los fonógrafos de Bettini y de Edison.¹⁵ Sin embargo, la sociedad comercial se disolvió en agosto de 1902. Los desacuerdos existentes entre los socios no tenían

¹⁵ *El Entreacto*, 10 de abril de 1902; *El Imparcial*, 2 de diciembre de 1902.

más remedio. Alcalde se quedaría la tienda y todo el activo a favor. Así lo señalaba una escritura otorgada por el notario Manuel Álvarez de la Cadena. A pesar de esto, de manera casi inmediata, Espinosa anunció que continuaría con sus operaciones mercantiles en solitario, y que, para ello, regresaría a ocupar el antiguo local de Cocheras y abriría un nuevo espacio con dirección en Tacuba 307.¹⁶

Ahí, a la par de comercializar un surtido catálogo de discos y gramófonos marca Victor,¹⁷ expendería los registros que produjo con un par de artistas locales. Al respecto, en septiembre de aquel año advirtió algo que muestra que en ese momento ya existía la piratería de música grabada:

Los Sres. Rosales y Murillo, autores de los acreditados fonogramas populares que vende esta casa, no trabajan en ninguna otra: en consecuencia toda persona que desee obtener los ORIGINALES y no quiera exponerse a ser engañada adquiriendo copias debe hacer sus compras únicamente [en mis almacenes] y dirigir toda correspondencia al Apartado postal núm. 1045.¹⁸

Seis meses después Espinosa continuaría asegurando que los “verdaderos” registros de estos cantantes los había producido él.¹⁹ Sus declaraciones eran falsas. Dichos intérpretes también colaboraban con Alcalde, Ayala y Morales Cortazar.

Por su parte, Julio Ayala era un artista de teatro más o menos reconocido. Pero además fue el dueño de un taller mecánico que estaba ubicado en el 12 de la calle Cerca de Santo Domingo. En ese lugar, paralelamente a la realización de trabajos de latonería, torneado, fundición y galvanoplastia, se fabricaban barandillas fuente para distintos modelos de aparatos reproductores de sonido y

¹⁶ *El Popular*, 10 de septiembre de 1902.

¹⁷ *El País*, 10 de diciembre de 1902.

¹⁸ *El Popular*, 10 de septiembre de 1902.

¹⁹ *El Popular*, 17 de marzo de 1903.

se arreglaban artículos descompuestos: desde máquinas de escribir y bicicletas hasta cinematógrafos y fonógrafos; e incluso, como ya he referido, se producían fonogramas. Y no todo contenido grabado era música. A finales de 1902, por ejemplo, el negocio ofrecía un repertorio variado de “episodios nacionales y de actualidad”, que incluía, en voz del propio Ayala, las tres partes de los *Recuerdos de la Intervención Francesa*; esto es: “1^a. *Salida de las tropas francesas de la capital de la República*. 2^a. *Prisión de Maximiliano en el Convento de Capuchinas (Querétaro)*. 3^a. *Fusilamiento de Maximiliano, Mejía y Miramón en el Cerro de las Campanas*”.²⁰

Aunque por esos días Julio Ayala también ofertaba música religiosa, además de cantos populares interpretados por los señores Rosales, Murillo, Robinsón, Ábrego y Rodríguez.²¹ En 1903 sacaría una segunda serie de cilindros de cera con narraciones de acontecimientos históricos que comprendían la época de Morelos. Ayala buscó que este nuevo conjunto de grabaciones fuera útil en las escuelas: daría “instrucción patria” a los alumnos, al tiempo que los deleitaría “sin cansarles la imaginación”. Aquellos temas eran: *La toma de Chilpancingo* (dos partes), *El sitio de Cuautla* (tres partes), *La muerte de Don Leonardo Bravo* (tres partes) y *La prisión y fusilamiento del caudillo*. Ese mismo año Ayala anunció al público que pronto pondría a la venta un “descubrimiento” suyo: “El diafragma sordo”, una mejora aplicada al fonógrafo que permitiría, de acuerdo a lo que él informaba, percibir con gran claridad “hasta el más insignificante sonido” emitido por el aparato. Asimismo, en una suerte de réplica a lo que meses atrás aseguraba Espinosa sobre la originalidad de ciertos registros de audio, acusó a sus competidores de piratería: “No son originales las piezas que no lleven el nombre de Julio Ayala, y sean compradas en las Agencias de Espinosa,

²⁰ *Semanario Literario Ilustrado*, 3 de noviembre y 1º de diciembre de 1902.

²¹ *Semanario Literario Ilustrado*, 15, 22 y 29 de diciembre de 1902.

de Morales Cortazar y Cía. y de J. Alcalde. Cualquier otro que venda de estos fonogramas, los reproduce y no los vende originales”.²²



Exterior de los talleres de Julio Ayala.
Semanario Literario Ilustrado, 1° de diciembre de 1902.
Hemeroteca Nacional de México

²² *Semanario Literario Ilustrado*, 8 y 29 de junio de 1903.



Interior de los talleres de Julio Ayala.
Semanario Literario Ilustrado, 3 de noviembre de 1902.
Hemeroteca Nacional de México

En 1899 Javier Morales Cortazar comercializaba diversos productos. Vendía lo mismo registros sonoros que cubiertas para almohadones de fantasía, o incubadoras avícolas y máquinas para lavar y exprimir ropa.²³ Pero un año después comenzó a centrar toda su atención en la industria fonográfica. La estantería de su tienda se llenó rápidamente de objetos que descorporizaban voces: fonógrafos, gramófonos y cilindros de cera importados de España, Francia, Italia y Estados Unidos; múltiples fragmentos de óperas y zarzuelas que habían nacido bajo el amparo de un gran prestigio. Audios de excelente manufactura: Viuda de Arámbaro, Bettini, Edison. También, lógicamente, en algunas repisas se exhibirían, a modo de últimas novedades, los materiales que se editaban en el negocio.²⁴ ¿De cuántas obras se integró el catálogo de las producciones hechas ahí? No obstante es imposible

²³ *El Chisme*, 29 de julio de 1899.

²⁴ *El Imparcial*, 8 de junio de 1901.

determinar un número total, he averiguado que para abril de 1902 Morales Cortazar ya había registrado en su gabinete al menos cincuenta títulos diferentes.²⁵ A esa lista se irían sumando otros temas, incluyendo recitaciones, “simulacros” o “escenas cotidianas” y, además, para el disgusto de los oídos más recatados de aquella sociedad, algunos cantos populares. La prueba de ello es que en marzo de 1903 el comerciante anunciaba el expendio de *La Guerra del Yaqui* (tres partes) y de *Los reservistas*.²⁶ Como he mencionado, en buena parte ese repertorio se erigió en torno a las voces de Rosales, Herrera Robinsón y Ábrego.

Ante ese más de medio centenar de temas aparece una pregunta obligada: ¿qué hay al interior de los ocho cilindros que motivaron la presente investigación? El recorrido en la búsqueda de la respuesta estuvo lleno de incertidumbres. Aunque, finalmente, las grabaciones que don Reynaldo hizo de cuatro de estos materiales brindarían una luz en el camino. Antes, sin embargo, inicié una relatoría que culminó poco después de que pude escuchar dichos registros sonoros. Aquí anoto la serie de observaciones que hice con el objetivo de responder la interrogante planteada. ¿Las fundas de cartón pueden ser la clave? Siete de ellas tienen anotaciones hechas a lápiz que podrían indicar cuáles son las obras que contienen. Hay un reparo: existe la posibilidad de que aquellos títulos no concuerden con los de las piezas a las que aluden. No sería la primera vez que algo así ocurriera. Hoy, por ejemplo, la caja abierta de un CD da cuenta de que el objeto redondo que está ahí ha suplantado un espacio. Es un lugar común. La probabilidad es alta. ¿Alguien habrá guardado alguno o varios de los cilindros en estuches que les eran ajenos?

La duda crece. Las cajas tienen adentro unos pequeños trozos de papel que proporcionan datos diferentes a los

²⁵ *El Popular*, 6 de abril de 1902.

²⁶ *El Popular*, 10 de marzo de 1903.

inscritos en el exterior de ellas. ¿Será una suplantación?, ¿acaso se equivocó el autor intelectual de los papelitos que llevan consigo? El procedimiento de la extracción de los audios que el señor Reynaldo efectuó ayuda a esclarecer un poco el asunto. Efectivamente, la calidad del sonido dista mucho de ser buena, pero eso basta para acercarse a la información que esconde el contenido de los soportes cilíndricos. ¿Qué referencias ofrece ese acercamiento? 1) Se pudo corroborar un hecho que ya se mostraba en la prensa: el segundo apellido del comerciante que produjo los fonogramas no lleva acento en la primera a; es Cortazar y no Cortázar. 2) Entre los materiales está el siguiente repertorio: *Los amores de un charro* (voz y guitarra), *La campaña* (Banda de Zapadores), *Salve* —fragmento de la opereta *Gigantes y cabezudos*— (voz y piano), y el *Himno a la Santísima Virgen del Rosario* (voz). 3) Morales Cortazar no siempre incorporó al inicio de cada audio una voz que anunciara al público la marca de la grabación: es el caso del último de los títulos que acabo de enlistar. En esta ocasión es imposible develar totalmente el misterio. Tendré que esperar hasta que todos los cilindros hayan sido digitalizados correctamente. Por ahora, lo único que puedo hacer es transcribir aquí lo que viene escrito en los envoltorios y en los papeles ya referidos.

Cilindros J. Morales Cortazar		
No.	Información de las fundas	Información de los papeles del interior de las fundas
1	“La casita. Danza”	“3ª. Parte de la batalla del 5 de mayo”
2	“Agua, azucarillos y aguardiente. Barquilleros. Coro”	“¡Salve! Zarzuela Gigantes y cabezudos”

3	“La paloma”	“Agua, azúcar y aguardiente”
4	“Cinco de mayo 2º”	“Canción”
5	“El sarao”	“2ª. Parte de la Guerra (Efectos de primera batalla)”
6	“Lupe”	“Banda de Zapadores”
7	“1ª. Parte de la batalla de 5 de mayo”	“Los amores de un charro”
8	s/d	“Himno de la Santísima Virgen del Rosario”

¿De cuándo datan estos cilindros? A través de sus cubiertas de cartón pude obtener un elemento que me llevó a descifrar esta incógnita. En las etiquetas adheridas en algunas de las tapas se lee: “J. MORALES CORTAZAR Y COMPAÑÍA. 2-PROFESA-2. MÉXICO”. Y el cuerpo de cada una de las cajas tiene su etiquetado con una inscripción junto al dibujo de una partitura y un querubín que toca la flauta frente a un fonógrafo: “J. MORALES CORTAZAR & CO. N°_____ APARTADO 968. TELÉFONO 1317. PROFESA 2. MÉXICO. FONÓGRAFOS, FONOGRAMAS Y ACCESORIOS”. El resto de la información que utilicé para poder fechar los materiales la extraje de tres diferentes fuentes hemerográficas de la época: *El Chisme*, *El Tiempo* y *El Imparcial*.

Por los anuncios comerciales o publicitarios de estos periódicos, se sabe que este negocio cambió de local distintas veces. En 1899 se encontraba ubicado en Cordobanes 3.²⁷ A inicios de 1900 operaba en los bajos del Hotel Cántabro, en Primera de 5 de mayo 6.²⁸ Para mediados de 1901 su sede ya se había trasladado al número 2 de la calle de la

²⁷ *El Chisme*, 23 de septiembre de 1899.

²⁸ *El Tiempo*, 28 de enero y 1º de febrero de 1900.

Profesa.²⁹ Y todo indica que a principios de 1903 se mudó al 14 de Puente de San Francisco: durante diciembre de 1902 aparecieron publicados unos avisos con los que la agencia comunicaba que pronto se instalaría en otro lugar,³⁰ pese a que la búsqueda documental no arrojó la fecha exacta de la nueva mudanza, lo más lógico es que, en efecto, se hiciera al poco tiempo de ser anunciada. Durante varios años, cuando menos hasta el ocaso del Porfiriato, Morales Cortazar atendería a sus clientes en esta última dirección.³¹

O sea que los cilindros en cuestión se comercializaron entre 1901 y 1902. ¿Y los audios de estos materiales se produjeron también en ese momento? Es lo más razonable. Al menos tres de ellos nacieron en ese periodo: *Los amores de un charro*, *La campaña* y *Salve*. ¿Cómo llegué a tal conclusión? Estas piezas inician con un pregón mecanizado que dice: “J. Morales Cortazar y Compañía. Profesa número 2. México”. No obstante, cabe la posibilidad de que el resto haya sido producido y empaquetado anteriormente en Cordobanes 3 o en Primera de 5 de mayo 6. ¿Por qué? La voz que presenta el *Himno a la Santísima Virgen del Rosario*, a diferencia de lo que ocurre en los otros tres temas, no informa en qué dirección se grabó la pieza. Desde luego, en ese caso las fundas originales tendrían que haber sido sustituidas por las que Morales Cortazar utilizó una vez que se reubicara en la calle de la Profesa. La operación se antoja sencilla. Aunque ciertamente se habría hecho con mucho cuidado para evitar que se rompiera la mercancía. Por otro lado, es factible descartar la suposición de que esos fonogramas hubiesen surgido después de 1902. Morales Cortazar seguramente guardó las grabaciones que hizo en 1903 en estuches con etiquetas que indicaban que su negocio ya estaba situado en Puente de San Francisco 14.

²⁹ *El Imparcial*, 8 de junio de 1901.

³⁰ *El Imparcial*, 10 y 12 de diciembre de 1902.

³¹ *El Imparcial*, 29 de agosto de 1904; *Residentes prominentes de la Ciudad de México* (México: sin pie de imprenta, 1909), 49.



JAVIER MORALES CORTAZAR,
Comerciante en Fonógrafos y Propietario,
Puente de San Francisco No. 14.

Javier Morales Cortazar. Año de 1909.
Residentes prominentes de la Ciudad de México

En octubre de 1972, *The Hillandale News*, publicación sostenida por la Sociedad de Fonógrafos y Gramófonos de Londres, dio a conocer una nota titulada “Bettini Cylinders from Mexico”. Un escrito bastante revelador. Su autor, el coleccionista musical estadounidense A. R. Phillips Jr., cuenta que en 1945 viajó a la Ciudad de México para disfrutar de una breve estancia vacacional, y que, durante ese viaje, entró a una tienda de antigüedades en la que compró varios cilindros de cera café. Por cada uno de ellos pagó sesenta y cinco centavos de dólar, cantidad que resultó ser tan elevada que no pudo adquirir todo lo que deseaba llevar; y es que, según él, nunca antes había tenido que dar más de veinticinco centavos de dólar por un cilindro. Sin embargo, una vez que terminaron sus vacaciones, buscaría la forma de conseguir las piezas que no obtuvo

en ese momento. Pasó algunos años enviando cartas al establecimiento sin obtener respuesta. Aunque, tiempo después, finalmente logró hacerse de más con la ayuda de una conocida suya que visitó la capital mexicana. No tantas como hubiera querido, pues otros dos hombres ya entonces habrían adquirido casi todos los fonogramas que vendía dicho negocio.

Entre los cilindros que obtuvo Phillips Jr. había alrededor de ocho producciones marca Bettini, un hecho extraordinario si se toma en cuenta que hubo quien llegó a considerar que los registros sonoros que este sello fonográfico realizó eran incluso más difíciles de encontrar que las Biblias Gutenberg. Hay que aclarar, no obstante, que en medio de aquellos materiales se hallaban unos todavía más inusuales: un par de grabaciones hechas por Morales Cortazar. Estos audios iniciaban de la misma manera que los que producían otras compañías: con una voz que anunciaba el nombre de la casa grabadora, el intérprete y el tema que se iba a escuchar.³²

De acuerdo a lo que he investigado, hasta ahora no se había tenido ninguna noticia de otros fonogramas mexicanos de aquella época. De hecho, se desconoce qué pasó con los que Phillips Jr. compró. No poseo pistas que indiquen si se perdieron o si se encuentran en manos de algún heredero u otro coleccionista, o si están resguardados en un archivo o en una universidad. Así que quizá la Fonoteca Nacional albergue las únicas piezas sobrevivientes de la primera etapa de la grabación comercial de sonidos en México.

A propósito de las grabaciones caseras realizadas a principios del siglo pasado en el territorio, Phillips Jr. relata que también adquirió un registro privado que fue producido aquí, el cual contiene una composición para piano solo en un cilindro de manufactura Columbia. Es probable que el

³² A. R. Phillips Jr., "Bettini Cylinders from Mexico", *The Hillandale News. The Official Journal of the City of London Phonograph & Gramophone Society*, no. 69 (october 1972): 197-98.

tema haya sido grabado entre inicios de 1900 y mediados de 1901. Tengo una fuerte razón para sospecharlo: el coleccionista estadounidense refiere en su escrito que muchos de los materiales que consiguió en la capital mexicana tenían una pequeña etiqueta que decía lo siguiente: “J. Morales Cortazar y Cía. 1ª del 5 de mayo No. 6. Apartado postal No. 968. MÉXICO. En su ramo es la casa que vende más barato. Pidan el catálogo que se remite gratis”. Y en ese periodo, ya lo he mostrado, Morales Cortazar vendía sus productos en la dirección marcada. Quién sabe; lo que sí se puede asegurar es que Phillips Jr. obtuvo varios soportes que originalmente se exhibían en la tienda de este comerciante.

Espinosa, Alcalde, Ayala, Morales Cortazar y la invasión extranjera

En 1903, como se mencionó previamente, la Columbia Phonograph Company realizó varias sesiones de grabación en la capital del país.³³ La empresa tenía un objetivo bien definido: expandir su mercado creando un desfile sonoro de artistas locales. Desafortunadamente, no encontré un listado completo del elenco que formó parte de dichas sesiones, pero de ahí se extrajeron diversos registros de música popular, lo cual invita a pensar que Herrera Robinsón, Ábrego y otros cantantes ligados a Espinosa, Alcalde, Ayala y Morales Cortazar pudieron participar en ellas. Aunque hay otro factor que lleva a tal conjetura: prácticamente no hubo un *recording trip* de una firma internacional en México en el que estos músicos no figuraran. Se tiene certeza de que grabaron para la Victor Talking Machine Company en 1903, 1905, 1907, 1908 y 1910. De igual modo, existen indicios de que en 1904, 1907, 1908 y 1909 trabajaron con

³³ Dick K. Spottswood, *Columbia Records C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all know releases* (USA: unprinted material, 2016), 1, https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c_spottswood.pdf.

la casa Edison; y con la propia Columbia en 1905, 1907, 1908 y 1910.³⁴ Es bien sabido que esos intérpretes produjeron decenas o incluso cientos de materiales para estas compañías. Me consta, ya que la Fonoteca Nacional resguarda una buena parte de ellos.

Al parecer no existía ningún contrato de exclusividad que atara a los artistas a una casa productora. Era bastante común que un ejecutante grabara el mismo tema para distintas empresas. Hay tantos ejemplos de esto que aquí es imposible anotarlos todos. No obstante, ciertamente se debe recurrir a algún caso para ilustrar el fenómeno: el dueto de Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo grabó *La morena* con las tres compañías estadounidenses; con la Edison en 1904, y con la Columbia y la Victor en 1907.³⁵ Así que la Columbia bien pudo haber registrado en 1903 cualquiera de las piezas que se produjeron en otros *recording trips* de la época. Lo que sí es seguro es que aquellas grabaciones, que se habían editado en cilindros de cera y discos de goma laca (de una sola cara), para 1904 estarían circulando en México y entre la comunidad de habla hispana de los Estados Unidos.

³⁴ Sergio Ospina Romero, "Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926" (tesis doctoral, Cornell University, 2019), 90; Harry O. Sooy, *Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company 1898-1925*, 32, 34-6, 41, 45-7. Consultado en el repositorio digital de la Biblioteca David Sarnoff, de Princeton, Nueva Jersey: <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html>; Raymond Sooy, *Memoirs of My Recording and Traveling Experiences for the Victor Talking Machine Company*, 12-6. Consultado en los Archivos Digitales del Museo y la Biblioteca Hagley: https://digital.hagley.org/LMSS_2464_09_X_B_MA1252_20#page/1/mode/1up; Sydney H. Carter and Major H. H. Anand, *The Complete Catalogue of the Edison Two-Minute Wax Cylinder Records* (London: City of London Phonograph Society, 1964-1965), 117-36, <http://cylinders.library.ucsb.edu/andersen/SydneyCarterMexican.pdf>; Spottswood, *Columbia Records*. Asimismo, existe información que vincula a estos artistas con el sello discográfico Zonophone. Quizá eso se deba al hecho de que la Victor comprara esta empresa a finales de 1909. Sooy, *Memoir of My Career*, 44.

³⁵ Carter, *The Complete Catalogue*, 124; FNM, Colección 100 José de la Herrán, FN10030151139, "La morena", Ábrego y Picazo, Columbia, *La morena / Los toreros*, lado A, C437, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030034867, "La morena", Ábrego y Picazo (interpretación), Harry O. Sooy (técnico de grabación), Victor, *La morena*, audio grabado en una sola cara, 98208, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 9 de julio de 1907.



La morena (Ábrege y Picazo) Victor 98208.
Fonoteca Nacional de México

Precisamente aquel año Joaquín Espinosa se desempeñó como uno de los distribuidores autorizados —léase exclusivos— de la Columbia. Vendería, sin duda, esos registros recientemente grabados en la Ciudad de México. Sólo que entonces había cerrado ya los locales que usó cuando se disolvió la sociedad comercial que mantenía con Alcalde —espacios que, no sobra recordar, estaban ubicados en Cocheras 19 y Tacuba 307—. Ahora tenía únicamente una tienda en un viejo almacén de la calle de Santa Clara.³⁶ No se alcanzan a advertir las razones que ocasionaron el cambio.

³⁶ Véase por ejemplo: *El Imparcial*, 11 de agosto, 15 de septiembre y 4 de octubre de 1904.

Probablemente el negocio no marchaba bien, o quizá estaba buscando un lugar que tuviera una mejor ubicación para vender sus productos. Asimismo, Espinosa en ese momento ya no producía fonogramas. Era lógico; las compañías productoras estadounidenses habían comenzado a tomar el control del campo local de la grabación sonora. Pero el juego era digno de ser jugado. Sería mejor adaptarse. Hacer frente a los jugadores más poderosos era una causa perdida.

Tal vez pudo haber funcionado por un tiempo vender exclusivamente las grabaciones de la Columbia. Sin embargo, a finales de ese año de 1904 la situación sería otra. La National Phonograph Company había lanzado al mercado varios de los registros que su personal acababa de producir en la capital mexicana —en Colón 7, frente a la embajada de los Estados Unidos—. ³⁷ A saber: “piezas imitativas” y de música popular nacional editadas dentro de la serie Gold Moulded. Aquel era un cortejo de artistas locales; ahí, por ejemplo, estaban José Torres Ovando, Soledad Goyzueta, Esperanza Dimarías, Felipe Llera, y también algunos intérpretes identificados al interior de los catálogos de materiales que Alcalde, Espinosa, Ayala y Morales Cortazar integraron: entre ellos, Herrera Robinsón y Ábrego. ³⁸ Era mejor recorrer un camino conocido, así que a principios de 1905 Joaquín Espinosa estaría de nuevo vendiendo productos Edison. ³⁹ Era una cuestión de vida o muerte, de rediversificarse o ser aniquilado por otras agencias distribuidoras de la ciudad.

Más tarde, en los albores de 1906, seguiría persiguiendo sus pasos; se hallaría nuevamente comercializando las últimas ediciones discográficas de la Victor. Además de ofrecer registros importados, temas populares europeos y fragmentos de óperas interpretados por artistas extranjeros,

³⁷ “Installing a Record Plant in Mexico”, *Edison Phonograph Monthly* II, no. 4 (june 1904): 4.

³⁸ “Seventy-One Mexican Records”, *Edison Phonograph Monthly* II, no. 11 (january 1905): 4-5.

³⁹ *El Tiempo*, 5 de febrero de 1905.

ofertó las músicas que dos técnicos expertos de la compañía estadounidense habían producido apenas unos meses antes en México.⁴⁰ ¡Gran rebaja de precios! Discos de diez pulgadas a dos pesos cada uno. Otro factor de ese impulso de supervivencia se encuentra en la alianza que hizo con algunos inversionistas buscando constituir una sociedad mercantil. Así nació la Espinosa Phonograph Co. S. A. La nueva entidad comercial tenía el capital necesario para conservar la tienda de Santa Clara 18 1/2, recuperar el antiguo local que Espinosa tenía en Tacuba 307, y abrir uno más en Puente de San Francisco 11.⁴¹

Para 1907 la Espinosa Phonograph Co. se había convertido en una agencia exclusiva de la Columbia. Y entonces las tiendas de Santa Clara y Tacuba funcionarían como antes; el establecimiento de Puente de San Francisco 11 cambió de dirección a Tercera de San Francisco 7, y se inauguró otro almacén en Coliseo Viejo 20. La sociedad tuvo además agentes de ventas en Guadalajara, Puebla, Querétaro, e incluso, por un tiempo, en otras poblaciones de la república mexicana que tenían más de quince mil habitantes. Habría reducciones de precios: “discos \$1.50 y cilindros \$0.75”. Todo iba viento en popa. Se tenía un inventario de más de cien mil discos en existencia con “los mejores cantantes del mundo”, incluyendo a los de México.⁴² Es complicado seguirle la pista a Espinosa a partir de 1908. Hay un dato que podría colocarlo como socio de la Columbia Phonograph Company mexicana. Pero será mejor dejar el asunto para otra ocasión.

Ahora bien, en septiembre de 1903 Jorge A. Alcalde vendía un “gran surtido de útiles y accesorios” para todo tipo de equipos de reproducción sonora, además de gramófonos y discos Victor y fonógrafos de varias marcas. De igual modo, despachaba cilindros Edison de cera negra, materiales que, según se decía entonces, aparte de

⁴⁰ Sooy, *Memoir of My Career*, 32.

⁴¹ *El País*, 1º de febrero de 1906.

⁴² *El Diario*, 14 de marzo, 31 de mayo, 3 de julio y 1º de agosto de 1907.

resistir las inclemencias climatológicas de “la costa” u otros “sitios húmedos”, contenían “los mejores” registros de la época.⁴³ Un poco más adelante, en el mes de diciembre, el comerciante buscó expandir sus ventas. En ese momento no sólo incorporó a su *stock* algunas grabaciones del sello Columbia y varios “zonófonos”,⁴⁴ sino que también se enfocó en despachar mercancías al interior de la república; por doce pesos, por ejemplo, enviaba a los estados, “libre de gastos”, un fonógrafo y un fonograma de canto y piano. Aunque igualmente su intento por expandirse en el mercado se puede ver en la diversidad de los precios que manejaba. Aquí pongo un anuncio de prensa como muestra de ello:

Con sólo DIEZ PESOS

Puede usted obsequiar a sus amigas Concha y Lupe, un magnífico fonógrafo que reproduce con gran perfección. Hay que oírlos. Los fonogramas valen desde un peso hasta \$1.50. También tengo máquinas parlantes de discos que venderé a \$50.00 y discos desde \$1.50 a \$6.00 cada uno. Visítad mi Almacén, donde tengo un surtido de toda clase de Máquinas Parlantes desde \$10 hasta \$200.

JORGE ALCALDE. SAN JOSÉ EL REAL 10.⁴⁵

En 1904 Alcalde siguió promocionándose en los periódicos. Así fue como me enteré de que aquel año ofertó “juegos completos” de reproductores y grabaciones que serían explotados comercialmente en algunos lugares de la ciudad (en puestos itinerantes y locales de exhibición). Gracias a eso también supe que ofrecía un paquete de cincuenta pesos a quien quisiera adquirir aquella parafernalia con el fin de rentarla; renta que, por cierto, podía ser muy redituable en los días de fiesta. No es casual que, en uno de sus anuncios publicitarios, el que apareció publicado en *El Imparcial* el 6 de septiembre, Alcalde dijera que ese alquiler sería un

⁴³ *El Imparcial*, 15 de septiembre de 1903.

⁴⁴ *El Imparcial*, 29 de diciembre de 1903.

⁴⁵ *El Tiempo*, 6 de diciembre de 1903.

“magnífico negocio durante las fiestas patrias” que estaban a punto de celebrarse.⁴⁶ Al husmear en la prensa además advertí que su afán de expansión mercantil se vería reflejado en otro hecho: su tienda ocuparía un par de locales más. Ambos espacios eran contiguos. A partir de entonces la dirección del negocio sería San José el Real 10, 11 y 12.⁴⁷

En aquellos momentos Alcalde puso a disposición de sus clientes una serie de fonogramas de “cantos mexicanos”.⁴⁸ ¡Qué mejor forma de celebrar el mes de la patria! Es probable que entre esas grabaciones hubiera algún remanente de las que produjo; la posibilidad era pequeña, por supuesto. Los registros sonoros hechos en la calle de San José el Real no podrían competir contra los de las poderosas empresas estadounidenses. Las grabaciones mexicanas de la Columbia habían inundado el mercado local, y ahora la Edison representaba una nueva amenaza, ya que presentaría al público capitalino sus más recientes producciones hechas en México. Alcalde sabía que era incapaz de rivalizar ante un contrincante tan fuerte. Por ese motivo no es raro que en un anuncio se pueda leer: “Pida U. Gratis los Catálogos de Fonógrafos y Fonogramas moldeados en oro de Edison a Jorge Alcalde”.⁴⁹

En 1905 el comerciante continuaría expendiendo productos importados. Aunque el ámbito del sonido ya no sería el núcleo de su negocio. Aún vendería música grabada y máquinas parlantes, pero fundamentalmente se interesaría en el comercio de artículos cinematográficos. Para ello tuvo que realizar una buena inversión. Comenzó a promover su tienda como la única que tenía en existencia “aparatos de luz y toda clase de enseres para exhibidores”: entre ellos, cinematógrafos Pathé, Polyscopios Selig, Kinetoscopios Edison, Cineógrafos Lubin, enrolladores para vistas y, asimismo, películas de

⁴⁶ *El Imparcial*, 6 de septiembre de 1904.

⁴⁷ *El Imparcial*, 8 de septiembre de 1904.

⁴⁸ *El Imparcial*, 22 de septiembre de 1904.

⁴⁹ *El Imparcial*, 8 de septiembre de 1904.

distintas casas productoras, incluyendo la de Méliès.⁵⁰ A inicios de 1906 ofertaba un “bonito surtido” de discos “etiqueta negra”: a dos pesos el disco de diez pulgadas.⁵¹ ¿Etiqueta negra? Esto quiere decir que esos materiales podían ser Victor, Zonófono o Pathé, pues estas marcas eran las que utilizaban marbetes de ese color en soportes de ese tamaño.

Julio Ayala, por su parte, fue uno de los intérpretes que estuvieron involucrados en aquellos *recording trips* de los que ya he hablado. Entre 1903 y 1910 registraría mínimo veintidós relatos o escenificaciones de acontecimientos históricos, todos en discos, para la Columbia: *Recuerdos de la intervención francesa* (tres partes), *Fusilamiento de Hidalgo* (tres partes), *Llegada de los insurrectos a Santa Fe* (dos partes), *Los funerales del General Zaragoza* (dos partes), *Delirio y muerte del General Zaragoza*, *Batalla del Monte de las Cruces* (dos partes), *Batalla del 2 de abril* (tres partes), *Batalla del 5 de mayo* (cuatro partes) y *Grito de Dolores* (dos partes).⁵² Por otro lado, en noviembre de 1910 produjo al menos diecisiete materiales con la Victor Talking Machine Company; esto es: aparte de los últimos doce arriba enlistados, *Recepción de los embajadores en el Palacio Nacional*, *La jura de la bandera*, *Aniversario del Grito de Dolores*, *Maniobras militares en el Molino del Rey* y *Entrevista de Hidalgo y Morelos*.⁵³ Varios de esos episodios nacionales, vale mencionar, los hizo al lado de un par de viejos conocidos suyos: Rosales y Herrera Robinsón.

En 1907 la Edison grabó todos los títulos que Ayala registró para la Columbia. Luego, en 1908, algunos de ellos salieron a la venta en cilindros de cera Amberol: la mejor calidad de sonido obtenida hasta ese momento; doscientos surcos por pulgada, ¡cuatro minutos de audio! ¿Pero quién hizo esas grabaciones? Es difícil saberlo; sólo

⁵⁰ Véase por ejemplo: *El Imparcial*, 3 de junio de 1905.

⁵¹ *El País*, 1º de febrero de 1906.

⁵² Spottswood, *Columbia Records*, 11-3. Hay que destacar que después de 1910 Ayala haría cerca de veinte registros más con el sello Columbia.

⁵³ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. “Ayala, Julio”, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/200413/Ayala_Julio.

se tiene un dato muy ambiguo: “varios artistas”.⁵⁴ Pienso que Ayala no formó parte de aquel cuadro artístico, ya que, de haber sido así, seguramente la empresa hubiera anunciado que el gran narrador de la época era parte del elenco. Además, hasta ahora no se tiene ninguna referencia que demuestre la existencia del nexo entre el intérprete y la compañía. ¿Y si alguien quería escucharlo en un fonógrafo? Quizá decidió que sólo sería a través de los cilindros que él produjera (entonces hubiera sido una mala idea trabajar con la Edison). La posibilidad existe aunque sea pequeña. ¿Y si el escucha tenía un gramófono? Entonces no estaría nada mal grabar discos para la Columbia y la Victor.



Delirio y muerte del Gral. Zaragoza (Julio Ayala) Columbia C159.
Fonoteca Nacional de México

⁵⁴ Carter, *The Complete Catalogue*, 127-28.

Grabaciones de Julio Ayala (1902-1910)						
Título	Marca Ayala (Cilindros)		Marca Columbia (Discos)		Marca Victor (Discos)	
	<i>Recuerdos de la intervención francesa</i> (tres partes)	X	1902	X FNM	Entre 1903 y 1908	
<i>La toma de Chilpancingo</i> (tres partes)	X	1903				
<i>El sitio de Cuautla</i> (tres partes)	X	“				
<i>La muerte de Don Leonardo Bravo</i> (tres partes)	X	“				
<i>La prisión y fusilamiento del caudillo</i>	X	“				
<i>Fusilamiento de Hidalgo</i> (tres partes)			X	“		
<i>Llegada de los insurrectos a Santa Fe</i> (dos partes)			X	“		
<i>Los funerales del General Zaragoza</i> (dos partes)			X	“		
<i>Batalla del Monte de las Cruces</i> (dos partes)			X	“	X **	22 de noviembre de 1910
<i>Batalla del 5 de mayo</i> (cuatro partes)			X FNM	“	X FNM 1ª y 2ª parte **	“

<i>Batalla del 2 de abril</i> (tres partes)		X FNM 1ª y 2ª parte	“	X FNM 1ª y 2ª parte **	“
<i>Delirio y muerte del General Zaragoza</i>		X FNM	“	X	24 de noviembre de 1910
<i>Recepción de los embajadores en el Palacio Nacional</i>				X	“
<i>Grito de Dolores</i> (dos partes)		X FNM	“	X **	25 de noviembre de 1910
<i>La jura de la bandera</i>				X	“
<i>Aniversario del Grito de Dolores</i>				X	“
<i>Maniobras militares en el Molino del Rey</i>				X	“
<i>Entrevista de Hidalgo y Morelos</i>				X **	28 de noviembre de 1910
Total de materiales producidos: 36. La Fonoteca Nacional de México cuenta con 16 de ellos.					

** Temas grabados al lado de Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón.
FNM: grabaciones resguardadas en la Fonoteca Nacional de México.

Por su cuenta, Javier Morales Cortazar se dedicó en 1904, como lo hizo Espinosa, a la distribución autorizada de productos Columbia. Lógicamente, anunciaría la venta de los primeros registros que la firma había producido en el país. En julio de ese año, por ejemplo, informó que acababa de recibir un amplio repertorio de grabaciones nacionales: canciones populares, trozos de zarzuelas interpretados por los artistas del Teatro Principal y temas de la Banda de Artillería, el Quinteto Español, la Orquesta Típica Lerdo y

el Trío Arriaga, entre otras agrupaciones.⁵⁵ No podía dejar de ofrecer las últimas novedades editadas por la empresa, así que, cuando menos hasta octubre, continuó vendiendo aquel “espléndido” inventario de piezas mexicanas.⁵⁶ Después modificó su estrategia. Sus movimientos, al igual que los de sus viejos competidores, estuvieron guiados por el avance expansionista de la industria estadounidense de la grabación. En el mes de diciembre ya se hallaba comercializando artículos de distintas marcas. Así lo indica un anuncio que apareció publicado en *El Imparcial*:

EL MEJOR REGALO de Navidad y Año Nuevo ES UN FONÓGRAFO DE EDISON.

Tenemos el mejor surtido de estos aparatos y extenso surtido de fonogramas.

También tenemos completo surtido de Máquinas Parlantes “VICTOR”, Zonáfonos [*sic*], Grafófonos Columbia y accesorios para los mismos a precios sin competencia.

PÍDANSE CATÁLOGOS A J. MORALES CORTAZAR & CO.

Puente de San Francisco 14 (Casa pintada de blanco). Apartado 896 [*sic*]. México.⁵⁷

Además, Morales Cortazar ya no producía fonogramas en ese momento. Ya entonces, como se ha visto, dichas corporaciones habían lanzado una primera serie de grabaciones hechas en México. Cabe destacar que aquel año se ocupó de importar otra clase de mercancías; en abril, por ejemplo, se anunciaba en los periódicos como el agente nacional de la “olla de vapor Ohio”, artefacto que, según él, permitiría preparar platillos “doblemente deliciosos”.⁵⁸ Pero no abandonó el terreno del sonido. Es más, a lo largo de 1905 continuaría vendiendo los materiales

⁵⁵ *El Imparcial*, 1° de julio de 1904.

⁵⁶ *El Imparcial*, 4 de octubre de 1904.

⁵⁷ *El Imparcial*, 29 de diciembre de 1904. Hay que aclarar que, en realidad, el apartado postal del negocio era el 968.

⁵⁸ *The Mexican Herald*, 12 de abril de 1904; *El Tiempo*, 30 de abril de 1904.

de las tres empresas más poderosas del orbe sonoro: cilindros, discos, fonógrafos, gramófonos y artículos varios, como agujas y “tubos de audición” o audífonos.⁵⁹ Poco se pudo ver de lo que hizo a partir de 1906, pero se sabe de buena fuente que su negocio estuvo vigente al menos hasta 1909.⁶⁰ Un dato importante: desde 1907 su local funcionó como sucursal de la Sociedad Fonográfica Italo-Mexicana.⁶¹

Seguramente no le fue fácil salir adelante, pues en aquellos años creció el número de almacenes competidores. Tan sólo dentro de ese periodo hubo al menos otros veinte distribuidores activos en la ciudad, entre agencias de compañías extranjeras, sociedades locales, ya fueran en comandita o de capital variable, y pequeños negocios de miscelánea e intermediarios independientes: Espinosa Phonograph Co., Jorge Alcalde, Columbia Phonograph Co., American Piano Co., Bazar Co., la mercería “El Jonuco”, Compañía Fonográfica Mexicana, Gerber Carlisle Co., Ferretería “La Emprendedora” de Enrique Soto y Cía., La Música Italiana, Lázaro Torres y Rosales, Mosler Bowen & Cook, Mexican National Phonograph Co., A. S. Nyssen, Emiliano Olvera, Fonógrafos Pathé Frères, J. V. Schmill, Sommer Herrman Co., Sonora News Co. y Wagner y Levien.⁶²

A manera de cierre

Se ha desenterrado un momento crucial en esta historia. Su epitafio (todo lo que yace en la lápida del tiempo tiene uno)

⁵⁹ *El Tiempo*, 26 de enero y 9 de febrero de 1905; *El Imparcial*, 21 de abril y 13 de mayo de 1905; *La Gaceta de Guadalajara*, 10 de septiembre de 1905; *El Correo Español*, 14 de noviembre y 15 de diciembre de 1905.

⁶⁰ *Residentes prominentes*, 49.

⁶¹ *El Diario*, 7 de julio y 4 de agosto de 1907; *El Imparcial*, 8 de diciembre de 1907.

⁶² Véase por ejemplo: *El Tiempo Ilustrado*, 4 de marzo de 1906; *El Arte Musical*, 1° de mayo de 1906; *La Voz de México*, 15 de enero de 1907; *Album de Damas*, 15 de agosto de 1907; *El Imparcial*, 8 de mayo y 1° de junio de 1906, 8 de diciembre de 1907, 9 de julio y 23 de diciembre de 1908, y 1° de enero, 17 de abril y 4 de noviembre de 1909; *El Diario*, 9 de diciembre de 1906, y 7 de febrero, 7 de marzo y 5 de septiembre de 1909; *El Mundo Ilustrado*, 25 de abril de 1909.

remite al día en que nació: “Vio la luz cuando un grupo de compañías extranjeras comenzaron a producir fonogramas en México”. Es crucial porque, para empezar, su llegada implicó la desaparición de las primeras marcas fonográficas mexicanas: las que nacieron en los establecimientos comerciales de Alcalde, Espinosa, Ayala y Morales Cortazar. Los cuatro comerciantes tuvieron que adaptarse y jugar el juego que impuso el poder expansionista de signatura estadounidense. Aunque, ciertamente, el fenómeno trajo más cambios. No hablo sólo de la reconfiguración de la oferta y la demanda de registros sonoros nacionales o del papel que los músicos locales desempeñaron dentro del campo de la grabación de audio. Su impacto fue mayor. Esa nueva etapa resultó en una reformulación de la cultura del entretenimiento moderno.

Desde luego, ya antes los fonógrafos ambulantes les habían dado a las capas populares de la ciudad un pase de entrada a la galería del teatro de la modernidad. Aunque, naturalmente, los parapetos sociales no desaparecieron con ello. Las prácticas de escucha no eran iguales entre los diversos núcleos de la población. Por supuesto, había gente que tenía un fonógrafo en su casa y eso ya se ha dicho hasta el cansancio. Pero de eso a que este aparato fuera un objeto propio de la vida elitista hay una gran diferencia. Tan es así que se ha podido advertir que el nacimiento de la grabación comercial en el país vino básicamente del contacto que los grupos marginales tuvieron con él. Desde el siglo XIX, al contrario de lo que se dice por ahí, la máquina del sonido dejó su ropaje de exotividad. A alguien se le ocurrió decir que esta maravilla tecnológica generaba en los más menesterosos el asombro que se tiene ante lo desconocido, ante lo ajeno. Lo que no mencionó es que el estupor rondó sólo durante unos cuantos años; omitió decir que ese desconcierto no tardó en estar en un segundo plano. Se creyó y se repitió hasta la saciedad que aquel era el único

vínculo que los sectores subalternos tenían con dicho artefacto. Así, desafortunadamente, se les silenció, se les despojó de su agencia histórica. Por suerte, hoy hay varios cilindros de cera Morales Cortazar en las bóvedas de la Fonoteca Nacional de México que sirven para hacerle frente a esa memoria velada y devolverles a esas personas la voz que se les arrebató.

Hemerografía

Álbum de Damas

Cómico

El Arte Musical

El Correo Español

El Chisme

El Diario

El Entreacto

El Imparcial

El Mundo Ilustrado

El Nacional

El País

El Popular

El Relámpago

El Tiempo

El Tiempo Ilustrado

La Buena Lid

La Gaceta de Guadalajara

La Voz de México

Semanario Literario Ilustrado

The Mexican Herald

Referencias bibliográficas y otra documentación escrita

Carter, Sydney H. and Major H. H. Anand. *The Complete Catalogue of the Edison Two-Minute Wax Cylinder Records*. London: City of London Phonograph Society, 1964-1965. <http://cylinders.library.ucsb.edu/andersen/SydneyCarterMexican.pdf>.

- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298.
- Discography of American Historical Recordings*. s.v. “Ayala, Julio”. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/200413/Ayala_Julio.
- “Installing a Record Plant in Mexico”. *Edison Phonograph Monthly* II, no. 4 (june 1904): 4.
- Ospina Romero, Sergio. “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926”. Tesis doctoral. Cornell University, 2019.
- Phillips Jr., A. R. “Bettini Cylinders from Mexico”. *The Hillandale News. The Official Journal of the City of London Phonograph & Gramophone Society*, no. 69 (october 1972): 197-198.
- Residentes prominentes de la Ciudad de México*. México: sin pie de imprenta, 1909.
- “Seventy-One Mexican Records”. *Edison Phonograph Monthly* II, no. 11 (january 1905): 4-5.
- Sooy, Harry O. *Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company. 1898-1925*. Repositorio digital de la Biblioteca David Sarnoff, de Princeton, Nueva Jersey. <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html>.
- Sooy, Raymond. *Memoirs of My Recording and Traveling Experiences for the Victor Talking Machine Company*. Archivos Digitales del Museo y la Biblioteca Hagley. https://digital.hagley.org/LMSS_2464_09_X_B_MA1252_20#page/1/mode/1up.
- Spottswood, Dick K. *Columbia Records C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all know releases*. USA: unprinted material, 2016. https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c_spottswood.pdf.

Grabaciones y soportes sonoros

Fonoteca Nacional de México (FNM). Colección 14 Armando Pous, FN08030034867, “La morena”, Ábrego y Picazo (interpretación), Harry O. Sooy (técnico de grabación),

- Victor, *La morena*, audio grabado en una sola cara, 98208, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 9 de julio de 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN08030038454, “Delirio y muerte del Gral. Zaragoza”, Julio Ayala, Columbia, *El peladito mexicano / Delirio y muerte del Gral. Zaragoza*, lado B, C159, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado entre 1903 y 1907.
- FNM. Colección 100 José de la Herrán, FN10030151139, “La morena”, Ábrego y Picazo, Columbia, *La morena / Los toreros*, lado A, C437, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907.
- FNM. Colección 237 Reynaldo Mota Molina, FN19060093519, FN19060093521, FN19060093523, FN19060093524, FN19060093525, FN19060093527, FN19060093531, FN19060093534, Javier Morales Cortazar (productor), J. Morales Cortazar y Compañía, cilindros de cera, Ciudad de México, grabados en 1901-1902.

El negocio de las máquinas parlantes en México a comienzos del siglo XX o el despliegue internacional de una “maravillosa inevitabilidad”

SERGIO OSPINA ROMERO

UNIVERSIDAD DE INDIANA (ESTADOS UNIDOS)

La aparición del fonógrafo en 1878 puso de manifiesto un escenario aparentemente contradictorio. Por un lado, para la mayoría de quienes se encontraban por primera vez con el invento de Thomas Alva Edison, se trataba de una experiencia realmente fuera de lo común, casi inconcebible o, al menos, que no podía ser relacionada con nada que se hubiese visto y oído antes. En efecto, muchos testimonios de la época permiten apreciar una combinación de asombro y espanto en medio de un fenómeno para el que, de entrada, no parecía haber ninguna explicación razonable ni mucho menos natural. Como anota Mark Katz: “¿cómo podrías explicar una voz sin un cuerpo? Podrías creer que eres víctima del engaño de un ventrílocuo. Podrías concluir que estás presenciando algo mágico, bien sea bueno o malo. Podrías [incluso] cuestionar tu cordura”.¹

Sin embargo, para aquellos que estaban al tanto de las tendencias y los avances tecnológicos en los ámbitos de la acústica y los medios de comunicación, el desarrollo de

¹ Mark Katz, “Sound Recording. Introduction”, en *Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio* (Durham: Duke University Press, 2012), 11.

la grabación y la reproducción del sonido era una cuestión inminente. A decir verdad, no sólo se habían establecido ya los principios básicos del registro sonoro, sino que la mayoría de los componentes materiales que eventualmente formarían parte del fonógrafo ya estaban disponibles y eran funcionales en otros aparatos. El mérito de Edison consistió en juntarlos apropiadamente y en ganarles la carrera a otros inventores que también venían trabajando en el asunto.² De esta manera, teniendo en cuenta que la aparición del fonógrafo fue tan sorpresiva como esperada, puede resultar sensato aceptar la paradoja que establece Erika Brady al decir que la presencia de aquella invención fue una “maravillosa inevitabilidad”.³

Una década más tarde llegaría el gramófono, fruto del trabajo infatigable de Emile Berliner. Técnicamente, “fonógrafos” y “gramófonos” son máquinas distintas. La primera reproduce cilindros, y la segunda discos. No obstante, pese a las diferencias fundamentales en el funcionamiento mecánico de estos aparatos —y de las inagotables batallas jurídicas por asuntos de patentes— los nombres de ambos solían ser intercambiables entre sí en el lenguaje ordinario de comienzos del siglo XX, en muchas partes del mundo. Es decir, era habitual que la gente le llamara fonógrafo a lo que era un gramófono, y viceversa. Mientras que la palabra “fonógrafo” era usada con mayor frecuencia en Estados Unidos y en muchos lugares de América Latina y el Caribe, el término “gramófono” fue más común en el Reino Unido y en Europa continental.⁴ Pero, al lado de estas palabras (y de su uso cotidiano indiscriminado y poco dado a los tecnicismos), era también frecuente la expresión “máquina

² Walter L. Welch, *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877-1929* (Gainesville: University Press of Florida, 1994), 4-5; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003), 38-9.

³ Erika Brady, *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography* (Jackson: University Press of Mississippi, 1999), 11.

⁴ Katz, “Sound Recording”, 14.

parlante”, una locución mucho menos ambigua y bastante usual entre los comerciantes para referirse indistintamente a fonógrafos, gramófonos, grafófonos y otros aparatos capaces de reproducir grabaciones acústicas. Al despliegue internacional de estas máquinas parlantes, y a la forma en que el asombro y la curiosidad iniciales dieron muy pronto paso a su establecimiento como bienes de consumo cotidiano en México, están dedicadas las líneas que vienen a continuación.

Si bien muchos de los procesos industriales del naciente negocio del sonido grabado estuvieron concentrados, en primera instancia, en Estados Unidos y Europa, el fonógrafo inspiró aventuras itinerantes y proyectos comerciales de tipo transnacional casi desde sus inicios. Como se verá, por ejemplo, el primer modelo de negocios de Alva Edison ya incluía espectáculos de exhibición hacia finales de la década de 1880, esto es, antes de que comprar aparatos para escuchar música en casa fuese una costumbre. Asimismo, algunos antropólogos empezaron a usar fonógrafos en su trabajo de campo etnográfico al menos desde 1890; y para finales de la siguiente década varias casas productoras habían enviado expediciones de grabación a distintas partes del mundo.⁵ Pero, sobre todo, muy pronto, y en ocasiones prácticamente de forma simultánea al desarrollo de las compañías estadounidenses y europeas, hubo empresarios en distintos países que comenzaron a gestionar iniciativas de comercio que darían paso no sólo a la conformación de industrias locales sino a la consolidación temprana de una suerte de cultura fonográfica.

Siempre que podían, las compañías grabadoras llevaban intérpretes extranjeros a sus estudios de Nueva

⁵ Véase: Sergio Ospina Romero, “Recording Studios on Tour: Traveling Ventures at the Dawn of the Music Industry”, en *Phonographic Encounters: Mapping Transnational Cultures of Sound, 1890-1945*, ed. por Eva Moreda Rodríguez y Elodie A. Roy (London: Routledge, 2021); Brady, *A Spiral Way*, 53-60.

York, Nueva Jersey, Londres o París, bien fuese sacando provecho del creciente número de viajeros e inmigrantes o importando músicos desde otros países. Pero esto no impedía que los técnicos de algunas de esas firmas emprendieran travesías internacionales de producción de audio, con tantos baúles como fuese necesario para transportar los diversos componentes de una máquina de grabación y cientos de cilindros y discos “vírgenes” y grabados. Teniendo en cuenta la vulnerabilidad de la tecnología y las distintas provisiones necesarias para poner el equipo en marcha, aquella parafernalia parecía no estar diseñada para ser portátil. Sin embargo, regularmente estaba de gira. La fuerza expansiva del negocio no daba lugar para pensarlo dos veces; al mismo tiempo que la demanda de nuevos contenidos sonoros servía de impulso para que una serie de expertos en captura sonora hiciera de trotamundos, varias empresas pioneras de la fonografía se dieron a la tarea de expandir sus redes comerciales tan pronto y tan lejos como les fue posible.

Teniendo como telón de fondo las tensiones y oportunidades que trajo consigo la globalización del sonido grabado, este capítulo examina algunos factores comerciales, sociales y culturales relacionados con el establecimiento del negocio de la grabación en México en la primera década del siglo XX. A la vez que se estudian algunas de las circunstancias y motivaciones implicadas en la incursión de un grupo de compañías fonográficas estadounidenses en el país, especialmente entre 1903 y 1905, se analiza una parte de los repertorios que éstas grabaron, prestando atención a la forma en que varias de las grabaciones que produjeron pueden ser testimonios de la cultura popular de entonces. En ese sentido, se observa que, si bien la música fue un elemento central de la industria fonográfica temprana, las producciones no musicales —o donde lo musical estaba subordinado a faenas teatrales o cómicas— fueron también

protagónicas. Con ello, lejos de ver que la máquina parlante era un privilegio exclusivo de las clases altas o un vehículo para transmitir primordialmente contenidos “eruditos” —idea que se ha proclamado a menudo en los libros de historia— se mostrará que el consumo de los productos de dicha industria constituyó una práctica cultural de la que participaron mexicanos de distintos grupos sociales y estilos de vida; una práctica que, además, ayudó a forjar otros escenarios cotidianos durante esos años.

El negocio de la grabación en México

Desde muy temprano las compañías grabadoras empezaron a expandirse internacionalmente. En 1878, justo después de haber solicitado la patente por su invento, Thomas Alva Edison estableció la Edison Speaking Phonograph Company, iniciativa comercial predecesora de la North American Phonograph Company y la National Phonograph Company. Uno de los principales objetivos de esta empresa, primicia dentro del ramo y de una serie de emprendimientos comerciales al tenor de la obstinación de Edison, era promocionar el fonógrafo. El inventor dio a conocer el artefacto a través de ciertas estrategias de mercado, entre las que se incluían exhibiciones itinerantes que se llevaban a cabo “sobre una tarima donde muchedumbres cautivadas escuchaban voces grabadas en varios idiomas e incluso perros ladrando”.⁶ Se trataba, evidentemente, de un negocio que dependía, como se ha dicho, de explotar la curiosidad generada al encontrarse por primera vez frente a la máquina parlante. Eran presentaciones que solían integrarse a otros espectáculos de maravillas mecánicas, como los que se hacían con “autómatas” de diversa índole (esto mismo pasaría algunos años después con las demostraciones del

⁶ Gary Cross and Robert Proctor, *Packaged Pleasures. How Technology and Marketing Revolutionized Desire* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 134-35.

funcionamiento del kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de los hermanos Lumière).⁷ Durante las dos décadas siguientes, este tipo de presentaciones fonográficas llegó a varios lugares del mundo, incluyendo ciudades latinoamericanas como Bucaramanga, Cali, Santiago, Valparaíso, San Pablo y México.⁸ Incluso, antes del cierre del siglo, dichas exhibiciones serían el tema central de otros espectáculos públicos populares. Tal es el caso de la zarzuela *El fonógrafo ambulante*, que fue estrenada en Madrid en mayo de 1899. La puesta en escena de esta obra, representada varias veces en la capital mexicana en agosto de ese mismo año, incluía una demostración en vivo de este aparato.⁹

Edison comenzó a hacer negocios con el gobierno de Porfirio Díaz hacia la última década del siglo XIX; y para 1907 ya había establecido oficinas satélites en México, Buenos Aires, París, Berlín, Bruselas y Sídney, aparte de las que ya tenía en Nueva York y Londres. Igualmente, en 1902, la Victor Talking Machine Company (de Nueva Jersey) y la Gramophone Company (de Londres) establecieron un acuerdo de cooperación internacional en virtud del cual se repartieron el mundo para encauzar sus operaciones comerciales y representarse mutuamente. Mientras que la Victor se hizo cargo de todo el continente americano,

⁷ Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Cambridge: MIT Press, 2004).

⁸ Egberto Bermúdez, “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de ‘Pelón y Marín’ (1908) y su contexto”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* 17 (2009): 120-21; Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003), 90; Juliana Pérez González, “El espectáculo público de las ‘maquinas parlantes’. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, núm. 35 (julio-diciembre 2018): 109-32.

⁹ Eva Moreda Rodríguez, “Travelling Phonographs in Fin de Siècle Spain: Recording Technologies and National Regeneration in Ruperto Chapí’s *El Fonógrafo Ambulante*”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 20, no. 3 (2019): 241-55; véase: *The Two Republics*, 6 y 7 de agosto de 1899; *El Popular*, 7 de agosto de 1899; *La Patria*, 8 de agosto de 1899; *El Tiempo*, 12 de agosto de 1899; *El Correo Español*, 13 de agosto de 1899. Agradezco a Fernando Eslava por su generosidad al compartir estas fuentes de prensa conmigo.

además de China, Corea y Japón, la Gramophone tuvo la prerrogativa sobre Europa, África y el resto de Asia.¹⁰

Como ha mostrado Díaz Frene, en 1889 México se convirtió en el primer país del extranjero que firmó un contrato con la compañía de Alva Edison para usar el fonógrafo en el servicio postal. Por lo visto, la intención de Edison de promover el fonógrafo como una herramienta de oficina despertó más interés entre las autoridades mexicanas que en los empresarios estadounidenses. En últimas, sin embargo, el plan no se llegó a ejecutar debido a la popularización del telégrafo y el teléfono en el ramo de las comunicaciones; pero, de haber seguido adelante, a lo mejor Edison no hubiese fracasado tan dramáticamente como lo hizo, con el mismo proyecto de negocios, en Estados Unidos. En efecto, el acuerdo entre el gobierno de México y el inventor parecía ser particularmente ventajoso para la empresa estadounidense. Dado que proveería el servicio y los equipos correspondientes, estaba establecido que la compañía recibiría el 90% de las ganancias.¹¹

Y es que, a decir verdad, el fonógrafo se ajustaba a la retórica de progreso y modernidad que utilizaba el gobierno de Díaz. De hecho, el mandatario se hizo amigo de Edison y, al menos dos veces, en 1889 y 1909, intercambió “cartas fonográficas” con el inventor. Incluso, uno de los mensajes que él le envió a Edison, lleno de frases laudatorias como “héroe de talento” y “benefactor de la humanidad”, se convirtió en un registro comercial disponible en México y Estados Unidos.¹² Así que, si bien el plan del servicio

¹⁰ Pekka Gronow, “Ethnic Recordings: An Introduction”, en *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage*, ed. por American Folklife Center (Washington: Library of Congress, 1982), 1-49; Ospina Romero, “Recording Studios on Tour”.

¹¹ Jaddiel Díaz Frene, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-98.

¹² Fonoteca Nacional de México (FNM), Colección 19 Fonoteca Nacional (diversos ingresos), FN08040006526, “El presidente Díaz al señor Edison”, Porfirio Díaz (voz), George J. Werner y F. C. Burt (técnicos de grabación), Edison, *La voz del general Porfirio Díaz / El señor Díaz al señor Thomas Alva Edison*, 20315, copia en CD,

postal fonográfico no se hizo realidad, de todas formas Díaz le otorgó a la empresa de Edison cierta exclusividad de desarrollo comercial en el territorio mexicano. Ésta podría ser una de las razones por las cuales esta compañía fue la primera casa fonográfica en establecer una oficina satélite en la Ciudad de México.

Como es bien sabido, a inicios de la década de 1890 la Edison y la Columbia comenzaron a incursionar en la grabación de contenidos musicales con fines comerciales, de modo que, por ese entonces, algunos de los cilindros que producían en Estados Unidos empezaron a estar disponibles en territorio mexicano. Como se verá líneas abajo, varios de estos materiales ya incluían música mexicana, aunque era interpretada por bandas de viento estadounidenses. Así pues, ya no se trataba solamente de organizar exhibiciones públicas para explotar la curiosidad y el asombro de la gente; demostraciones en las que el fonógrafo aparecía como un objeto particularmente foráneo y exótico, y en las cuales, con frecuencia, se mostraba el funcionamiento del aparato mediante una serie de grabaciones que había sido hecha por los mismos dueños del espectáculo, lo que era posible gracias a que el invento original de Edison —a diferencia del gramófono de discos que vendría después— permitía tanto la reproducción como la grabación de cilindros.

Con la llegada de dichos cilindros comerciales, y el eventual aumento del número de establecimientos locales donde se vendían tanto estos materiales como los fonógrafos para tocarlos, el sonido grabado pasó a ser un artefacto cultural de consumo cotidiano. Y con esto, otras compañías estadounidenses incursionarían de igual modo en el mercado local, incluso con grabaciones producidas en suelo mexicano. Tal hecho, como se ha de ver, implicó no

Ciudad de México, audio original grabado el 15 de agosto de 1909; Díaz Frene, “A las palabras”, 267-68; John Koegel, “Grabaciones tempranas de música y músicos mexicanos”, *Ensayos de Investigación musical 2* (2008): 65-6.

sólo una apertura significativa en términos de los contenidos de los fonogramas y en la inclusión creciente de diversos mundos musicales y culturales. También sirvió para ampliar el universo material de las tecnologías sonoras. Por ejemplo, la entrada de la Victor Talking Machine Company al negocio del disco en 1901 y su incursión en México —por lo menos desde 1903— trajo consigo, además de un ascenso en la oferta de grabaciones, la consolidación de un nuevo aparato de reproducción de audio —el gramófono— y un nuevo formato para almacenar el sonido —el disco—.

Por las reminiscencias de Harry O. Sooy, uno de los expertos en grabación de la Victor, se sabe que, hacia 1902, los técnicos del departamento de registro sonoro de la empresa estaban terminando de fabricar “una máquina de grabación portátil”, con el objetivo de usarla “para grabaciones de exportación en países extranjeros”. Era una réplica de la que había diseñado “Mr. J. C. English” para que la compañía la usara en sus laboratorios de Filadelfia.¹³ Según Paul Fischer, el aparato portátil fue probado al año siguiente en la Ciudad de México, en lo que parece haber sido la primera expedición internacional de grabación de la Victor. Aquel viaje fue realizado por William H. Nafey, quien, en ese entonces, era uno de los jefes del área de grabación de la casa productora.¹⁴

Es posible que el interés por las jornadas internacionales de grabación haya sido suscitado por Calvin C. Child, director tanto de la sección de “Artistas y Repertorios” como del laboratorio de registros sonoros de la Victor. Child había estado en un viaje de negocios por Europa en 1902, consiguiendo matrices para la serie

¹³ Harry O. Sooy, *Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company, 1898-1925* (manuscrito inédito, 1925), 25.

¹⁴ Paul D. Fischer, “The Sooy Dynasty of Camden, New Jersey: Victor’s First Family of Recording”, *Journal on the Art of Record Production*, no. 7 (november 2012), <http://www.arppjournal.com/asarpwp/the-sooy-dynasty-of-camden-new-jersey-victor’s-first-family-of-recording/>.

“sello rojo” de la empresa —que congregaba primordialmente arias operísticas y música clásica—. Dichos materiales fueron grabados por la Gramophone Company, la cual, como se ha visto, era la compañía aliada de la Victor en el continente europeo. Las travesías transnacionales que Fred Gaisberg recientemente había realizado para la Gramophone probablemente inspiraron a la Victor, a la vez que demostraron el potencial comercial de grabar en varios lugares del mundo.¹⁵ Pero al mismo tiempo, la expedición que la firma hizo en 1903 a México pudo ser un intento por desafiar el monopolio que la Edison tenía hasta ese momento en el país. Por su parte, Columbia —que igualmente produjo grabaciones en la capital mexicana desde 1903— anunció en 1904, y a lo mejor por la misma razón, que tendría un laboratorio de grabación en el país.¹⁶

Pero la Edison no se quedó atrás. Ese año, como ha mostrado John Koegel, la compañía envió a un equipo de trabajo directamente al centro de México. Este grupo, encabezado por George J. Werner, contó con el apoyo de Rafael Cabañas, quien fungía como gerente de la empresa en México. De forma similar a como la Victor organizaría eventualmente sus expediciones en otros puntos de América Latina, mientras Werner dirigía los aspectos técnicos de la toma de registros de audio, Cabañas se encargaba de convocar a los artistas y de seleccionar los repertorios que se grabarían.¹⁷ Un año después, en julio de 1905, y con el fin de consolidar su incursión en el territorio mexicano, la Victor comisionó de nuevo a William Nafey a otra expedición, acompañado esta vez por un “Sr. Rouss”. En esa ocasión, en poco más de una semana, ambos técnicos hicieron por lo menos 191 grabaciones.¹⁸

¹⁵ Frederick William Gaisberg, *The Music Goes Round* (New York: Macmillan Co., 1942).

¹⁶ Gronow, “Ethnic Recordings”, 16.

¹⁷ Koegel, “Grabaciones tempranas”, 70.

¹⁸ Ospina Romero, *Fonógrafos ambulantes. Las expediciones de la Victor Talking Machine Company por América Latina durante la era acústica* (Buenos Aires: Gourmet Musical, en prensa); Sooy, *Memoir of My Career*, 32, 44.

La presencia simultánea de la Edison, la Victor y la Columbia en territorio nacional implicó, como es evidente, una competencia comercial en procura de los que, en la práctica, eran a menudo los mismos clientes. Sin embargo, también acarreó, paralelamente, una rivalidad abierta y un convenio tácito en los formatos de reproducción: la Edison mantuvo el monopolio sobre la producción de cilindros y fonógrafos durante todo el Porfiriato, mientras que la Victor permaneció anclada a los discos y los gramófonos —o “victrolas”, según el nombre corporativo acuñado en 1906—. Por su parte, la Columbia produjo cilindros y discos al comienzo, pero eventualmente, al igual que la Victor, se quedó sólo con los discos.

Desde el punto de vista de la calidad del audio, todo indica que los cilindros eran superiores a los discos. Pero estos últimos terminarían convirtiéndose en el estándar para la industria, debido a que eran idóneamente prácticos en los procesos de producción, comercialización y consumo —entre ellos, la duplicación, la distribución y el almacenamiento doméstico—. También contribuyó a ello la fortuna que invirtió la Victor en publicidad, a diferencia de la dependencia de Edison, que no invirtió tanto en ampliar la reputación de su propio nombre. Igualmente, aunque los aparatos con la bocina expuesta ofrecían mejor sonido que aquellos que tenían la bocina oculta en un mueble, fueron estos últimos, y entre ellos las victrolas de la Victor, los que, al final, dominaron el mercado —en virtud, además, de su alineación con los ideales burgueses del mobiliario de la sala de estar—. ¹⁹

Seguramente, la aparente hegemonía comercial de la Victor en México y en muchos otros lugares de América Latina pudo haber sido fruto, precisamente, del manejo

¹⁹ Welch, *From Tinfoil to Stereo*, 129; Emily Thompson, “Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925”, *The Musical Quarterly* 79, no. 1 (spring 1995), 131-71; David Suisman, *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

de su marca y del establecimiento de patrones sociales de consumo, que a menudo trascendían con creces la naturaleza acústica y musical de sus productos.²⁰

De repertorios y cultura popular

Las primeras grabaciones comerciales de repertorios latinoamericanos tuvieron lugar entre las décadas de 1890 y 1900. Además de algunas producciones creadas en distintos países de América Latina, varias de ellas efectuadas a la sazón en espectáculos itinerantes, compañías como la Edison, la Victor y la Columbia realizaron registros de músicas latinoamericanas en sus estudios base, los cuales estaban ubicados, en su mayoría, en la costa este de los Estados Unidos. Si bien algunos músicos de América Latina viajaron al territorio estadounidense en aquellos años, y se convirtieron en los artífices de un buen número de fonogramas, al comienzo fue más común que distintos grupos musicales estadounidenses fueran los encargados de interpretar —a su manera— dichos repertorios. Y dadas las limitaciones (o posibilidades) de la tecnología de grabación acústica para capturar algunas frecuencias y ciertos timbres con más facilidad que otros, se trató, en la mayoría de los casos, de bandas conformadas principalmente por instrumentos de viento.²¹

Así, por ejemplo, a comienzos de la década de 1890 la United States Marine Band, dirigida por John Philip

²⁰ Ospina Romero, *Fonógrafos ambulantes*.

²¹ Gronow, “Ethnic Recordings”; Ospina Romero, “Las grabaciones de 1913 en Bogotá: música, teatralidad fonográfica e improvisación tecnológica”, en *El sonido que seremos: Un rompecabezas imposible de historias y prácticas musicales en Colombia*, ed. por Sergio Ospina Romero y Rondy F. Torres (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Universidad de Los Andes, en prensa); Susan Schmidt Horning, *Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013). Investigaciones recientes han puesto en evidencia la realización temprana de cilindros con músicas locales en lugares como Brasil y México, pero desafortunadamente muchos de aquellos materiales no fueron preservados. Véase por ejemplo: Pérez González, “El espectáculo público”; y el capítulo de Fernando Eslava que abre este volumen.

Sousa, hizo las que parecen ser las primeras grabaciones comerciales de música mexicana: el vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas, y la danza *La media noche*, de José Avilés.²² Luego vendrían, de igual modo producidos en los Estados Unidos, varios fonogramas de canciones mexicanas que contenían las voces de célebres intérpretes cubanos, estadounidenses y españoles de la época, entre ellos Rosalía Chaliá y Emilio de Gogorza. Y también aparecerían los registros hechos en México por Joaquín Espinosa, Jorge Alcalde, Julio Ayala y Javier Morales Cortazar —examinados por Fernando Eslava en el capítulo anterior—.

Más adelante, entre 1903 y 1905, igualmente en suelo mexicano, se llevarían a cabo las famosas grabaciones de la Banda de Zapadores, la Orquesta Típica Lerdo y los duetos de Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo y Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón —entre otros artistas—. En la mayoría de estos casos, y en los registros sonoros que se harían en el siguiente quinquenio, el horizonte estilístico estuvo dominado por vales, polcas, danzas, extractos de óperas y zarzuelas, coplas, corridos, marchas, canciones y otras formas musicales populares representativas de aquello que, desde mediados del siglo XIX, era conocido con el nombre de “Aires Nacionales Mexicanos”.²³ Pero no se trató exclusivamente de música.

También fue notorio el buen número de “actuaciones fonográficas” donde la teatralidad, la comedia y el drama eran los ingredientes principales. Estas grabaciones incluían, entre otras alternativas performáticas, melodramas, monólogos, parodias, piezas humorísticas, recreaciones de discursos y eventos históricos, y hasta representaciones acústicas de lugares exóticos. A menudo iban acompañadas —o amenizadas— con música y efectos sonoros, y eran, por lo general, un reflejo tanto

²² Koegel, “Grabaciones tempranas”, 68-9.

²³ Koegel, “Grabaciones tempranas”, 69-73; Ospina Romero, *Fonógrafos ambulantes*.

de la oferta del entretenimiento público como de la cultura popular local. Al igual que ocurría en los Estados Unidos y en otros puntos de América Latina, en la Ciudad de México estos tipos de actos solían ser números populares en espectáculos de variedades que, por esos años, frecuentemente se congregaban en las carpas. Como sucedía con las intervenciones puramente musicales, dichos contenidos —con toda su teatralidad y sus peculiaridades de ambientación sonora— debían grabarse en tiempo real, en tres minutos o menos, y frente a las mismas bocinas de grabación. De la mano de las ofertas disponibles por parte de las industrias de la fotografía y el cine, las prácticas de producción y consumo de estos “artificios fonográficos” forjaron una suerte de “turismo mediático”, y marcaron un precedente para lo que décadas después sería el mundo del realismo auditivo en las radionovelas, la televisión, los videojuegos, e incluso, quizá, la realidad virtual.²⁴

Durante la expedición que la Victor hizo en julio de 1905, por ejemplo, el dueto de Ábrego y Picazo grabó *La rancherita*, canción abajeña que, entre secciones cantadas y habladas, retrata con picardía lo que parece ser una relación amorosa clandestina. Lejos de proveer solamente un acompañamiento armónico para la letra, la música contribuye directamente con la teatralidad inherente a la pieza, e incluso sirve para comunicar códigos culturales que refuerzan el carácter cómico de la grabación. Así, entre otras faenas performáticas, cuando el cantante indica “yo le agarraba...”, la progresión armónica queda en suspenso por un instante durante el cual, en lugar de la guitarra, se escucha un “silbo” o “chiflido”, que bien podría ser un gesto sonoro para hacer alusión a una parte del cuerpo que

²⁴ Sterne, *The Audible Past*, 241-44; Natalia Bieletto-Bueno, “The Carpas Shows in Mexico City (1900-1930): An Ethno-Historical Perspective to a Musical Scene”, en *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, ed. por Julio Mendivil y Christian Spencer (New York: Routledge, 2016), 27-36; Ospina Romero, “Las grabaciones de 1913 en Bogotá”.

no se puede mencionar de forma explícita o simplemente para advertir sin palabras la travesura romántica que parece tener lugar. No obstante, para aclarar que se trata sólo de una broma de “doble sentido”, de inmediato el cantante completa la frase con las palabras “la mano”, a la vez que el acorde de tónica retoma su curso. Pero en ese momento la letra y la música crean una nueva tensión. Luego de agarrarle... “la mano”, la rancherita “comenzaba a llorar” —cosa que la guitarra acompaña ingeniosa y convenientemente con una línea cromática en busca del acorde de dominante— al tiempo que replicaba: “Váyase pronto, que ahí viene mi mamá, no nos vaya a regañar”. A lo largo de la grabación hay varias coplas habladas que aluden a otras circunstancias en la historia, incluyendo algunas argucias con miras a otro encuentro clandestino: “como que te chiflo y sales, como que te hago una seña, como que vas a traer leña, te espero en los nopales”.²⁵

Según los registros corporativos de la Victor, *La rancherita* salió al mercado en julio de 1906 (disco Victor 98072), como parte del “sello negro” de la compañía, es decir, en la serie dedicada a contenidos populares y de la que solían ser parte los registros “étnicos” que se producían en distintas partes del mundo. La Victor comercializó nuevamente esta grabación en 1909, bajo el mismo sello, en un material de dos caras que por el otro lado contiene *El peladito*, otra canción humorística que el mismo dueto grabó en aquella expedición de julio de 1905. Con un despliegue similar de irreverencia, alternando coplas habladas y versos cantados, *El peladito* habla de las andanzas de un muchacho —el “peladito” en cuestión—, especialmente en los temas del amor. Si bien reconoce que “hace un año redondito” que padece “de amor”, este personaje asegura que si le dan a

²⁵ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030039658, “La rancherita”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *La rancherita / El peladito*, lado A, 62026, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en julio de 1905.

elegir entre eso y el dinero preferiría lo primero; aunque no oculta cómo suele conducirse en los asuntos amorosos: “todo lo he hecho a las espaldas, nada siente el corazón”.²⁶



La rancherita (Ábrego y Picazo) Victor 62026-A.
Fonoteca Nacional de México

El disco doble de *La rancherita* y *El peladito* (disco Victor 62026) se comercializó al menos durante diecinueve años; y en algún punto de aquel periodo ya se habían vendido 8444 copias de este material.²⁷ A pesar de lo pequeña que pudiera

²⁶ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030039658, “El peladito”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *La rancherita / El peladito*, lado B, 62026, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en julio de 1905.

²⁷ La información sobre las fechas de corte y el número de copias vendidas se extrajo de las “Blue History Cards” de la Victor, unas fichas que usaba la compañía

parecer, tomando en cuenta los estándares de la época, dicha cifra pone en evidencia que estas grabaciones tuvieron, durante la era acústica, una circulación relativamente amplia. Y esto tuvo lugar incluso más allá de las fronteras de México, debido a la portabilidad de los discos y a su inclusión en los catálogos publicitarios que se distribuían en distintas partes del continente.



El peladito (Ábrego y Picazo) Victor 62026-B.
Fonoteca Nacional de México

para registrar los principales incidentes en la “vida” de cada disco. Según John Bolig, “estos números no deben considerarse del todo fidedignos. Es posible que representen una auditoría de ventas en algún momento específico; al parecer no se actualizaban regularmente. Además, es posible que las cifras sobre las ventas representen ventas acumuladas de varias ediciones [...] y no exclusivamente de un solo lanzamiento”. Archivos de la Victor en SONY Music, New York; *Discography of American Historical Recordings*, Universidad de California, Santa Bárbara.

Por otra parte, las referencias culturales contenidas en estos registros sonoros pueden ser un síntoma de los conflictos interculturales que traían consigo las expediciones que emprendieron los especialistas de las casas productoras transnacionales. En efecto, como he discutido a detalle en otros espacios, grabar en idiomas y países extranjeros representaba todo un desafío para los técnicos de grabación estadounidenses, pues no hablaban los idiomas de esos territorios ni estaban familiarizados con la cultura y la música de aquellos lugares. El desafío era más grande cuando se trataba de juzgar la calidad de una actuación cómica, de identificar contenidos potencialmente ofensivos o indecentes, o simplemente de entender un chiste o una tradición popular de la localidad.²⁸

Es evidente que ese fue el caso de la grabación de *Las posadas*, que tuvo lugar el 18 de julio de 1905, también a cargo del dueto de Ábrego y Picazo y en el marco de la misma expedición de la Victor. Como lo insinúa su título, se trata de una dramatización de un encuentro social durante las famosas fiestas populares que llevan ese nombre, celebraciones que, al igual que hoy, entonces se desarrollaban durante nueve días antes de la Navidad. En la medida en la que empiezan a congregarse familiares y vecinos, uno de los asistentes —que al parecer es interpretado por Picazo— exhorta a un grupo de niñas diciendo: “vayan saliendo una por una y enciendan las velitas; no le vayan a quemar las trenzas a la Santísima Virgen como anoche y se enoje San Josecito”. Entonces se unen todos brevemente en el canto de *Ora pro nobis* —“Ruega por nosotros”—, pero en ritmo de corrido. Aquello de “se unen todos” es ciertamente una mención que responde a la teatralidad inherente a la pieza, pues, en realidad, se trata únicamente de los dos comediantes

²⁸ Ospina Romero, “Recording Studios on Tour”; Ospina Romero, *Fonógrafos ambulantes*.

en el estudio de grabación, asumiendo todos los roles en la escena y creando una sensación de colectividad y hasta de muchedumbre en los escuchas del disco.

Luego del canto a la virgen, vino un reacomodo de los asistentes, seguido de un pequeño altercado sobre quién habría de tener “el librito” de las oraciones, un villancico y un regaño a un niño que “aturdía” a todos con un silbato. Después llega el momento de que rece “don Pánfilo”. El convidado en cuestión, sin embargo, está “ronco” y de ello intenta dar cuenta Picazo al cambiar la entonación de su voz, aunque, curiosamente, termina produciendo un sonido más nasal que ronco mientras dice: “Quinta jornada. San José no pudo andar porque la mula estaba cansada, que se para y le pega una patada y entonces se nos fue San Josecito”. Pero justo en ese momento se sabe qué pasa realmente con la voz de don Pánfilo, según lo revela otro de los asistentes a la posada, esta vez caracterizado por Ábrego: “ese viejo está borracho”. Tras esto viene un momento musical instrumental para animar a todos los concurrentes que, ejecutado por “Conchita en la mandolina” y el mismo don Pánfilo, el “pipón”, en la guitarra, en términos de producción se trata nuevamente sólo de Ábrego y Picazo. Aquí es tan efusiva la música que alguien grita: “¡Ay, si parece que me estoy casando!”.

Cuando termina esa intervención musical es el momento de romper la piñata. Un niño exige que le den su “juguetito” antes, pero en lugar de eso reparten copas de licor a los asistentes; a todos menos a don Pánfilo, quien, en cambio, es amarrado con una cuerda. Después de romper la piñata, uno de los invitados revela, con evidente decepción, que el juguete que le tocó fue “un cajón de perro”, frente a lo cual otro le sugiere: “pues convide usted a Concha y, de pasada, al (pi)pipón”. Con esto termina la grabación y, aparentemente, la posada; aunque el final es tan intempestivo que pareciera que los

comediantes tuvieron que terminar de repente la pieza, al estar llegando al límite de tiempo de grabación que podía almacenarse en un disco.²⁹ De la misma manera que *La rancherita*, *Las posadas* apareció primero en un disco sencillo de diez pulgadas, en julio de 1906 (disco Victor 98083); y luego en un disco doble de 1909, que del otro lado contiene *La jota de las tres ratas*, número de la famosa zarzuela de 1886 titulada *La Gran Vía*, obra de Federico Chueca, Joaquín Valverde y Felipe Pérez y González.



Las posadas (Ábrego y Picazo) Victor 98083.
Fonoteca Nacional de México

²⁹ FNM, Colección 115 Pável Granados, FN11060026882, “Las posadas”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *Las posadas*, audio grabado en una sola cara, 98083, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 18 de julio de 1905.

A pesar de la competencia comercial que las compañías fonográficas extranjeras disputaron en México (o al amparo de dicha competencia) muchos artistas —como ya se dijo en el capítulo previo— grababan simultáneamente para una u otra de ellas y, a veces, incluso registraron las mismas selecciones musicales, lo cual también ocurrió en otros países latinoamericanos.³⁰ Dos procesos se dinamizaron en virtud de estas operaciones. Por un lado, la transmisión de modelos de popularidad de un entorno a otro, o de un medio de comunicación a otro. En otras palabras, si bien la máquina parlante habría de jugar un papel crucial en la diseminación masiva de ciertos contenidos culturales, la popularidad de dichos contenidos ya se había forjado en contextos locales desde mucho antes; incluso, la popularidad misma del aparato y de las grabaciones dependió, en buena medida, del éxito de aquellos contenidos culturales, en especial cuando se trataba de entretenimiento público popular. Rosales y Robinsón se desenvolvían en las carpas de la capital mexicana, y como ha explicado Natalia Bieleto:

[...] canciones jocosas, sainetes, corridos y sones breves, parodias y escenas cómicas caracterizaban su repertorio musical. Si bien los discos pudieron haber aumentado la fama de estos músicos, con seguridad sus actos ya eran ampliamente conocidos por las audiencias locales que frecuentemente asistían a estos sitios de entretenimiento.³¹

Por otro lado, el papel que estas casas grabadoras desempeñaron en México dio lugar a una separación

³⁰ Pablo Dueñas, “Retratos Sonoros de La Ciudad de México”, *Crónicas de Asfalto* (blog), consultado el 1º de octubre, 2017, <http://cronicasdeasfalto.com/retratos-sonoros-de-la-ciudad-de-mexico/>; Koegel, “Grabaciones tempranas”, 74; Marina Cañardo, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017). Ábrego y Picazo, por ejemplo, grabaron para la Edison una versión de *La rancherita* en 1909.

³¹ Bieleto-Bueno, “‘Es siempre preferible la carpa a la pulquería’: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930” (tesis doctoral, UCLA, 2015), 203-04 (traducción mía).

radical de los contextos de producción y consumo de contenidos musicales, precipitando así el proceso de *desterritorialización* de las prácticas culturales locales que se relacionaban con los actos de hacer y escuchar música,³² un proceso que, cabe destacar, ya antes se había puesto en curso por medio de las grabaciones que produjeron Jorge Alcalde, Joaquín Espinosa, Julio Ayala y Javier Morales Cortazar. Dicho de otra manera, lo que otrora fuera algún espectáculo teatral o musical que podía disfrutarse solamente “en vivo y en directo”, y que congregaba primordialmente a la sociedad local, se convirtió en un producto mediatizado, en un objeto disponible en fonogramas comerciales que no sólo podían comprarse y venderse de forma indiscriminada, sino que, además, en virtud de dichas transacciones, podían viajar y circular lejos del lugar donde fueron producidos. Y, eventualmente, la portabilidad de los discos representaría la popularización de aquellos actos artísticos entre las sociedades de otros puntos geográficos, así como la resignificación de sus contenidos culturales a la luz de nuevos escenarios de consumo.³³

A manera de cierre: culturas fonográficas y el avance implacable de la industria musical

Si bien las iniciativas tecnológicas y comerciales emprendidas al interior del ámbito de la grabación estuvieron inicialmente concentradas en Estados Unidos y Europa, la popularización de las “máquinas parlantes” y la configuración de cierta cultura fonográfica tuvieron lugar de forma casi simultánea en distintas partes del mundo a inicios del siglo XX. De la mano

³² Suisman, *Selling Sounds*; Ana María Ochoa Gautier, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003).

³³ Ospina Romero, “The Transnational Circulation of Sound Recordings in the Era of the Acoustic Phonograph”, in *Oxford Handbook of Global Music Industry Studies* (New York: Oxford University Press, 2021).

de otras maravillas científicas que se importaron de Estados Unidos a México, hubo grandes cantidades de fonógrafos, gramófonos, cilindros y discos movilizándose a través de las fronteras entre los dos países, dinamizando con ello el acceso a una nueva era del consumo de productos de entretenimiento masivo.

Por lo general, las imágenes y las historias sobre la fascinación que la tecnología fonográfica despertó en las sociedades del llamado “tercer mundo” —o el “sur global”— dan por sentada “la cultura de la periferia colonial en términos de su modernidad retrasada con respecto a la metrópoli”.³⁴ Incluso en ellas se suele perder de vista que, en muchos casos, el “choque cultural” que representaría la llegada del fonógrafo y de otras nuevas tecnologías se dio casi al mismo tiempo tanto en Europa y Estados Unidos como en Asia, América Latina y el Caribe. Máquinas parlantes, cilindros y discos “viajaban prácticamente a la misma velocidad de los barcos a vapor que navegaban por las rutas comerciales coloniales”, a la vez que nuevas experiencias sociales y personales asociadas con nuevas versiones de la modernidad —o de “sentirse moderno”— afloraban simultánea e indiscriminadamente a lo largo y ancho del planeta.³⁵

Tal simultaneidad se puede apreciar claramente en la contemporaneidad de los proyectos del negocio de Edison en Estados Unidos y México.³⁶ Asimismo, la expansión de los contenidos comercializados y la búsqueda de novedades musicales fueron una cruzada que se llevó a cabo en ambos territorios y en muchos otros lugares. A la vez que enviaba a sus agentes por América Latina y el Caribe, la

³⁴ Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age* (Durham: Duke University Press, 2001), 12.

³⁵ Jones, *Yellow Music*, 11; y véase: Jones, “Black Internationale: Notes on the Chinese Jazz Age”, en *Jazz Planet*, ed. por E. Taylor Atkins (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), 227.

³⁶ “Trade Booming in Mexico”, *Talking Machine World* 3, no. 3, (marzo 1907), 25; Díaz Frene, “A las palabras”, 270.

Victor Talking Machine Company recibía en sus estudios de Nueva Jersey una gran variedad de números artísticos y musicales, locales e internacionales, en virtud de las olas de inmigrantes que llegaban a suelo estadounidense. La relativa contemporaneidad en la producción de piezas de comedia como *Las posadas* y otros artificios culturales similares que se gestaban en otros países del continente americano, así como el consumo masivo de éstos y otros productos en múltiples contextos socioculturales, son indicadores notables del desenvolvimiento de la industria de la grabación y del desarrollo de culturas fonográficas locales, en distintos puntos del mundo, a comienzos del siglo pasado.

La portabilidad de las máquinas parlantes fue un factor crucial para que el entretenimiento musical fonográfico circulara, de manera extendida, entre distintos estratos sociales de diversos lugares. A pesar del potencial que ha tenido la música para configurar regímenes de distinción dentro de la población, como lo ha estudiado Pierre Bourdieu, las tecnologías de reproducción sonora sirvieron para intensificar el consumo y el intercambio de contenidos musicales entre sectores socioeconómicos aparentemente circunscritos o aislados. Más aún, la materialidad y la transferibilidad de las mercancías producidas por la industria de la grabación, y las nuevas dinámicas de mercadeo que impulsó con el afán de expandirse mundialmente, sirvieron para que estos productos fueran asequibles para muchas más personas, pese a las disparidades económicas impuestas por el capitalismo.³⁷

Hoy que el sonido grabado está presente todo el tiempo, a tal grado que no se puede escapar de él —y que quizá tampoco se quiera que esto suceda—, es acaso más

³⁷ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984); Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (Berkeley: University of California Press, 2010); Ospina Romero, *Fonógrafos ambulantes*.

claro que nunca que el fonógrafo efectivamente fue una “maravillosa inevitabilidad”. Alva Edison imaginó que su invención tendría múltiples aplicaciones. Y, a pesar de que el inventor no alcanzó a visualizar que la música sería clave en el desarrollo de la maravilla tecnológica que creó —pues cuando habló de ello mencionó sólo de paso la utilidad que el artefacto tendría en el campo musical—, el fonógrafo y la cultura fonográfica terminarían teniendo vida propia.³⁸ Los alcances de la industria musical a lo largo del último siglo, con la tecnología de grabación sonora como su principal caballo de batalla —la cual sirve incluso a los propósitos de otros emporios mediáticos como la radio y el cine—, sigue superando todos los pronósticos, todas las proyecciones y cualquier intento por imaginar qué es lo que depara el futuro.

Al lado de otros desarrollos tecnológicos increíbles, de la captura de un arsenal de repertorios tan vasto como inconcebible y de su invasión en todos los escenarios de la vida cotidiana, incluyendo los más íntimos y privados, la industria del disco no deja de ser una caja de sorpresas, algunas de ellas bastante desafortunadas.³⁹ Sin saberlo, quizá Ábrego y Picazo estaban anticipándose a los acontecimientos cuando cantaban en *La rancherita*: “mañana por la mañana... vuelva por su desengaño”.

Hemerografía

El Correo Español

El Popular

El Tiempo

La Patria

The Two Republics

³⁸ Véase: Thomas A. Edison, “The Phonograph and Its Future”, *North American Review* 126 (1878), 530-36.

³⁹ Véase por ejemplo: Eric A. Drott, “Music as a Technology of Surveillance”, *Journal of the Society for American Music* 12, no. 3 (2018), 233-67.

Referencias bibliográficas y otra documentación escrita

- Bermúdez, Egberto. “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de ‘Pelón y Marín’ (1908) y su contexto”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 17 (2009): 87-134.
- Bieletto-Bueno, Natalia. “‘Es siempre preferible la carpa a la pulquería’: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930”. Tesis doctoral. UCLA, 2015.
- . “The Carpas Shows in Mexico City (1900-1930): An Ethno-Historical Perspective to a Musical Scene”. En *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, editado por Julio Mendívil y Christian Spencer, 27-36. New York: Routledge, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Brady, Erika. *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Cross, Gary and Robert Proctor. *Packaged Pleasures. How Technology and Marketing Revolutionized Desire*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298.
- Drott, Eric A. “Music as a Technology of Surveillance”. *Journal of the Society for American Music* 12, no. 3 (2018): 233-267.
- Dueñas, Pablo. “Retratos Sonoros de La Ciudad de México”. *Cronicas de Asfalto* (blog). <http://cronicasdeasfalto.com/retratos-sonoros-de-la-ciudad-de-mexico/>.
- Edison, Thomas A. “The Phonograph and Its Future”. *North American Review* 126 (1878): 530-536.
- Fischer, Paul D. “The Sooy Dynasty of Camden, New Jersey: Victor’s First Family of Recording”. *Journal on the Art of Record Production*, no. 7 (november 2012). <http://www.arpjournal.com/asarpwp/the-sooy-dynasty-of-camden-new-jersey-victor-s-first-family-of-recording/>.

- Gaisberg, Frederick William. *The Music Goes Round*. New York: Macmillan Co., 1942.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.
- Gronow, Pekka. "Ethnic Recordings: An Introduction". En *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage*, editado por American Folklife Center, 1-49. Washington: Library of Congress, 1982.
- Jones, Andrew F. "Black Internationale: Notes on the Chinese Jazz Age". En *Jazz Planet*, editado por E. Taylor Atkins, 225-243. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- . *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- . "Sound Recording. Introduction". En *Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*, 11-28. Durham: Duke University Press, 2012.
- Koegel, John. "Grabaciones tempranas de música y músicos mexicanos". *Ensayos de Investigación musical* 2 (2008): 63-83.
- Moreda Rodríguez, Eva. "Travelling Phonographs in Fin de Siècle Spain: Recording Technologies and National Regeneration in Ruperto Chapí's El Fonógrafo Ambulante". *Journal of Spanish Cultural Studies* 20, no. 3 (2019): 241-255.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Ospina Romero, Sergio. *Fonógrafos ambulantes. Las expediciones de la Victor Talking Machine Company por América Latina durante la era acústica*. Buenos Aires: Gourmet Musical (en prensa).
- . "Las grabaciones de 1913 en Bogotá: música, teatralidad fonográfica e improvisación tecnológica". En *El sonido que seremos: un rompecabezas imposible de historias y prácticas musicales en Colombia*, editado por Sergio Ospina Romero y Rondy F. Torres. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Universidad de los Andes (en prensa).
- . "Recording Studios on Tour: Traveling Ventures at the Dawn of the Music Industry". En *Phonographic Encounters: Mapping Transnational Cultures of Sound, 1890-1945*, editado

- por Eva Moreda Rodríguez y Elodie A. Roy, 17-39. London: Routledge, 2021.
- . “The Transnational Circulation of Sound Recordings in the Era of the Acoustic Phonograph”. En *Oxford Handbook of Global Music Industry Studies*. New York: Oxford University Press, 2021.
- Pérez González, Juliana. “El espectáculo público de las ‘maquinas parlantes’. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, núm. 35 (2018): 109-132.
- Schmidt Horning, Susan. *Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Sooy, Harry O. *Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company, 1898-1925*. (manuscrito inédito, 1925).
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Suisman, David. *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Thompson, Emily. “Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925”. *The Musical Quarterly* 79, no. 1 (spring 1995): 131-171.
- . *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Welch, Walter L. *From Tinfol to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877-1929*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Grabaciones y soportes sonoros

- Fonoteca Nacional de México (FNM). Colección 14 Armando Pous, FN08030039658, *La rancherita / El peladito*, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, 62026, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en julio de 1905.
- FNM. Colección 19 Fonoteca Nacional (diversos ingresos), FN08040006526, “El presidente Díaz al señor Edison”, Porfirio Díaz (voz), George J. Werner y F. C. Burt (técnicos de grabación), Edison, *La voz del general Porfirio Díaz / El señor Díaz al señor Thomas Alva Edison*, 20315, copia en CD, Ciudad de México, audio original grabado el 15 de agosto de 1909.

FNM. Colección 115 Pável Granados, FN11060026882, “Las posadas”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *Las posadas*, audio grabado en una sola cara, 98083, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 18 de julio de 1905.

Máquinas parlantes, fonogramas y cultura del consumo en el Porfiriato. La transformación de la auralidad capitalina

NATALIA BIELETTO-BUENO

UNIVERSIDAD MAYOR (CHILE)

No hay país del mundo en que las victrolas hayan alcanzado el éxito que en México [...]. Todo el mundo tiene en su casa un fonógrafo, y los hay ya en las puertas de las zapaterías, de las paleterías, de otras diversas tiendas. [...] Pero las personas que acaso solían ir una que otra vez al concierto de la Sinfónica; que antes mandaban a sus niñas al Conservatorio para que aprendieran el piano; que tenían un piano vertical o de cola, o que no tenían nada, pero que “gustaban” de la música cuando tropezaron con ella, adquirieron victrolas. Se compran en abonos tan fáciles que, bien mirado, es una “buena inversión”.
Luego, su presencia concede cierto aspecto elegante a las salas y se puede tocar en ellas toda clase de música.

Salvador Novo (1928)

Con esas palabras Salvador Novo valoraba la importancia que las máquinas parlantes tenían en los hogares de la Ciudad de México. El poeta y cronista urbano escribió estas líneas cuando el siglo XX casi cumplía su tercera década de existencia.¹ Para ese momento, la industria emergida del advenimiento de la tecnología mecánica de grabación y reproducción de sonidos habría atravesado ya algunas transformaciones y, además, el uso extendido de aquellos

¹ *Revista de Revistas*, 26 de febrero de 1928.

aparatos se había visto ligado a una serie de cambios sociales y culturales que los llevó a convertirse en el símbolo de toda una generación: la de los años veinte.²

No obstante, la relación previa entre la sociedad capitalina y “la máquina del sonido” era muy diferente. Bien se sabe que oír la voz de Porfirio Díaz ha representado el gran hito de la llegada del registro de fonogramas a México. Pero remontarse a la historia temprana de la fonografía mexicana, más que reforzar un cliché historiográfico, permite acercarse a la vida sensorial de la población porfiriana, a través del estudio de las estrategias de escucha trazadas ante la novedad de la mediación tecnológica. Por otro lado, el escrito de Novo sugiere que el sistema de adquisición a crédito facilitó la popularización de los artefactos de reproducción fonográfica. Por todo lo anterior vale preguntarse sobre la relación entre estos dispositivos de audio, la denominada cultura del consumo y la transformación de la escucha en la Ciudad de México a inicios del siglo XX.

El fonógrafo y el gramófono tuvieron un papel importantísimo en la transformación de la sonoridad y la auralidad capitalina del México porfiriano. Pero, para sustentar tal aseveración, es preciso distinguir lo “aural” de aquello que es “auditivo”. Este último término se refiere, de manera general, a los estímulos percibidos mediante el uso exclusivo de la fisiología del oído. En contraste, lo “aural” es una categoría de análisis que remite a una tipología de escucha que no sólo se vale del sistema auditivo: es mucho más amplia, ya que en ella interviene todo el cuerpo y el marco de ideas que rige el pensamiento y que hace posible generar abstracciones y responder afectivamente ante los sonidos. Lo aural está condicionado por la cultura, la

² Si bien Novo habla del “fonógrafo”, en realidad se refería a un gramófono. La vitrola era uno de los nombres comerciales del gramófono comercializado por la compañía Victor en la década de los veinte.

historia y el pensamiento que se halla vigente en un momento determinado.³

Acercarse a la historia de la fonografía, y observar la recepción y los usos que los habitantes de la capital mexicana le dieron a las tecnologías de reproducción sonora durante el Porfiriato, es adentrarse a la historia de las ideas escuchada desde el entorno acústico de aquella época. En las páginas siguientes buscaré demostrar que el arribo de las máquinas parlantes transformó en un breve periodo la sonoridad de la urbe y el nexo de los escuchas con el sonido. Lo anterior fue posible debido a las bases ideológicas, económicas y sociopolíticas que brindaron los marcos de pensamiento necesarios para interpretar y significar experiencias aurales hasta entonces inéditas.⁴ A la par del proyecto modernizador que estaba en curso, y asistido por el fenómeno de la grabación musical que hizo que la población capitalina se sintiera partícipe de una cultura cosmopolita internacional, este vuelco en las sensorialidades y mentalidades contribuyó a forjar las subjetividades urbanas de la época. Al mismo tiempo, esta nueva forma de organizar los sentidos y de entender la escucha fomentó un tipo de labor intelectual que, valiéndose de lo que se escuchaba, progresivamente disoció el espacio urbano del entorno rural: se ha de llamar a este tipo de trabajo “labor aurale”.⁵ Con ello, se forjó entre ciertos auditores una sólida separación entre los imaginarios del campo y la ciudad, fortaleciendo la oposición de lo moderno y lo tradicional bajo la que operarían las políticas de gobernabilidad, así como la reestructuración social y simbólica que tendría lugar más adelante, durante gran parte del periodo posrevolucionario.

³ Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham: Duke University Press, 2015).

⁴ Para una propuesta teórica en torno a la noción de “régimenes aurales” véase: Natalia Bieletto-Bueno, “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”, *El oído pensante* 7, no. 2 (2019): 111-34.

⁵ Ochoa Gautier, “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”, *Social Identities* 12, no. 6 (2006): 803-25.

Cultura del consumo y publicidad fonográfica

El tratamiento histórico de la fonografía como una marca tecnológica de la modernidad ha sido desarrollado desde una amplia variedad de perspectivas, por parte de autores angloparlantes e hispanos.⁶ No obstante, es bastante modesto el *corpus* de publicaciones que muestran el impacto que fonógrafos, gramófonos, cilindros y discos generaron en la sociedad mexicana.⁷ Sin duda, el avance de la tecnología de fines del siglo XIX fue un índice de la modernidad en diversas urbes del mundo. Aunque, por otro lado, la cultura del consumo también fue un factor que ayudó a construir la idea de la modernización, vía la adquisición de diversos bienes. En este tenor, el historiador Steven Bunker ha expresado que recurrir al consumo como una categoría analítica ayuda a comprender los mecanismos mediante los cuales la ideología de la modernización fue instaurada, pues según explica:

Definida de la manera más simple como los procesos por medio de los cuales los bienes de consumo son creados, comprados y utilizados, la amplitud del consumo como una categoría de análisis permite colonizar otros campos de estudio, tales como la cultura material, la industrialización, la cultura visual, la formación de públicos, la organización, la cultura de masas, entre otros. Así pues, ofrece un gran poder

⁶ Timothy D. Taylor, Mark Katz and Tony Grajeda, *Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio* (Durham: Duke University Press, 2020); Nilda Bermúdez Briñez y María M. Romero, “Historia de un diario zuliano decimonónico: el fonógrafo; sus aportes en el estudio de la cotidianidad maracaibera”, *Agora-Trujillo*, año 9, no. 18 (2006): s/p; Guillermo Quiña y Florencia Luchetti, “Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural”, *Question* 1, no. 18 (abril-junio 2008): 1-14; Juliana Pérez González, “El espectáculo público de las ‘maquinas parlantes’. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”, *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, núm. 35 (julio-diciembre 2018): 109-32.

⁷ Jaddiel Díaz Frene, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-98.

interpretativo para un fenómeno tan complejo como lo es la modernización.⁸

La propuesta de Bunker es propicia para abordar el estudio de la comercialización y la publicitación de los productos fonográficos, y puede arrojar luz sobre los modos en que una máquina parlante facilitó la captura, la difusión y los usos de determinados sonidos —en especial de las músicas en boga—. Asimismo, esta categoría permite acercarse al modo en que se configuraron las condiciones que dictaban qué y cómo se podía escuchar. En otras palabras, al brindar los marcos necesarios para interpretar las nuevas experiencias de escucha que esta tecnología de audio suscitaba, también ayuda a ver la forma en que se sentaban las condiciones de audibilidad de aquella época.

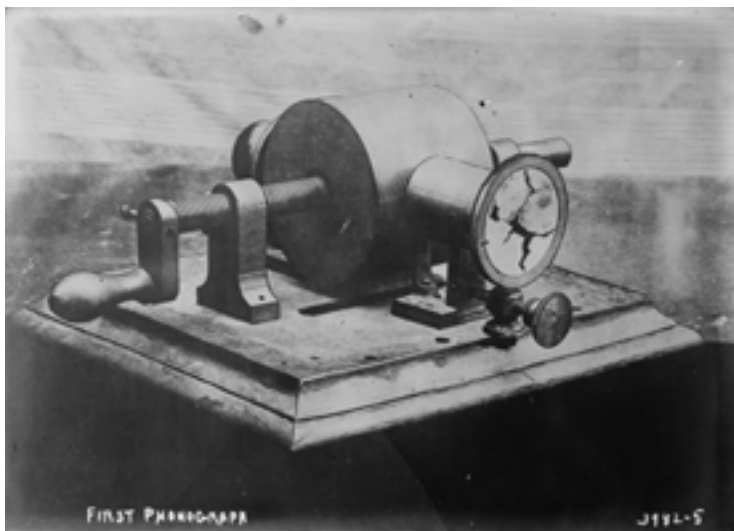


Figura 1. “First Phonograph” [Imagen sin registro de fecha].
Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

⁸ Steven B. Bunker, *Creating Mexican Culture in the Age of Porfirio Díaz* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012), 3 (traducción mía).

Gran parte de la información que se tiene sobre la introducción de los fonógrafos y los gramófonos en México proviene de los anuncios publicitarios, dejando ver de forma nítida cómo el arribo de estas tecnologías estuvo marcado por las pautas del consumo. Estos textos visuales y léxicos proveen de importantes datos sobre la historia material del país y las relaciones de intercambio comercial y cultural entre distintas naciones, así como del establecimiento de los campos discursivos que le fueron dando forma a las ideas sobre la música y la escucha.



Figura 2. “High Class Phonograph Entertainments” [1885].
Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Esto no es menor. Fue a partir de estas mediaciones tecnológicas que las distintas experiencias sensoriales (escuchar, sentir un sonido con distintas partes del cuerpo, percibir visualmente los nuevos mecanismos de generación de sonido o percatarse de la vibración en la campana de una máquina parlante) adquirieron nuevos significados, al tiempo que requerían nuevas estrategias cognitivas para ser interpretadas. Como señalé, esta relación sinérgica entre sensaciones e ideas se circunscribió a la mediación tecnológica de fonógrafos o gramófonos y, además, a la introducción de la cultura del consumo que a su vez se enmarcaba en un proyecto modernizador y cosmopolita. En las siguientes páginas se verá lo que tal cosa implicaba.

La fotografía de la figura 2 fue creada en el año de 1885, como parte de una campaña publicitaria emprendida en los Estados Unidos. En ella se muestra a un hombre vestido de frac que sostiene un cilindro de cera, mientras posa junto a un fonógrafo de la Edison y una pequeña valija que guarda otros cilindros. En el título de la imagen se lee: “High Class Phonograph Entertainments” (“Entretenimiento fonográfico de alta categoría”). A todas luces, en ese momento este bien de consumo iba dirigido a las clases altas, y se promocionaba como un producto a partir del cual los consumidores podían consolidar su distinción social. Como se puede apreciar, en aquella etapa temprana de la comercialización del fonógrafo, dentro de los anuncios publicitarios se utilizaron códigos visuales —como la vestimenta o la escenificación de entornos deseables— que incentivaran un consumo de tipo aspiracional.

Como lo han explicado los historiadores de la cinematografía Felipe Leal y Eduardo Barraza, fue a principios del siglo pasado cuando la argumentación se incorporó a la publicidad como un recurso persuasivo que motivara la adquisición de productos.⁹ En efecto, para

⁹ Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, *El cine y la publicidad. Anales del Cine en México 1895-1911. Vol. 10, 1904* (México: Voyeur, 2015), 16.

favorecer la compra de máquinas parlantes, se recurrió a una serie de estrategias publicitarias donde los discursos serían un elemento fundamental para promocionar la idea de un tipo de escucha individualizada ejercida en el hogar del consumidor. La propuesta se extrapolaba a muchas otras mercancías, pues se enmarcaba en un contexto en el que la idea de la “democratización del lujo” era típica. Por ello, los *slogans* comerciales de las compañías fonográficas buscaron propiciar la expansión de una experiencia sonora individual, al tiempo que contribuyeron a crear los campos discursivos en los que se edificó el imaginario de la modernización.

Al igual que en los Estados Unidos, en un inicio el prestigio o el lujo de las máquinas parlantes fue utilizado en México para atraer la atención de los consumidores. En las primeras décadas del siglo XX, como sugiere la crónica de Novo, tener uno de estos aparatos en casa daba el mismo “aire elegante” que antaño confería el piano. En tanto, una estrategia publicitaria empleada consistió en equiparar la adquisición de cilindros y discos con la práctica de escucha de la ópera. Se apelaba al sentido de distinción de las élites de la época: se intentó convencer al usuario de que adquirir un fonograma le daría la misma investidura social que la que concedía el asistir a una gala operística. Y si bien no fueron sólo las élites quienes gozaron de esta música, los discursos visuales publicitarios recurrieron a tales estereotipos, a fin de masificar una idea del tipo de público al que iba destinado el bien de consumo, y así hacer su producto más deseable entre todos los estratos sociales.

Además, la expansión comercial del fonógrafo en la capital mexicana pudo ser fruto de la relación establecida entre Edison y el presidente Díaz. Cuando menos, el mandatario se encargó de prescribir el artefacto ante los grupos locales de poder, como explica Fernando Eslava en el quinto capítulo de este volumen. El anuncio publicitario de la figura 3 alude a dicha relación. Es importante

señalar que, no obstante, la industria fonográfica vendería contenidos sonoros de corte “popular”, que ya antes circulaban en forma de partituras, hojas impresas y rollos de pianola. De modo que, muy pronto, las alusiones musicales enmarcadas en la publicidad de fonogramas incluyeron muchos más estilos e intérpretes ligados con los repertorios populares de la época, basándose en un previo desarrollo de públicos forjado en una modalidad de escucha presencial.



Figura 3. Anuncio publicado en *Revista de Revistas* (20 de Febrero, 1910)

El nuevo tipo de fonógrafo Edison de combinación que toca fonogramas de dos y de cuatro minutos con la nueva bocina “Cygnet” es el único aparato que produce con exactitud toda clase de sonidos. Hay muchos aparatos reproductores de sonidos pero sólo un fonógrafo, que es el que inventó y perfeccionó Thomas A. Edison, que por sus maravillosos trabajos ha sido merecedor del aprecio del presidente de la República, el Sr. Gral. don Porfirio Díaz, cuya voz se puede oír únicamente en el fonógrafo Edison. Fonogramas “Amberol” de Gran Ópera por Slezak, Constantino, Martin, Blanche Arral, Adelin Agostenelli, Dulcos, Soomer, Lu Centi, Carrona y Ferrabini: precio \$2.50 cada uno. Fonogramas “Amberol” de cuatro minutos por todos los artistas favoritos del público mexicano y en todos los idiomas: español, francés, italiano, inglés, portugués, alemán, hebreo, chino, etc. Precio: \$1.30 cada uno. Fonogramas de Gran Ópera de dos minutos por Rappold, Burgstaller, Garden, Abbott y muchos otros: precio \$2.00 cada uno.



Figura 4. Anuncio publicado en *Revista de Revistas* (30 de enero, 1910)

Srita. Emilia Vergeri, Pabla García Bofil, Rafael Bezares, Ábrego y Picazo, Manuel Romero Malpica, Quinteto Jordà-Rocabruna, Ismael Magaña, Matilde Herrera, Cuarteto Coculense, Trío Arriaga, la Banda de Policía, Banda de Artillería. Todos o cualquiera de estos artistas cantarán o tocarán para ud. en el FONÓGRAFO EDISON. Siempre cuando usted lo desea. Tal vez estarán muy distantes de ud., pero sus voces serán tan puras y la reproducción tan exacta, como si los cantores estuviesen presentes *personalmente en su propia casa* (énfasis mío).¹⁰

No se debe olvidar que en el siglo XIX se consolidó la industria musical a nivel internacional, por la vía de un proceso que Derek Scott ha denominado “la revolución de la música popular”, el cual consistió en una progresiva —aunque contundente— serie de cambios estilísticos que condujo a que la música “ligera” —entre ella los números

¹⁰ El elenco de esta lista también grabó con la Victor y la Columbia. Véase por ejemplo: Fonoteca Nacional de México (FNM), Colección 19 Fonoteca Nacional (diversos ingresos), FN16030171456, *La viuda alegre: Vilía / Couplets de Sonia*, Emilia Vergeri, Columbia, C797, disco de 78 rpm, Nueva York, grabado en 1910; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN10030119509, *Juré sólo una vez / Marchita el alma*, Manuel Romero Malpica, Columbia, C305, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado en 1908 o 1909; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN10030124561, *Margarita / Al fin solos*, Quinteto Jordà-Rocabruna / Orquesta Típica Lerdo, Columbia, C275, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado en 1908 o 1909; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN17030183208, *Campanone*, Ismael Magaña, Victor, 98246, disco de 78 rpm, audio grabado en una sola cara, Ciudad de México, grabado en julio de 1907; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030034866, *La cuarta plana*, Trío Arriaga, Victor, 98026, disco de 78 rpm, audio grabado en una sola cara, Ciudad de México, grabado en julio de 1905.

musicales provenientes de la opereta y la ópera bufa, o la zarzuela, el cuplé y la revista musical— desarrollara un estilo característico que dio paso a la generación de nuevas mercancías musicales:¹¹ por ejemplo, el teatro musical que se vendía por hora a través de las famosas “tandas”, o las ediciones de canciones en hojas volantes, muchas de las cuales contenían cuplés extraídos de zarzuelas. La expansión de estos repertorios se dio por medio de las compañías artísticas que viajaban a las más importantes ciudades de América y Europa para llevar su oferta de entretenimiento.¹² Como bien se sabe, el teatro de género chico —zarzuelas cuyo argumento se había reducido a un solo acto—, junto a las variedades y las revistas musicales, sería el espectáculo de mayor éxito en el Porfiriato y en los tiempos más álgidos de la Revolución.¹³ Estos eventos podían ser presentados en teatros y salas de concierto, o bien en foros informales y populares, como era el caso de las carpas y los jacalones. En ese contexto, la industria local del entretenimiento se movía con gran dinamismo, generando un alza en la demanda de partituras, cancioneros, rollos de pianola, cilindros de cera y discos de pasta que contenían temas de corte popular.

Las casas fonográficas vendían audios de corridos, danzas, tangos, danzones y aires populares, “música de la tierra” interpretada por bandas de viento o comediantes que habían cobrado fama en los circuitos circenses.

¹¹ Aunque Scott no habla en su análisis de la ciudad de Madrid y los géneros musicales que ahí se practicaron, así como su consecuente transculturación a toda América Latina, hay razones de sobra para sostener que también la música hispana participó en esta revolución estilística. Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

¹² Sobre este tema véase: Bieletto-Bueno, “Teatro musical itinerante en la América Latina: hacia un diálogo transnacional”, *Boletín de Música Casa de las Américas*, no. 35 (2013): 45-70; Aníbal Enrique Cetrangolo e Matteo Paoletti, “I fiumi che cantano. L’ópera italiana nel bacino del Río de la Plata”, en *Arti della performance: orizzonti e culture*, ed. por Matteo Casari e Gerardo Guccini (Bologna: Università di Bologna, 2021).

¹³ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956).

Junto con la ópera, la zarzuela y la revista musical, estos géneros tuvieron un lugar importante en los catálogos de grabaciones que se distribuían en todo el mundo hispano.

DOS PIEZAS DIFERENTES \$1.75

LOS MEJORES MÚSICOS Y LOS MEJORES
 Las Bandas y Orquestas más Célebres del Mundo,
 Los Cantantes de Ópera y Zarzuela más Notables,
 han grabado sentimentales romanzas y canciones populares, sinfonías de Wagner, Liszt y otros reputados autores, piezas de ópera y picarescas coplas en los famosos e incomparables discos dobles Columbia,

EN LOS FAMOSOS E INCOMPARABLES DISCOS DOBLES COLUMBIA

porque nadie ignora que la excelente calidad con que están fabricados, les hace ser superiores á las de cualquier otra marca, pues reproducen los sonidos en el ÚLTIMO GRADO DE PERFECCION

Agente General Exclusivo
 COMPAÑIA FONOGRAFICA MEXICANA, S. A.
 Aguilón 1738. 1a. de Mayo 7.
 MEXICO, D. F.
 PINA, LITTA Y CATALOGOS

Figura 5. Anuncio publicado en *Revista de Revistas* (20 de marzo, 1910)

Los artistas mexicanos de más prestigio, las bandas y orquestas más célebres del mundo, los cantantes de ópera y zarzuela más notables, han grabado sentimentales romanzas y canciones populares, sinfonías de Wagner, Liszt y otros reputados autores, piezas de ópera y picarescas coplas en los famosos e incomparables discos dobles Columbia, porque

nadie ignora que la excelente pasta especial con que están fabricados les hace ser superiores a los de cualquier otra marca, pues reproducen los sonidos en el último grado de perfección. De venta en las mejores casas del ramo.

Ya en 1908 la Columbia promocionaba en México sus primeros discos dobles, cuya novedad tecnológica recaía en almacenar un registro sonoro en cada uno de sus lados.¹⁴ Y en 1910 la Compañía Fonográfica Mexicana anunciaba que el disco doble representaba el “último grado de perfección” sonora. Para entonces, además, esta casa de distribución había ya publicitado la salida al mercado de discos dobles con temas interpretados por la Orquesta Típica Lerdo, Ábrego y Picazo, Rosales y Robinsón, María Conesa y otras figuras reconocidas dentro de la música popular.¹⁵

Para cuando las primeras grabaciones mexicanas de la Victor, la Columbia y la Edison vieron la luz, las llamadas “triples cupletistas”, es decir, actrices y cantantes de voz aguda y nasal que generalmente interpretaban canciones pícaras y humorísticas de tema erótico, social y político —que eran los cuplés—, se habían convertido ya en las primeras estrellas del mundo del espectáculo. Entre ellas destacaban Esperanza Iris, Prudencia Grifell y María Conesa. Ante tal fama, era entonces de esperarse que las compañías productoras buscaran grabar el repertorio de estas mujeres para incrementar su oferta de mercancías.¹⁶ Además, vale mencionar que la brevedad del cuplé se ajustaba bien a las limitaciones de la tecnología disponible, o sea, a los poco más de tres minutos que un audio podía durar cuando mucho.

¹⁴ Como consta en un anuncio que promocionaba los discos dobles de diez pulgadas a \$1.75. *El Imparcial*, 6 de septiembre de 1908.

¹⁵ Véase por ejemplo: *El Diario*, 12 de agosto de 1909.

¹⁶ Véase por ejemplo: FNM, Colección 14 Armando Pous, FN21070016772, “Amores y amoríos”, Prudencia Grifell y Paco Martínez, Victor, *El Conde Lotario / Amores y amoríos*, lado B, 63602, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 17 de noviembre de 1910; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN18070010704, *La gatita blanca: Couplets No. 1 / Couplets No. 2*, María Conesa, Columbia, C281, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907.

Así, este género musical, con la flexibilidad performática y la adaptabilidad en contenido lírico y tiempo de duración que le caracterizaba, aseguró su transformación en un producto fonográfico rentable.

Fue justamente a través del registro sonoro que la triple y el cuplé se convirtieron en una unidad artística-comercial indisoluble. Quizá uno de los efectos más notorios de la grabación de fonogramas haya sido el que ciertas piezas se asociaran a la performance de una cupletista en particular. Algunas de las grabaciones resguardadas en la Fonoteca Nacional de México dan cuenta de lo anterior (si se escuchan con detenimiento e imaginación). Por ejemplo, los cuplés de *La regadera*, que forman parte de la zarzuela *Alegre trompetería*, obra con música de Vicente Lleo y libreto de Antonio Paso. María Conesa, una de las cantantes más famosas e influyentes del México porfiriano, grabó esta pieza para la Columbia en 1907.¹⁷ Con su voz y la dirección orquestal de Rafael Gascón, los pícaros versos de uno de los cuplés rezan:

Tengo un jardín en mi casa que es la mar de rebonito,
pero no hay quien me lo riegue y lo tengo muy sequito, ¡ay!
y aunque no soy jardinera y me cansa el trabajar,
por la noche, aunque no quiera, me lo tengo que regar.

Cargada de dobles sentidos, esta pieza permite tener una aproximación al travieso estilo del cuplé y a la voz nasal y penetrante de la cupletista, necesaria para proyectar el sonido en una época en la que el micrófono no era utilizado en los teatros. Otro aspecto fascinante es que, al cristalizar

¹⁷ FNM, Colección 115 Pável Granados, FN18070010719, *Alegre trompetería. La regadera: Couplets No. 1 / Couplets No. 2*, María Conesa con la Orquesta de Rafael Gascón, Columbia, C289, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907. Este material salió a la luz en 1908. Véase: Dick K. Spottswood, *Columbia Records C series, 1908-1923. A draft numerical list, including all know releases* (USA: unprinted material, 2016). © 2017 by Richard K. Spottswood. Descarga gratuita proporcionada por Mainspring Press (www.mainspringpress.com), <https://78records.wordpress.com/2017/01/09/dick-spottswoods-columbia-c-series-discography-1908-1923-%E2%80%A2-free-download-now-available/>.

una performance en particular, la grabación posibilita apreciar la teatralidad de la tiple, recrear las acciones y los movimientos que seguramente acompañarían su canto, así como elucubrar sobre el modo en que la actriz interpelaba a sus públicos, especialmente a los varones. Es posible imaginar a la cantante buscando a alguien que le “riegue sus arbustos”, mientras canta en proscenio, con candidez, otro cuplé de *La regadera*:

No encuentro ni un jardinero, y es el caso extraordinario,
entre tanto caballero, ¿no hay ninguno voluntario?, ¿no?
No se asuste si le invito a que venga a trabajar,
porque, como es tan chiquito, tiene poco que regar.

En ritmo ternario, este vals rápido buscó la gracia y el humor a través de algunos recursos musicales inesperados; de ahí las sorpresas melódicas y las pausas repentinas de su discurso instrumental y vocal. La cadencia final hace volar la imaginación: la mujer, quizá graciosamente danzando ante los suaves ritmos de la banda, respondería al provocador suspenso que se presenta antes del final. Esta pausa —que probablemente sería demasiado larga para las ansias de los auditores y, al mismo tiempo, muy corta en su duración real— daría a la tiple la excusa perfecta para detenerse una última vez, dar la espalda al público y perder juguetonamente más de una pieza de ropa antes de salir de escena.

Pero me fastidia tener que regar
porque acabo muy mojada
y me tengo que... mudar.

Hoy se escapa saber lo que habría ocurrido en el escenario. Apenas algunas crónicas teatrales ofrecen datos para inferirlo. Lo que deseo destacar es que el modo de escuchar la díada cuplé/cupletista estaba profundamente condicionado por la experiencia de asistencia al teatro.

Las estrategias senso-afectivas para apreciar dicho género musical se basaban en lo visual y en las interacciones establecidas entre el público y la cantante. De tal suerte, el momento de escucha no podía ser dissociado ni de la presentación en vivo ni del evento social que suponía estar presente. Ése fue justamente uno de los primeros y más profundos efectos de la grabación: la descontextualización del sonido con respecto a su momento de performance. Quizá por ello las grabaciones más tempranas conservan algo de la frescura que, ya luego, al profesionalizarse el estudio de grabación, se iría perdiendo.



Figura 6. *Alegre trompetería. La regadera: Couplets No. 1* (María Conesa)
Columbia C289. Fonoteca Nacional de México



Figura 7. María Conesa. Compañía Industrial Fotográfica [1910]. Museo del Estanquillo

María Conesa, vale advertir, no fue la única en grabar un cuplé de *La Regadera*. Ese mismo año la cupletista madrileña Antonia Sánchez Giménez grabó una pieza de esta obra para la International Zonophone Company, junto con *La Pasionaria*, otro cuplé de la citada revista musical, acompañada de la orquesta de Rafael Calleja. La inclusión de estos dos cuplés en un “disco doble” —que vio la luz poco más tarde— sería una novedad comercial nada despreciable. Al saber que la zarzuela *Alegre trompetería* se estrenó en febrero de 1907 se puede observar la rapidez con la que los repertorios de las cupletistas circularon por el mundo hispano; y salta a

la vista la presteza con la que las compañías de grabación detectaron que comercializarlos sería un negocio muy lucrativo.¹⁸ No sorprende entonces el hecho de que en 1908 la compañía Victor haya grabado el mismo cuplé con una tiple identificada con el nombre de “Señorita Lydia”.¹⁹

A la combinación de la popularidad de los repertorios y el renombre de las cantantes se sumó otro elemento que tuvo un gran impacto económico: el deseo de verse como ellas, apoyado en los vestidos y objetos suntuarios de importación que las divas lucían dentro y fuera de escena. Así se dio paso a un naciente sistema de patrocinio comercial (*endorsement*), en donde el afán por convertirse en lo que estas mujeres representaban activó el consumo de distintos productos. Por medio de este sistema, algunas casas comerciales como El Palacio de Hierro, revistas como *Mundo Gráfico*, o las mismas compañías de producción y distribución fonográfica se apoyaron en las tiples, en su fama, sus voces y su apariencia, para consolidarse como firmas comerciales.

Esta situación, en realidad, era benéfica para ambas partes, pues estas cantantes podían incrementar sus ganancias monetarias con los espectáculos que ellas mismas regenteaban; y con ello además crecía su influencia en los ámbitos de lo cultural, lo social e incluso lo político, en un momento en que el orden jurídico mexicano aún les negaba derechos de participación política como el voto, o lo más básico relativo a la vida cotidiana como lo era el poder de autodeterminación sobre las finanzas personales.²⁰ Paradójicamente, el modelo de mujer “liberada” que

¹⁸ Véase el artículo de autor anónimo “Cantos de la calle”, *Nuevo Mundo*, no. 753 (enero 1908).

¹⁹ Victor Records 62890 Matrix number R142.

²⁰ Mujeres como Ángela Peralta o Virginia Fábregas fueron dueñas de sus propias compañías. En las primeras dos décadas del siglo XX, los pasos de estas pioneras fueron seguidos por las Hermanas Morione, en el Teatro Principal, y por las divas María Conesa y Esperanza Iris, con sus respectivos teatros y sus compañías. De hecho, Iris inauguró en 1918 el teatro más grandilocuente que hasta entonces había existido en la Ciudad de México.

aquellas artistas ofrecieron marcaba un claro contraste con la moralidad conservadora del Porfiriato. Pero también es cierto que suponía la entrada del país, a través de las mujeres, a lo que entonces se entendía como la era moderna.²¹ Como bien señala Pepa Anastasio, la conducta que estas intérpretes mostraron en el escenario catalizó las transformaciones sociales relativas a los nuevos roles de género.²²

Por otro lado, la ideología de la modernización a través del consumo estuvo supeditada a la idea del cosmopolitismo, en donde ciudades como París, Londres, Viena, Milán y Nueva York sirvieron como referentes.²³ Asimismo, como parte de ello, se trató de retomar en la capital mexicana la vida cultural y artística de las principales metrópolis del mundo, lo cual se vio reflejado en todos los esfuerzos emprendidos con el fin de construir teatros y centros de espectáculos que se pudieran equiparar con sus contrapartes europeas. Tal sería después el caso del Teatro Esperanza Iris (financiado por esta diva y empresaria, la más importante de la denominada revista musical), que siguió como modelo La Scala de Milán.

Además de albergar eventos musicales, estos espacios también sirvieron como epicentros de sociabilidad para las élites porfirianas. En su interior se llevaban a cabo bailes y reuniones sociales que brindaban a los grupos de poder oportunidades para exhibir sus nuevas adquisiciones materiales, en un despliegue inédito de moda, con lo que confirmaban su pertenencia a los estratos altos de la sociedad.

Y si la asistencia al teatro era una experiencia muy codiciada, la máquina parlante, según indica la publicidad

²¹ Ageeth Sluis ha desarrollado un detenido argumento sobre la relación entre las mujeres del espectáculo en México y los modelos de conducta femenina que se esperaban para una ciudad moderna, en los años de transición del Porfiriato a la época posrevolucionaria. Ageeth Sluis, *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016).

²² Pepa Anastasio, “La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares de la España de los años 1910-20”, *Hecho teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, no. 17 (2017): 165-81.

²³ En México, dicha idea del cosmopolitismo a su vez dependía del proyecto modernizador que había puesto en marcha el régimen porfirista.

de prensa de la época, daba la oportunidad de emular esa atmósfera social a quienes no pudieran acceder directamente a ella.²⁴ Un anuncio de 1910 de la agencia mexicana de la Edison, por ejemplo, enaltecía el estilo moderno del fonógrafo, destacando que el aparato era capaz de llevar la música a las casas de aquellas personas que no podían acudir a los teatros, ya fuera por su situación económica o por la distancia que las separaba de las grandes metrópolis, como argumentaré más adelante.



Figura 8. Anuncio publicado en *Revista de Revistas* (27 de marzo, 1910)

Los mejores artistas del mundo entero cantan y tocan exclusivamente para el fonógrafo Edison, dando a conocer por ese hecho que lo consideran el mejor medio para reproducir sus trabajos artísticos en beneficio de todas aquellas personas que no pueden acudir a los teatros para oírlos personalmente. [...] Todo fonógrafo Edison, estilo moderno está arreglado para tocar fonogramas Amberol de cuatro minutos así como los antiguos de sólo dos minutos.

²⁴ Contrario a los discursos publicitarios, los teatros formales de la Ciudad de México no sólo recibían a las élites, sino también a los sectores medios y bajos de la sociedad. Lo inverso también era verdad: los pequeños jacalones y las carpas albergaban igualmente públicos de todas las clases sociales, como he demostrado en mi tesis doctoral mediante un capítulo que aborda la historia material de la Ciudad de México en aquella época. Véase: Bieletto-Bueno, ““Es siempre preferible la carpa a la pulquería”: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930” (tesis doctoral, UCLA, 2015).

Pese a los esfuerzos de las casas distribuidoras de fonógrafos, la promoción de la práctica individualizada de escucha realizada puertas adentro no logró tener el éxito deseado en México, pues la sociedad capitalina ya estaba acostumbrada a que escuchar música fuera algo que ocurriera en condiciones de convivencia colectiva, así en las clases sociales bajas como en las altas, como también explica Alejandra Delgado en otro capítulo de este mismo volumen. Como una estrategia para legitimar el lema de paz, orden y progreso del régimen gubernamental de la época, los artífices de las políticas públicas y las élites indujeron a la adquisición del gusto por la escucha en comunidad mediante el fomento de la vida social festiva, recurriendo a diversos eventos que se desarrollaban en espacios al aire libre. Entre éstos destacaron las exhibiciones de circo, las audiciones o serenatas donde participaban bandas de viento u orquestas típicas, las funciones de títeres, los desfiles y los bailes populares.²⁵

De hecho, muchos empresarios fueron promotores de aquellos espectáculos. Más allá de usarlas sólo como instancias publicitarias, se sirvieron de ellas intentando canalizar el tiempo libre hacia formas de entretenimiento aceptadas por el gobierno y la moral católica. Por ejemplo, Ernesto Pugibet, fundador de la cigarrera El Buen Tono, guió su compañía según los principios del catolicismo social.²⁶ Para ello consideró conjuntar los adelantos tecnológicos más novedosos con la mejora de la calidad de vida de los obreros, e instar a que éstos tuvieran

²⁵ Susan E. Bryan, “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato”, *Historia Mexicana* 33, núm. 1 (julio-septiembre 1983): 130-69; Sonia Pérez Toledo y Héctor Madrid Mulia, *Gran baile de pulgas en traje de carácter: las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX* (México: Archivo Histórico del Distrito Federal / Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1999); Ricardo Pérez Montfort, “Circo, teatro y variedades: diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato”, *Alteridades* 13, núm. 26 (julio-diciembre 2003): 57-66.

²⁶ Thelma Camacho Morfin, “Los álbumes de «El buen tono»: fotografía y catolicismo social. México, 1894-1909”, *Boletín Americanista*, no. 71 (2015): 77-96.

acceso a la sana diversión.²⁷ En efecto, la compañía cigarrera fue una importante impulsora de las industrias de la publicidad y la música nacional, papel que se consolidaría más adelante con la creación de una radiodifusora propia.²⁸

No obstante, todavía en la primera década del siglo XX, la posibilidad de amplificación sonora que se abrió con el arribo y la expansión de las máquinas parlantes, como argumentaré líneas abajo, fortaleció la proclividad local por una modalidad de escucha socializada. Aun así, es un hecho que, con la llegada de estos aparatos y con la gradual popularización de los cilindros de cera y los discos de pasta, se incrementó la demanda de nuevas mercancías musicales. Así pues, para satisfacer a la creciente masa de consumidores, la Edison, la Columbia y la Victor emprendieron una peregrinación por distintos países de América, a fin de realizar una serie de grabaciones que cubrirían el mercado de música hispana, tanto en los Estados Unidos como en México y otros puntos de Latinoamérica.

La transformación de la auralidad y la sonoridad y la inclinación hacia la escucha socializada

Los viajes de grabación que algunas casas grabadoras estadounidenses emprendieron a inicios del siglo XX en diversos países del continente han sido referidas en otros capítulos de este volumen.²⁹ Es de resaltar que, a pesar de

²⁷ En 1922 la compañía El Buen Tono instalaría en la fábrica de cigarrillos su propia radiodifusora. Siete años después la estación se convertiría en la XEB, y sería decana de las radiodifusoras en operación durante el resto del siglo.

²⁸ Por su parte, la cantante y actriz Esperanza Iris registró en sus diarios la colaboración que sostuvo con la cigarrera, para la cual grabó en numerosas ocasiones, especialmente en las décadas de los veinte y treinta. Sergio López y Julieta Rivas, *Esperanza Iris. La tiple de hierro (escritos 1)* (México: INBA-CITRU / Gobierno del Estado de Tabasco-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2002).

²⁹ De manera previa, Sergio Ospina ha estudiado detalladamente las expediciones de registro que llevó a cabo la Victor. Sergio Ospina Romero, "Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926" (tesis doctoral, Cornell University, 2019).

que poco más tarde serían temporalmente suspendidas en México a causa de la Revolución, dichas incursiones expandieron el proceso de comercialización de fonogramas que había iniciado ya desde tiempos decimonónicos. Y además de contribuir a la solidificación de la cultura del consumo, estos productos suscitaron una transformación de la auralidad entre los habitantes de la capital mexicana.

La competencia entre la Columbia, la Victor y la Edison fue determinante en el desarrollo de un nuevo mercado de escuchas: los coleccionistas de grabaciones. Al publicitar sus productos, estas compañías deseaban generar un perfil de consumidor que sintiera mayor aprecio por la calidad del sonido grabado. En efecto, el anuncio de la figura 3 destaca que los fonogramas Edison Amberol eran “largos, dulces, claros, fuertes, duraderos y [en suma] perfectos”. Al respecto de esta acrecentada preocupación por la percepción sonora que introdujeron las compañías de grabación, Emily Thompson ha señalado:

El coleccionista obtenía placer de saber que él había obtenido la reproducción más clara y mejor posible que su gusto consumado le permitía, [para así] evitar los ruidos característicos de los registros de inferior calidad que había rechazado. La competencia entre los fabricantes de fonógrafos era intensa y las campañas publicitarias promovían que todos los consumidores se involucraran en tal escucha crítica para determinar qué marca de fonógrafo ofrecía el mejor de los sonidos.³⁰

El enfrentamiento comercial entre casas fonográficas, cuyo fin era, desde luego, ganar el favor de los consumidores, contribuyó a forjar la noción de “fidelidad sonora” que, como categoría aural, facilitó el desarrollo de nuevas estrategias sensoriales. En la imagen en miniatura de uno de los anuncios publicitarios de la época se muestra a un

³⁰ Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Cambridge: MIT Press, 2004), 239 (traducción mía).

muy atento escucha que, aparentemente, desarrolla nuevas —e implícitamente “mejores”— estrategias aurales gracias a la mediación tecnológica que proporcionaba la máquina parlante. Estas habilidades coinciden con el orden tecnócrata instaurado en ese momento, en el cual la autoridad se concedía a quienes, según postulaba la ideología dominante, tenían los conocimientos especializados que se necesitaban para liderar un campo determinado. Y aquí es donde el término “labor aural” permite comprender el tipo de trabajo intelectual que se desplegó para categorizar los sonidos y transformar así la escucha de aquel tiempo, modificando también las ideas asociadas a lo moderno y lo tradicional.



Figura 9. “El fonógrafo Edison”. Anuncio publicado en *Revista de Revistas* (27 de marzo, 1910). Detalle en la esquina inferior derecha

Al contrastar el pasado con el presente moderno, esta imagen publicitaria, en el contexto de la mercadotecnia, sugiere que el fonógrafo no solamente fue un instrumento destinado al entretenimiento, sino que además era visto como un símbolo de la modernidad. A través de la categoría

de “fidelidad sonora”, el fonograma y la máquina parlante servían para asociar las nociones vigentes del progreso con la diversidad de las culturas urbanas y de los estilos de vida modernos, los cuales se oponían a lo rural y lo tradicional. Del mismo modo que el teléfono, que ya antes supuestamente había aniquilado la distancia geográfica entre la gente, el fonógrafo fue exaltado como un instrumento capaz de unir a la ciudad con el campo, como lo indica Camilo Camacho en otro capítulo de este libro. Irónicamente, incluso si la tecnología conectaba sónica y musicalmente a las personas, los campos discursivos que los publicistas y los empresarios de la industria fonográfica crearon en torno a estos dos espacios acabaron por distanciarlos en términos conceptuales.

FUERA DE LA CAPITAL,
 En cualquier parte de la República
 podemos poner al alcance de usted todas
 las atracciones de la gran Ciudad

Las copias populares que están en boga en los teatros; las famosas piezas de la Banda de Policía, ó cualquiera otra pieza, instrumental ó vocal, ó las atracciones de la música extranjera ó de la popular mexicana por medio del

FONOGRAFO

Nuestro Departamento fonográfico es completo en todas sentidas y los pedidos que recibamos por correo los despachamos con el mismo esmero y atención que las compras que se nos hacen en nuestros almacén. Tenemos siempre en existencia los últimos modelos de fonógrafos de las tres bien conocidas marcas



EDISON, VICTOR, COLUMBIA

Au como el repertorio completo de piezas de las tres marcas.

Nadie sabe el placer que proporciona el Fonógrafo hasta no poseer uno.

NADA HAY QUE ALEGRE MAS EL HOGAR QUE UN FONOGRAFO

Los exhibidores encuentran que no hay como un

FONOGRAFO EDISON

para audiciones públicas.



Reservados los derechos de todos los derechos. La reproducción de este anuncio es permitida si se menciona en la fuente, como se indica.

UNITED STATES OPTICAL CO.
 Avenida San Francisco No. 16. (CORREO AL NOROCCIDENTE) Apartado 1192.
 MEXICO, D. F.

Figura 10. Anuncio publicado en *Revista de Revistas* (24 de abril, 1910)

Fuera de la capital, en cualquier parte de la República podemos poner al alcance de usted todas *las atracciones de la gran Ciudad* (énfasis mío). Las coplas populares que están en boga en los teatros; las famosas piezas de la Banda de Policía, o cualquier otra pieza, instrumental o vocal, o las atracciones de la música extranjera o de la popular mexicana por medio del fonógrafo.

El anuncio de la figura 10 ilustra con claridad este punto. Se puede inferir que detrás de aquel discurso publicitario se hallaba tácitamente la suposición de que sólo la población de los centros urbanos gozaba de las atracciones musicales que tenían lugar en los teatros. Aunque tal asociación era gratuita. La división implícita entre lo urbano y lo rural que los publicistas utilizaban para persuadir a sus clientes, a la postre, contribuiría a la formación de una subjetividad urbana. Si inicialmente los propios registros sonoros lograron unir las diferentes regiones culturales de México en torno a lo que Benedict Anderson ha denominado como una “comunidad imaginada”, la fuerza de las ideas sobre lo metropolitano que crearon las compañías productoras provocó que ciertos contenidos sonoros se ligaran con la ciudad, luego entonces, con lo moderno.³¹ En tanto, hubo músicas y sonoridades que comenzarían a ser asociadas con lo rural y a ser segregadas. Así se entiende que, en medio del frenesí que generaba la idea de la modernización nacional, las campañas publicitarias de la industria fonográfica resonaran en la población de la capital mexicana y contribuyeran a ensanchar el espacio entre los imaginarios ligados al campo y la ciudad.

En suma, la producción y comercialización temprana de registros sonoros reforzó la polarización de las ideas existentes entre lo urbano y lo rural (ideas que, como se

³¹ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. por Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

sabe, se acentuarían durante la era posrevolucionaria). Al respecto, Thomas Turino ha señalado: “el cosmopolitismo nacionalista musical es un proyecto errado con las contradicciones de mediar entre lo local y la metrópoli”.³² En la etapa final del Porfiriato hubo algunos actores sociales inmersos en el proyecto modernizador que contribuyeron, de manera consciente o no, a forzar los sonidos mediante los cuales se comenzó a construir una nueva identidad urbana. Los críticos musicales, los ejecutivos y distribuidores de la industria de la grabación fueron figuras de autoridad en la labor aural que se necesitó para instaurar las nuevas condiciones de audibilidad de la época. Aunque, en este proceso, también el elenco de artistas que grabó para las compañías estadounidenses tuvo una clara participación.

Un nítido ejemplo de lo anterior se encuentra en el contraste entre las grabaciones del *sketch* cómico *Casamiento de indios*, el cual sirve para ilustrar el tema de la fidelidad sonora y su relación con las ideas cambiantes del realismo sónico. Las diferencias de estos registros muestran que la fonografía ayudó a generar la división de lo urbano/moderno y lo rural/tradicional a través de la escucha. Interpretada por el dueto de Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, esta pieza fue grabada dos veces: la primera por la Columbia entre 1903 y 1907 (Columbia C150), y la segunda por la Victor en 1910 (Victor 63236-A).³³ En el primer caso se tiene una interpretación sumamente teatral, que busca reproducir el caos de una celebración a partir de la recreación de un

³² Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”, *Latin American Music Review* 24, no. 2 (autumn-winter 2003): 169-209 (traducción mía).

³³ Las fechas exactas de la grabación marca Columbia son inciertas, pues los técnicos de esta compañía visitaron la Ciudad de México de forma intermitente a lo largo de la primera década del siglo pasado. Para el caso de la grabación de la Victor, la página *Discography American Historical Recordings* (DAHR) ofrece la fecha de 1910. <https://adp.library.ucsb.edu/>.

paisaje sonoro festivo.³⁴ Aquí, los sonidos del entorno, los segmentos musicales y los diálogos que entablan los músicos se superponen entre sí. En la segunda grabación se tiene una organización de los sonidos que propende hacia una mayor claridad del discurso, pues en ella se separa el diálogo de las intervenciones musicales, creando una sintaxis sonora ordenada.



Figura 11. *Casamiento de indios No. 1* (Rosales y Robinsón) Columbia C150. Fonoteca Nacional de México

En ambos casos, el modo de representar a los indios de Iztapalapa se elaboró mediante cuadros costumbristas

³⁴ Para ver una discusión más detallada sobre el contraste de estas dos grabaciones consúltese: Bieletto-Bueno, “Es siempre preferible”, 204-13.

y textos literarios cuya construcción se basó en nociones preexistentes de la realidad. El contraste reside en que, mientras que el registro de la Columbia le es fiel a la representación teatral y al realismo con el cual Rosales y Robinsón querían mostrar el mundo sónico de Iztapalapa —y con ello a los indios marginados de la ciudad capital—, la grabación de la Victor crea una ilusión sónica que enaltece la claridad sonora como el principal valor estético de un fonograma, y como un atributo de la modernidad tecnológica que la marca quería proyectar.³⁵

A la postre, la noción de “fidelidad sonora” y las habilidades sensoriales para definirla fueron parte de un proyecto ideológico sustentado tanto en el proceso modernizador urbano como en la instauración de la cultura del consumo. Este tipo de instrumentos de escucha fomentó nuevas maneras de involucrarse con los sonidos, a través de lo intelectual, lo ideológico y lo sensorial. En otras palabras, los fonogramas y las máquinas parlantes instauraron marcos sensoriales inéditos para realizar el trabajo aural que las circunstancias de ese momento requerían.³⁶

En virtud de la novedad tecnológica que inicialmente representó, la máquina parlante fue una atracción en sí misma entre la población de la capital mexicana. No obstante, la experiencia aural inédita que ofrecía el fonografista ambulante en la vía pública después se integraría a los hábitos comunes de los escuchas del

³⁵ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN18030184764, *Casamiento de indios No. 1 / Casamiento de indios.No. 2*, Rosales y Robinsón, Columbia, C150, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado entre 1903 y 1907; FNM, Colección 100 Fundación José de la Herrán, FN10030151034, *Casamiento de indios No. 1 / Casamiento de indios No. 2*, Rosales y Robinsón, Victor, 63236, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1910.

³⁶ Si bien la recrudescencia de la guerra revolucionaria obligó a los representantes de estas compañías a regresar temporalmente a los Estados Unidos, solamente pausaron durante un tiempo suficiente para que más avances tecnológicos como el micrófono fueran inventados o mejorados. Véase: Pablo Dueñas, “La aparición del cine y la radio en el moldeamiento de la música popular”, en *Y la música se volvió mexicana* (México: Conaculta / INBA-Cenidim / INAH, 2010), 274.

Porfiriato, como lo explica Fernando Eslava en este mismo volumen. Hay al menos un registro fotográfico en la colección Casasola de la Fototeca Nacional del INAH que da cuenta de lo anterior.³⁷ Sin embargo, esto no ocurrió únicamente aquí. También se dio en otras urbes del mundo, como lo ilustra la figura 12 a través de una imagen capturada en 1906 en Tokio, Japón. Así, de manera progresiva, la gente comenzó a exponerse ante experiencias aurales difíciles de comprender: por ejemplo, la voz descorporizada (que emergía de una máquina y no de una persona) y la presencia de algunos contenidos musicales antes desconocidos en el entorno inmediato.



Figura 12. Atentos escuchas alrededor de un fonógrafo americano en un parque de la ciudad de Tokio, Japón. H. C. White Co., publisher [1906].
Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Sin embargo, a medida que la máquina parlante se hacía más accesible entre la gente común, el paisaje sonoro de la ciudad se transformaba, de la misma manera en que estaba cambiando la relación que sus habitantes tenían

³⁷ *Hombre tocando un fonógrafo en las calles de la ciudad*, s/f, fotografía, Fototeca Nacional del INAH, Archivo Casasola, inv. 127344. Disponible a través de la Mediateca del INAH.

con el sonido grabado y con la sonoridad en su conjunto. A lo largo de aquella época, la introducción de otras maravillas de la tecnología —la electricidad, el teléfono, la máquina de escribir o el motor de combustión— generó la creación de referentes sónicos novedosos que sirvieron de base en la construcción de algunas ideas en torno al “ruido”. De tal modo que la modernización de la Ciudad de México ayudó a propiciar la generación de emisiones sónicas en un entorno cada vez más resonante. En ese contexto, los aparatos reproductores de audio no siempre serían bien recibidos.

Las primeras quejas vecinales localizadas por causa de sonidos cuya fuente no era fácilmente identificable datan de fines del Porfiriato. En 1911 un quejoso mostraba el descontento que le generaba “una cuestión” que sonaba cerca de su domicilio. Aquella “cuestión” resultó ser un fonógrafo de un salón popular de la Séptima de Capuchinas. Numerosos reclamos por el estilo se encuentran ahora resguardados en el Archivo Histórico del Ayuntamiento de México, y permiten notar la molestia que el uso cotidiano de las nuevas tecnologías de audio generó en algunas personas. En 1910 un vecino rogaba a las autoridades gubernamentales que se vigilara que la escucha de registros sonoros no fuera una actividad que iniciara “antes de las 7 am”, pues la música emitida desde el fonógrafo del carnicero le despertaba “cada mañana”.³⁸ En efecto, la necesidad de la intervención de las instancias públicas marca el inicio de la documentación de la historia del ruido en la era de la sonoridad acústica (aquella donde los sonidos están disociados visualmente de sus fuentes generadoras). Estos registros históricos muestran los modos en que las máquinas parlantes modificaron el paisaje sonoro

³⁸ AHDF-LD, vol. 1712, foja 104 (año de 1910).

citadino, las interacciones sociales de los escuchas, las nociones de convivencia social y, en última instancia, las mentalidades de los habitantes de la urbe.

A partir de 1909, numerosos propietarios de pequeños establecimientos comerciales solicitaron licencias para hacer sonar una máquina parlante y acompañar así sus rutinas diarias.³⁹ Incluso antes del amanecer las voces grabadas emanaban de las carnicerías, panaderías, lecherías, pulquerías o los restaurantes del centro de la ciudad, causando que los vecinos no se mostraran contentos con tales demostraciones musicales. Como medida conciliatoria algunos concejales propusieron que el horario del uso del aparato quedara fijado entre las 7:00 y las 22:00 horas. Aunque, lamentablemente, la poca información que se tiene no permite determinar si esta medida se hacía cumplir.⁴⁰

En algunas de esas solicitudes, los comerciantes argumentaban que la música grabada atraía clientes a sus establecimientos. Esto sugiere que las posibilidades de amplificar los sonidos y la opción de que se reinsertaran en la esfera pública aural, luego de que habían sido descontextualizados por efecto de la grabación, crearon usos inéditos de lo sonoro —y esto incluye al ámbito de lo comercial en la vida cotidiana—. El hecho de que la amplificación sonora fuese aprovechada por los comerciantes de la capital mexicana para atraer clientes fortalece la idea de Peter Bunker, de que el crecimiento de la ideología de la modernización a partir de la cultura del consumo fue “tanto un proceso impuesto

³⁹ Los volúmenes que van del 1711 al 1714, así como el 1720, contienen numerosas peticiones de gente común para usar fonógrafos en locales comerciales. Si bien durante 1910 y 1911 estas solicitudes eran ocasionales, más adelante tales peticiones aparecerían con mucha mayor frecuencia en el archivo: AHDF-LVP, vol. 1920, fojas 676, 679, 683 y 686 (años 1913-1914). Más solicitudes de este tipo para reproducir música en calles céntricas pueden ser consultadas en: AHDF, Gobierno del Distrito-Licencias diversas, vols. 1711-1724 (años 1911-1915).

⁴⁰ AHDF-SDP, vol. 1715, foja 344.

por las clases dominantes, como uno generado desde las bases sociales”.⁴¹ Es posible que, debido al hábito previo de una escucha musical socializada en el espacio público, los dueños de los comercios hayan identificado la ventana de oportunidad que se abría con la reproducción amplificada de los géneros musicales más gustados. Es también probable que la fuerza de esta práctica finalmente condujera al desarrollo local de una mayor tolerancia a los sonidos “ajenos”: aquellos que no generamos y que estamos obligados a escuchar. Con ello se debieron reformular las ideas en torno a lo que era el ruido, la comunidad y la música misma.

Conclusiones

La llegada del fonógrafo y del gramófono marcó un hito en la configuración de la sonoridad de la capital mexicana, pero también en la historia de las ideas y el desarrollo de las técnicas auditivas de los habitantes de la urbe. El crecimiento de las compañías fonográficas tuvo lugar en un contexto en el que floreció la cultura del consumo, noción cuya propagación se supeditó a un imaginario social que se nutría de aquel cosmopolitismo en donde la ciudad modernizada, usando el teatro como un emblema arquitectónico, operó como un poderosísimo instrumento ideológico. Con ello, las escenas musicales preexistentes serían asociadas inherentemente a la ciudad y, con ello, a la vida moderna y cosmopolita. En tanto, las títeres, que ya entonces se habían convertido en grandes estrellas del espectáculo y en figuras de promoción del consumo, estuvieron ligadas al ideario de la modernidad, a la par de fungir como agentes liberadores de la restrictiva moralidad porfiriana.

⁴¹ Bunker, *Creating Mexican Culture*, 2 (traducción mía).

La expansión de la industria fonográfica permitió que el público desarrollara nuevas estrategias de escucha que, vinculadas a ciertas ideas que giraron en torno al realismo sonoro y la fidelidad auditiva, a la larga contribuirían a la separación de los dominios de lo urbano y lo rural. Esto se produjo, en parte, ya que el arribo de las máquinas parlantes comenzó a establecer nuevas maneras de percibir los sonidos; pero además se debió a que aquellas formas inéditas de escucha se vieron condicionadas por las ideas de la época, el impulso urbanístico y el proyecto político económico modernizador del régimen porfiriano. Al final, la demanda cotidiana de productos fonográficos creció, y transformó el modo en que el sonido permitía que se relacionaran las personas entre sí, a la vez que posibilitó renovar las nociones que la población tenía de la comunidad, la ciudad, lo sonoro y la música. Al mismo tiempo, los habitantes de la ciudad internalizaron sensorialidades asociadas a lo urbano, forjando así, por oposición a lo rural/tradicional, nuevas subjetividades. Los fonógrafos y gramófonos, junto con las grabaciones comerciales, propulsaron una profunda transformación aural que brindó un giro en las mentalidades de un país que se alistaba para el cisma de la guerra de Revolución.

Hemerografía

El Diario

El Imparcial

Revista de Revistas

Referencias bibliográficas y otra documentación escrita

Anastasio, Pepa. “La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares de la España de los años 1910-20”.

- Hecho teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, no. 17 (2017): 165-181.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Anónimo. “Cantos de la calle”. *Nuevo Mundo*, no. 753 (enero 1908).
- Bermúdez Briñez, Nilda y María M. Romero. “Historia de un diario zuliano decimonónico: el fonógrafo; sus aportes en el estudio de la cotidianidad maracaibera”. *Ágora-Trujillo*, año 9, no. 18 (2006): s/p.
- Bieletto-Bueno, Natalia. “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”. *El oído pensante* 7, no. 2 (2019): 111-134.
- . “Teatro musical itinerante en la América Latina: hacia un diálogo transnacional”. *Boletín de Música Casa de las Américas*, no. 35 (2013): 45-70.
- . “‘Es siempre preferible la carpa a la pulquería’: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930”. Tesis Doctoral. UCLA, 2015.
- Bryan, Susan E. “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato”. *Historia Mexicana* 33, núm. 1 (julio-septiembre 1983): 130-169.
- Bunker, Steven. *Creating Mexican Culture in the Age of Porfirio Díaz*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012.
- Camacho Morfín, Thelma. “Los álbumes de «El buen tono»: fotografía y catolicismo social. México, 1894-1909”. *Boletín Americanista*, no. 71 (2015): 77-96.
- Cetrangolo, Anibal Enrique e Matteo Paoletti. “I fiumi che cantano. L’ópera italiana nel bacino del Río de la Plata”. En *Arti della performance: orizzonti e culture*, editado por Matteo Casari e Gerardo Guccini. Bologna: Università di Bologna, 2021.
- De Maria y Campos, Armando. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298.
- Dueñas, Pablo. “La aparición del cine y la radio en el moldeamiento de la música popular”. En *Y la música se volvió mexicana*. México: Conaculta / INBA-Cenidim / INAH, 2010.

- Leal, Juan Felipe y Eduardo Barraza. *El cine y la publicidad. Anales del Cine en México 1895-1911. Vol. 10, 1904*. México: Voyeur, 2015.
- López, Sergio y Julieta Rivas. *Esperanza Iris. La tiple de hierro (escritos 1)*. México: INBA-CITRU / Gobierno del Estado de Tabasco-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2002.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2015.
- . “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. *Social Identities* 12, no. 6 (2006): 803-825.
- Ospina Romero, Sergio. “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926”. Tesis doctoral. Cornell University, 2019.
- Pérez González, Juliana. “El espectáculo público de las ‘maquinas parlantes’. Fonografía en São Paulo, 1878-1902”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 22, núm. 35 (2018): 109-132.
- Pérez Toledo, Sonia y Héctor Madrid Mulia. *Gran baile de pulgas en traje de carácter: las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*. México: Archivo Histórico del Distrito Federal / Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1999.
- Quiña, Guillermo y Florencia Luchetti. “Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural”. *Question* 1, no. 18 (abril-junio 2008): 1-14.
- Scott, Derek B. *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Sluis, Ageeth. *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900-1939*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Spottswood, Dick K. *Columbia Records C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all know releases*. USA: unprinted material, 2016. (www.mainspringpress.com). <https://78records.wordpress.com/2017/01/09/dick-spottswoods-columbia-c-series-discography-1908-1923-%E2%80%A2-free-download-now-available/>.
- Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press, 2004.

- Turino, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review* 24, no. 2 (autumn-winter 2003): 169-209.
- Taylor, Timothy D., Mark Katz and Tony Grajeda. *Music, Sound, and Technology in America: A documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*. Durham: Duke University Press, 2020.

Grabaciones y soportes sonoros

- Fonoteca Nacional de México (FNM). Colección 14 Armando Pous, FN08030034866, *La cuarta plana*, Trío Arriaga, Victor, 98026, disco de 78 rpm, audio grabado en una sola cara, Ciudad de México, grabado en julio de 1905.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN10030119509, *Juré sólo una vez / Marchita el alma*, Manuel Romero Malpica, Columbia, C305, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado en 1908 o 1909.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN10030124561, *Margarita / Al fin solos*, Quinteto Jordà-Rocabruna / Orquesta Típica Lerdo, Columbia, C275, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado en 1908 o 1909.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN17030183208, *Campanone*, Ismael Magaña, Victor, 98246, disco de 78 rpm, audio grabado en una sola cara, Ciudad de México, grabado en julio de 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN18030184764, *Casamiento de indios No. 1 / Casamiento de indios No. 2*, Rosales y Robinsón, Columbia, C150, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado entre 1903 y 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN18070010704, *La gatita blanca: Couplets No. 1 / Couplets No. 2*, María Conesa, Columbia, C281, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN21070016772, "Amores y amoríos", Prudencia Grifell y Paco Martínez, Victor, *El Conde Lotario / Amores y amoríos*, lado B, 63602, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 17 de noviembre de 1910.
- FNM. Colección 19 Fonoteca Nacional (diversos ingresos), FN16030171456, *La viuda alegre: Vilia / Couplets de Sonia*, Emilia Vergeri, Columbia, C797, disco de 78 rpm, Nueva York, grabado en 1910.

- FNM. Colección 100 Fundación José de la Herrán, FN10030151034, *Casamiento de indios No. 1 / Casamiento de indios No. 2*, Rosales y Robinsón, Victor, 63236, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1910.
- FNM. Colección 115 Pável Granados, FN18070010719, *Alegre trompetería. La regadera: Couplets No. 1 / Couplets No. 2*, María Conesa con la Orquesta de Rafael Gascón, Columbia, C289, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907.

La voz, el papel y el surco. Lírica, oralidad, escritura y el inicio del sonido comercial grabado en México

ALEJANDRA DELGADO DÍAZ

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO

Narrar los inicios de la grabación comercial en México es hacer un recuento de los emprendimientos que algunos comerciantes de la capital del país llevaron a cabo a inicios del siglo XX. Es también relatar las travesías transnacionales emprendidas por un grupo de compañías estadounidenses en busca de nuevas músicas y territorios. Constituye, además, la crónica de un cambio agudo en la comunicación y los modos de escucha; una narración plagada de sonidos que poblaban las calles y los espacios íntimos de aquella época. Muchos de los vericuetos de esta historia ya han sido contados en otras páginas de este libro.

Las transformaciones que la grabación sonora produjo en las formas de escuchar y comunicar tuvieron profundas consecuencias en el consumo musical, y éstas no habrían sido posibles, o al menos no habrían arraigado tan hondamente en lo cotidiano, si no hubieran representado también una continuación y una apropiación renovada de muchas maneras de transmitir y preservar la música; de los repertorios y las voces, y de las prácticas de consumo colectivas e individuales que ya eran parte de la vida diaria de los mexicanos. Y es que, aunque la industria fonográfica entró al mercado nacional con un plan de negocios bien

establecido, fueron las preferencias del público, y los usos que éste les dio a las distintas tecnologías de grabación, lo que trazó la ruta que seguirían las máquinas parlantes en su recorrido para convertirse en elementos bien asimilados a la cotidianidad mexicana.

No hay que olvidar que el invento de Edison, junto con muchos de los artefactos sonoros que lo precedieron, originalmente no tenía como objetivo principal la comercialización musical. Su mira estaba puesta en otros territorios. Entre los usos que el inventor había proyectado para su creación estaban: la reproducción de cartas, los libros fonográficos, la recuperación y enseñanza de idiomas extranjeros, el registro de testimonios y memorias familiares e incluso la preservación de las últimas palabras de los moribundos.¹ Por su parte, algunos dispositivos que surgieron posteriormente, como el gramófono, comenzaron a venderse cuando Edison ya había incursionado en la producción y distribución de contenidos musicales, por lo que, prácticamente desde su surgimiento, estos aparatos pudieron entrar a la competencia para dominar el terreno de la grabación musical.

En consonancia con la vasta gama de posibilidades que su creador había imaginado, se buscaba importar el fonógrafo al territorio nacional con la intención de usarlo como un artículo auxiliar para el servicio postal. La idea era que la población que no sabía leer ni escribir pudiera recibir y mandar cartas y mensajes de viva voz a lo largo y ancho del país. Esta proyección nunca se concretaría. Algunos atribuyen su fracaso al empleo del telégrafo y el teléfono.² Pero quizá también se haya debido a que el

¹ Referencia extraída de: Gustavo Costantini, “Las tres revoluciones del registro sonoro”, *Revista Figuras* 2, núm. 1 (2003), <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/374>.

² Véase: Jaddiel Díaz Frene, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-98; Sergio Ospina Romero, “Recording

público consumidor fue adaptando el uso de esta tecnología a sus propias necesidades, y a sus gustos y modos de escucha predilectos.

Previamente a la comercialización del fonógrafo la transmisión de la música tenía dos vehículos fundamentales: la escucha directa y el registro escrito (en forma de transcripciones o ediciones de partituras o cancioneros). En lo que respecta a la lírica popular, las canciones eran aprendidas y consumidas, sobre todo, a partir de expresiones orales. Sin embargo, su recepción no estaba exenta del influjo de la escritura, pues muchas de ellas también llegaban al público plasmadas en cancioneros, hojas sueltas y otros documentos de publicación periódica. En México, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, este tipo de impresos gozó de gran popularidad entre el público, aun a pesar de que un importante sector de la población no supiera leer ni escribir. ¿Qué elementos de los medios de preservación escrita se trasladaron a la grabación?, ¿cuáles se transformaron radicalmente?, ¿qué ocurrió con los repertorios a la hora de ser almacenados y difundidos en un registro sonoro? Parto de estas preguntas para repensar esta historia.

El pregón mecanizado

Finalizaba el siglo XIX y los fonografistas ya podían verse por diversas calles de la ciudad, en los lugares más frecuentados por la gente. Debía ser así para poder llegar a más oídos. Probablemente muchos tenían un sitio predeterminado; una calle principal, una plaza muy concurrida o quizá la feria que ocasionalmente llegaba a la ciudad. Una vez elegido el lugar, desplegaban

Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926” (tesis doctoral, Cornell University, 2019).

su parafernalia: la mesa bien resistente para soportar el artefacto, un parasol o algún toldo para protegerse durante las largas horas a la intemperie y una silla desde la cual operar la máquina sin fatigarse demasiado.

No había transcurrido ni una década desde que Porfirio Díaz firmara un acuerdo de exclusividad con Edison para usar su invento en combinación con el correo, pero, como indica Fernando Eslava en otro capítulo de este libro, en las calles ya era posible ver fonógrafos ambulantes, a través de los cuales, por el costo de un centavo, el público podía oír una pieza musical, una poesía o algún “episodio nacional”. No sólo eran canciones sino también versos y relatos históricos; voces y discursos varios que la gente se amontonaba a escuchar. El cliente asiduo que desviaba su camino; el curioso casual que pasaba por allí, los vecinos del barrio que iban y venían de hacer sus tareas cotidianas; todos se congregaban para participar de la escucha colectiva, la cual era posible gracias a la enorme bocina en forma de cono, y a los numerosos auriculares de goma (entre cuatro y diez) que colgaban del mecanismo.

Pero quizá no eran únicamente fonógrafos los artefactos de reproducción sonora que tenían presencia en el espacio público capitalino. En 1890, el periódico *El Tiempo* anunciaba una iniciativa estadounidense para exportar el grafófono, artefacto patentado en 1886 por los laboratorios de Bell, al mercado mexicano. En él se advertía: “En los Estados Unidos se ha organizado un sindicato para dirigir la venta del fonógrafo y del grafófono en México y otros países”.³

En las calles, el despliegue sonoro de los aparatos en renta no pasaba desapercibido, ya fuera por el sonido que emitían, por las voces del tumulto formado a su alrededor o por el pregón del fonografista convocando

³ *El Tiempo*, 13 de marzo de 1890.

a los clientes potenciales. Uno de estos pregones fue reproducido en clave cómica en la pieza *Pleito en un grafófono*, que quedó registrada en un disco Columbia de 78 revoluciones por minuto, con las voces de Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo: “Pasen caballeros, señoritas y niños, pasen a oír sus bonitas y divertidas canciones. No crean ustedes que porque habla tiene el diablo adentro. Este grafófono es lo mejor que se ha visto en el mundo. Pasen, señores; pasen a oír sus canciones...”.⁴

¿El diablo adentro? Con esta frase Ábrego y Picazo satirizaban el asombro original con que fueron recibidos estos aparatos. Aunque claro, para ese momento ya eran parte del paisaje sonoro urbano. Se mezclaban con la diversidad de gritos y rumores que acompañaban la vida diaria; al pregón del carbonero o el buhonero errante se sumaban los sonidos mecánicos de las máquinas parlantes que resonaban en la capital:

[...] fonógrafos ambulantes, caballitos giratorios moviéndose al son de destemplados organillos; por aquí los gritos roncocos de ¡¡¡Al buen tostado de Salvatierra, aprébelo, aprébelo patroncito!!! por acallá los desacordes sonos de bandolones y de contrabajos que recrean los oídos de los carcamaneros, ruleteros, etc. etc.⁵

El episodio grabado por Ábrego y Picazo retrataba también personajes recurrentes. El cliente fastidioso y en estado inconveniente que pide, una tras otra, piezas que se niega a pagar, y el gendarme incompetente que no puede resolver el conflicto, son caricaturas de algunos de los tipos sociales ligados a estas prácticas de escucha callejera.

⁴ Fonoteca Nacional de México (FNM), Colección 14 Armando Pous, FN08030039669, “Pleito en un grafófono”, Ábrego y Picazo, Columbia, *Pleito en un grafófono / Por ahí viene ya*, lado A, C43, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

⁵ *El Tiempo*, 17 de diciembre de 1899.

Ábrego y Picazo grabaron otra versión de este cuadro de costumbres para la Victor. En ella, el pregón fue modificado para hacer referencia al gramófono y para mencionar deliberadamente el nombre de la compañía de grabación: “Pasen señores, señoritas y niñas. Pasen a oír sus deliciosas canciones en el gramófono Victor. Es el aparato más perfecto que hasta el siglo XX se ha conocido. Pasen señores, pasen...”⁶



Pleito en un gramófono (Ábrego y Picazo) Victor 62037-B.
Fonoteca Nacional de México

⁶ ENM, Colección 14 Armando Pous, FN08030038404, “Pleito en un gramófono”, Ábrego y Picazo, Victor, *Pleito en una casa de vecindad / Pleito en un gramófono*, lado B, 62037, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 8 de julio de 1907.

En una investigación hecha en Brasil en el 2012, Juliana Pérez González identificó en estas grabaciones una clara intención publicitaria por parte de las compañías grabadoras, ya que en los audios se mencionan los títulos de otras canciones que el mismo dueto había registrado previamente para dichas empresas.⁷ Tales alusiones pudieron tener el objetivo de dar a conocer entre los consumidores de la época los contenidos que habían lanzado al mercado la Victor y la Columbia, pero, además, este cuadro de costumbres también sirvió a los propios intérpretes para publicitar sus repertorios.

Aunque en un principio instantáneas callejeras como la representada por Ábrego y Picazo fueron un suceso novedoso debido a la tecnología que las hacía posibles, el contexto de escucha que describían no era del todo nuevo. El fonografista trashumante daba continuidad a prácticas de transmisión oral surgidas desde la época novohispana, de las cuales una muy popular durante el siglo XIX eran los pregones de los vendedores de folletines y hojas volantes, materiales que podían adquirirse en puestos de periódico, pero también en las calles de la ciudad. Ángel de Campo llamó, irónicamente, “rapsoda callejero” a quien se dedicaba a vender tales impresos, por su labor de difundir entre “la plebe” poemas y recitaciones, llevando así a las calles alusiones pícaras y frases retóricas escuchadas en las pulquerías o compuestas por “un oscuro poeta de vecindad”:

Vende versos, hojas de colores con grabados burdos, ilustraciones en madera, que impresas sobre pergamino se dijera de viejísimas crónicas. [...] Es el Homero de la plebe, ese desarrapado recitador, que muchas veces no sabe leer, pero se ha aprendido de memoria sus *papeles* y los toma con gravedad de Secretario y a veces para completar el

⁷ Juliana Pérez González, “Da música folclórica à música mecânica. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)” (tesis de maestría, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, 2012), 197-9.

figimientto se coloca un par de antiparras: esto le da un aire solemne; es más que un recitador de versos, flor y nata de la germania callejera.⁸

Antes de que estuviera listo el primer tiraje de folletines, el pregonero ya esperaba en la puerta de la imprenta. Conversaba con otros acerca de las ventas del día anterior, mientras aguardaba la entrega de su atado de papeles, que llegaba despidiendo un fuerte olor a tinta fresca. Ocupaba los mismos espacios en los que años más tarde se instalarían los operadores de máquinas parlantes y, por un precio similar al que se pagaría por escuchar una pieza grabada, ofrecía su mercancía, al tiempo que entonaba algunas de las canciones más populares de la época o repetía el contenido de sus hojas volantes:

Un centavo vale esta hoja;
sólo dada es más barata,
se les dedica a las niñas
que son lindas cual la plata.
Tendrá preciosas canciones,
modernas, de actualidad
que gozar las hará mucho
en pueblos o en la ciudad.⁹

Entre los espectadores, algunos se aprendían unos cuantos versos o cantaban los que ya se sabían, y aquellos que adquirirían la publicación repetían el ritual con sus seres más cercanos.¹⁰ Al despliegue performático que emitían los pregoneros, se sumaba el uso de poderosos recursos visuales, entre los que destacaban los llamativos

⁸ Ángel de Campo “Micrós”, “Rapsodas callejeros”, *El Universal*, 28 de marzo de 1896.

⁹ *El cancionero popular n.º 1 (al público noche perpetua)*, José Guadalupe Posada (grabador), cancionero (México: Antonio Vanegas Arroyo, 1909). Consultado en: Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México: <https://n9.cl/njwku>.

¹⁰ Elisa Speckman Guerra, “De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, *Revista de literaturas populares*, año 1, núm. 2 (2001): 70.

grabados y titulares diseñados por José Guadalupe Posada. Escritura, imagen y oralidad se acompañaban en la transmisión del mensaje. Incluso cuando había un texto escrito de por medio, las formas empleadas para difundir y preservar la música popular no eran ajenas a cierto componente sonoro y performático. Los cancioneros estaban hechos para ser leídos en voz alta, para ser cantados y memorizados. El pregonero prestaba sus cuerdas vocales al texto y lo transformaba en experiencia sonora. Había que cantar las canciones para asimilarlas, y no bastaba hacerlo en solitario, sino que debían cantarse colectivamente.

Los pregones se trasladaron a los registros sonoros no sólo en episodios de costumbres como el *Pleito en un gramófono*, sino también al inicio de los audios contenidos en cilindros o discos, para anunciar lo que iba a escucharse: “Discurso del Vale Coyote. Cuadro jocoso por Rosales y Robinsón. Fonograma Columbia”, “Los chamacos. Polka. Letra de Maximiano Rosales. Fonograma Columbia”, “Las estrellas. Danza popular por Rosales y Robinsón. Fonograma Columbia”. En su forma más sencilla, estos pregones mecanizados muestran una estructura recurrente con la información básica de la pieza grabada: título, género (si se conoce), compositor o intérpretes y empresa que realizó la grabación.

Estos anuncios sonoros tenían la función de proporcionarle al público la información detallada de la pieza, lo cual resultaba de mucha utilidad en contextos de escucha colectiva. Aquella era una gran funcionalidad si se toma en cuenta que, dado que durante el Porfiriato las tasas de analfabetismo eran muy altas, buena parte de la población no podía leer los catálogos impresos o los marbetes de los discos en los que se precisaban los datos de la grabación. Así, dichos fragmentos fueron un recurso del que echó mano la industria fonográfica para

dar a conocer el repertorio de artistas y de piezas puesto a disposición de los consumidores.

Algunas grabaciones no presentaban un pregón mecanizado, sino que recuperaban secuencias más complejas tomadas de las interpretaciones en vivo, que servían como una introducción extensa a la pieza musical. En ellas se recreaba una interacción entre el cantante y su público o se planteaba una situación chusca que daba inicio a la canción: “Estando en Guadalajara, me dijo una tapatía: como yo nadie se para, pues me gusta la alegría. Si usted quiere conquistarme nomás échele copal, pero antes ha de cantarme el famoso *Pavo Real*”.¹¹ Otros ejemplos son pequeñas puestas en escena, en las que los intérpretes asumían el papel que representarían a lo largo de toda la pieza. La brevedad, el tono humorístico o satírico y la caricaturización de personajes que encarnaban ciertos vicios o costumbres de la sociedad, eran algunos de los rasgos que las caracterizaban:

—¡Ay, ay, ay, ay, ay!

—Quihúbole, compadrito, ¿por qué viene usted llorando?

—Porque estoy apasionado, y de tanto y tanto amar,
el corazón se desgasta.

—Pero, compadre, ¿para qué tanto llorar, si con estar triste basta?

—No se burle, no se ría, mejor vamos a cantar.

—Ándeles pues, dele recio que segunda voy a echar.¹²

Del mismo modo en que ocurrió con otros medios de entretenimiento popular, los vendedores de hojas volantes, en su doble papel de comerciantes y rapsodas, sentaron un precedente que ayudó a que los consumidores, ya habituados a la escucha de la música en el entorno

¹¹ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030050998, “El pavo real”, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *El pavo real / El jornalero*, lado A, C447, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

¹² FNM, Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044706, “Amor prohibido”, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *Amor prohibido / Amor michoacano*, lado A, C448, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

público, vieran en los fonógrafos itinerantes una continuación de su interacción aural colectiva.

Es decir, si bien, a largo plazo, las tecnologías mecánicas de reproducción de audio contribuirían a crear el hábito del consumo musical individual, al tener al alcance de su voz a un auditorio ávido de solaz y diversión, los fonografistas ambulantes aprovecharon los espacios anteriormente establecidos por las formas de escucha socializada para consolidar sus negocios como espectáculos populares en el gusto de la gente.

Los pregones que se incorporaron al registro fonográfico también fomentaron dicha asimilación, pues proporcionaron al escucha información acerca de las piezas grabadas y del contexto social en que éstas eran consumidas originalmente. Así como el pregonero le devolvía al texto musical su cualidad sonora, y colaboraba para que la transmisión de la música popular siguiera siendo una práctica ejercida en conjunto, los pregones y los recursos performáticos grabados en los fonogramas cedían un poco de la experiencia del espectáculo en vivo.

Entre la escritura y la escucha: la preservación de la lírica popular y la grabación sonora

Las letras de las canciones son remembranzas en sí mismas. Interpelan y se incorporan al recuerdo de quienes las adoptan e interpretan. Saltando de unos labios a otros, muchas de ellas se han desplazado y transformado a lo largo del tiempo, modificadas por los caprichos selectivos y aleatorios de la memoria. Gracias a la transmisión oral, la lírica popular se renueva y actualiza constantemente, se recrea en cada interpretación. Detrás de cada pieza conocida hay un catálogo de variantes, de pequeñas modificaciones o alteraciones en las letras que no quedaron registradas en ningún soporte escrito o sonoro.

Los cancioneros y los cilindros y discos han recuperado tan sólo algunas de ellas.

Texto y registro sonoro almacenan y reproducen la lírica, cada uno con sus propios recursos. En la escritura la palabra se vuelve un trazo sobre el papel, a la espera de ser leído, cantado y revitalizado. La grabación mecánica, por su parte, también dibuja formas en un soporte, sin embargo, ese trazo es capaz de recuperar una sonoridad muy próxima a la de la emisión original, siempre y cuando exista un aparato que permita hacerlo.

La posibilidad de capturar y reproducir sonidos tuvo como antecedente inmediato una suerte de escritura, pues muchos de los inventos que precedieron al fonógrafo de Edison producían registros que, en vez de escucharse, generaban representaciones gráficas y visuales. Ejemplo de ello son el quimógrafo (1840) creado por el fisiólogo alemán Carl Ludwig, o el fonógrafo (1855) patentado por el francés Édouard-Léon Scott. Ambos artefactos captaban las ondas sonoras y las registraban, pero los resultados obtenidos eran sólo surcos que dibujaban formas mudas y abstractas.

A diferencia de sus antecesores, el invento de Edison posibilitó un fenómeno sin precedentes, pues permitió reproducir los sonidos que ya se habían registrado. Con ello surgía una experiencia de escucha inédita: la de poder oír un mensaje, una voz o una canción, tantas veces como la durabilidad del soporte lo permitiera, y sin necesidad de estar en presencia del emisor “original”. A partir de esta posibilidad, los mensajes orales (y por supuesto las canciones) comenzaron a recopilarse y transmitirse mediante esta nueva tecnología. Tal situación también revolucionó la forma en que la música cobraba sentido para el público receptor. El sonido grabado, además de dar una representación de los mensajes y las canciones que iría capturando, permitiría transmitir una

experiencia sonora recuperadora de ritmos, repeticiones, errores y muchos elementos de la escucha directa.

Registrar y comercializar canciones en papel era una costumbre profundamente arraigada durante el Porfiriato, y también un negocio muy redituable. Lo confirman las numerosas publicaciones de la época dedicadas a ello. *Escogidas y bonitas canciones, Nueva colección de canciones modernas para el presente año, El cancionero popular, Modernas y elegantes canciones para el presente año*, son algunos títulos con los que la imprenta dirigida por Antonio Vanegas Arroyo, uno de los editores e impresores más importantes y prolíficos de la época, agrupaba y comercializaba este tipo de contenidos. En ellas se recopilaban tanto piezas de dominio popular como letras escritas por alguno de los redactores que trabajaban para dicha casa comercial.¹³ Frecuentemente era el propio editor quien asignaba el tema que los redactores debían tratar: romances secretos o imposibles, amantes despechados, temas patrióticos y episodios costumbristas, eran algunos de los más recurrentes. Sin embargo, el nombre de estos redactores no siempre aparecía registrado en los impresos, por lo que es complicado distinguir cuáles de estas piezas eran de dominio público y cuáles tenían un autor identificable.

La variedad de géneros musicales que tenían cabida en esas impresiones era también muy amplia y respondía a la demanda y los gustos de sus consumidores. “El pueblo paga; el pueblo lo pide. No hay cosa más justa que dar al pueblo lo que paga y pide”;¹⁴ ésta sería la frase con la que Blas Vanegas, hijo del editor, describiría en una entrevista con el periodista Xavier Fernández el criterio seguido por su padre

¹³ Díaz Frene, “Chónforo Vico, un hombre entre prensas, metáforas y hojas volantes. La historia olvidada de un poeta popular (1900-1910)”, en *La historia y lo cotidiano*, ed. por Pilar Gonzalbo (México: El Colegio de México, 2019), 272.

¹⁴ Citado en: Díaz Frene, “Chónforo Vico”, 273.

a la hora de seleccionar el repertorio que formaba parte de sus publicaciones. El gusto del público no era homogéneo ni estático y lo mismo podía inclinarse por los valeses y las polkas que por los corridos, los tangos o las habaneras.



No. 8 de *La nueva colección de canciones modernas para 1900*.

Antonio Vanegas Arroyo.

Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz

¿Qué ocurrió con estos repertorios al momento de popularizarse la grabación sonora? Muchos de ellos, los más aceptados por el público, fueron seleccionados por la Edison, la Columbia y la Victor en sus primeros *recording trips* para ser puestos en cilindros y discos. Pablo Dueñas ha referido

que la fuente de donde se obtuvieron estos contenidos fueron justamente los cancioneros, que sirvieron de “punto de partida para el trabajo discográfico que desarrollaron los legendarios duetos de Ábrego y Picazo y Rosales y Robinsón”.¹⁵

Es claro que cancioneros y grabaciones compartieron repertorios durante la época. Sin embargo, es difícil determinar en todo momento cuál fue la fuente directa de cada uno de ellos. La afirmación de Dueñas sugiere que la escritura fue el único lugar de donde se extrajeron las canciones grabadas, o que éstas se trasladaron directamente del soporte escrito a los cilindros y discos, sin ningún cambio o mediación en el proceso. No obstante, la mudanza entre los tipos de registro no ocurrió en una sola dirección (del texto a la grabación), ni se dio de manera directa.

Rastrear el origen de una pieza de dominio popular es una tarea interminable. Incluso en los casos en que ha sido plasmada por escrito. Una vez registrado, el texto no permanece inmóvil: es leído, fragmentado, recontextualizado. Resulta tentador pensar que, después de haber sido vertidas al papel, las canciones pasaron directamente a los discos. Imaginar al intérprete, cancionero en mano, repitiendo una a una las palabras señaladas en el texto. Sin embargo, no hay que olvidar que una buena parte de las piezas grabadas ya antes se había integrado al repertorio que los artistas interpretaban en sus espectáculos en vivo, por lo que es muy probable que las hubieran grabado sin consultar ningún referente escrito: quizá las habían memorizado de un cancionero o una partitura (los que sabían notación musical), posiblemente las aprendieron de la voz de alguien más y, seguramente, las habían tomado para hacer sus propias adaptaciones.

¹⁵ Véase: Pablo Dueñas, “Los cancioneros del ayer”, *Relatos e Historias en México* 70 (2014), <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/los-cancioneros-del-ayer>.

Si bien la escritura contribuyó a la preservación de numerosas canciones, gracias a que podrían ser memorizadas a partir del papel, la verdad es que, para que se mantuvieran vivas y vigentes, tenían que adaptarse a los gustos del público y debían circular de manera recurrente por los hogares, las calles y las plazas, hasta volverse parte de la tradición y la memoria colectiva.¹⁶ Encontrar y analizar las variaciones entre las piezas registradas (ya sea por medio de publicaciones impresas o en grabaciones sonoras) permite imaginar cómo pudieron ser las relaciones establecidas entre la cultura escrita y la naciente industria de la grabación musical, en un momento en que ambas compartían contextos y prácticas sociales.

Pienso como ejemplo las abundantes grabaciones realizadas por Ábrego y Picazo, o por Rosales y Robinsón. Popularizadas en las carpas y los espectáculos de variedades, sus interpretaciones son una puesta en escena en sí mismas; un acto performático lleno de improvisación. Por ello, cada pieza que grabaron, como debía ocurrir en sus actos en vivo, está repleta de momentos “espontáneos” que no aparecían registrados en ningún cancionero. Es frecuente entonces que el mismo tema, grabado por uno u otro dueto o por la voz solista de uno de sus integrantes, presente numerosas variaciones o diferencias en sus contenidos líricos.

Así ocurre con la letra de *Consejos de una vieja*, registrada por Ábrego y Picazo para la Victor, y por Rafael Herrera Robinsón para la Columbia. En ambos registros se puede oír que la voz cantante imita a la de una mujer mayor que instruye a una jovencita para no caer en los engaños amorosos de los hombres: “Si alguna vez amas a un

¹⁶ Margit Frenk, “Impresos vs. manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos XVI y XVII”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. por Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006), 477.

hombre, bien de mi vida, no se lo manifiestes, que eres perdida”;¹⁷ esta advertencia pronunciada por Rafael Herrera Robinsón, al ser cantada por Ábrego y Picazo cambiaría por: “Y si amas mucho a un hombre, más que a tu vida, no se lo manifiestes, que eres perdida”.¹⁸ Aunque mínima, la variación es evidente.

La letra de la grabación de la Columbia, además, es significativamente más larga que la de la Victor, pues en ella hay dos estrofas más. Los estribillos son la parte en la que ambas grabaciones se asemejan más, ya que en ellos se repiten frases como: “Y son los hombres tan insufribles”, “Tienen a una, a dos, a tres, y a una docena, sin caridad”; sin embargo, ninguna de las estrofas de una variante es idéntica a la de la otra, pues mientras en una de ellas los hombres resultan insufribles porque “nunca saben lo que es amar”, en la otra es porque “de [lo] que dicen nada es verdad”. Pareciera que en las dos interpretaciones se utilizó un tema y algunos versos que se repiten de manera constante, pero la letra es, como se puede ver enseguida, muy diferente en ambos casos.

Consejos de una vieja
Columbia, C179
Por Rafael Herrera Robinsón

Si alguna vez amas a un hombre, bien de mi vida,
no se lo manifiestes, que eres perdida.
Ay, morenita mía, porque los hombres,
cuando se ven queridos, no corresponden.

Y son los hombres tan insufribles,
que nunca saben lo que es amar;

¹⁷ FNM, Colección 100 Fundación José de la Herrán, FN10030145210, “Consejos de una vieja”, Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *Consejos de una vieja / Eso soy yo*, lado A, C179, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

¹⁸ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN16030176047, “Consejos de una vieja”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *Qué me importa, mujer / Consejos de una vieja*, lado B, 62381, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 8 de julio de 1907.

suspiran, lloran, prometen, juran
y nunca dicen la realidad.

Al pasar por una fragua dije a un herrero
que me hiciera un amante de firme acero.
Ay, morenita mía, que me responde:
cómo quiere que sea firme si ha de ser hombre.

Tienen a una, a dos, a tres,
y a una docena, sin caridad.
Y si hay alguna que le reclame
luego la apartan de la hermandad.

Yo quise mucho a un hombre y él me decía
que si yo lo olvidaba se moriría.
Ay, morenita mía, eso no es cierto,
porque ya lo olvidé y él no se ha muerto.

Nunca se casen con un cualquiera;
mejor estarse siempre soltera,
porque los hombres son tan ingratos
que andan de noche como los gatos.

Consejos de una vieja
Victor, 6238
Por Ábrego y Picazo

Y si amas mucho a un hombre, más que a tu vida,
no se lo manifiestes, que eres perdida.
Y si amas mucho a un hombre, más que a tu vida,
no se lo manifiestes, que eres perdida.

Yo quise mucho a un hombre y él me decía
que si yo lo olvidaba se moriría.
Ay, morenita mía, eso no es cierto,
porque ya lo olvidé y no se ha muerto.

Y son los hombres tan insufribles,
que de qué dicen nada es verdad;
prometen, lloran, suspiran, dicen
y de todo eso nada es verdad.

Tienen a una, a dos y tres,
una docena, sin caridad.

Y cuando alguna reclama el orden
la quitan luego de la hermandad.

Cambios en la lírica aparecen a lo largo de toda la pieza. Casos similares al anterior pueden escucharse en muchas grabaciones de la época. Pese a que estas modificaciones entre una grabación y otra no alteran el sentido general de lo cantado, sí dan cuenta de la libertad con la que los artistas se apropiaban de las canciones que incorporaban a sus actuaciones. Y no sólo los intérpretes que se desenvolvían en las carpas y los espectáculos de variedades llevaban a cabo esta apropiación; figuras reconocidas del *bell canto*, como Manuel Romero Malpica, también la asimilaron dentro de su repertorio o catálogo de interpretaciones. La canción *Las estrellas* (conocida también como *Pregunta a las estrellas*, *Serenata del 900* o *Pregúntale a las estrellas*) es un ejemplo de ello.

En sus primeras expediciones a México la Columbia realizaría dos grabaciones de esta pieza: una de ellas con Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón¹⁹ y otra con Manuel Romero Malpica.²⁰ De autor anónimo, pero atribuido en ocasiones a Miguel Lerdo de Tejada, este tema utilizaría como recurso el diálogo con la naturaleza para exaltar las emociones del sujeto lírico, quien cantaría con añoranza a un amor no correspondido. Para dar fe de la veracidad de sus sentimientos, el protagonista de la canción pondría como testigos a varios elementos naturales, mediante versos como: “Pregúntale a las estrellas si por las noches me ven llorar” o “Pregúntale al manso río si el llanto mío lo ve correr”.

¹⁹ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030039885, “Las estrellas”, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *Las estrellas / El amor y el desafío*, lado A, C194, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

²⁰ FNM, Colección 115 Pável Granados, FN11060026874, “Pregúntale a las estrellas”, Manuel Romero Malpica, Columbia, *Pregúntale a las estrellas / En el silencio*, lado A, C302, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

Llama la atención, al comparar ambas grabaciones, que la letra que se escucha en cada audio es diferente. Para comenzar, las dos llevan un título distinto: *Las estrellas* (Rosales y Robinsón) y *Pregúntale a las estrellas* (Romero Malpica). Además, la variante cantada por Romero Malpica tiene una extensión menor que la de Rosales y Robinsón. Aunque en una primera escucha las estrofas suenan iguales, algunas palabras se modifican de una interpretación a otra. Como ejemplo está la parte en la que el cantante exhorta a su amada a interrogar a las flores. En la grabación de Romero Malpica se canta: “Pregúntale a las flores si mis amores les cuento o no, y allá en la callada noche sobre su broche suspiro yo”, mientras que en la del dueto se entona: “Pregúntales a las flores si mis amores les cuento yo, cuando la callada noche su negro broche por fin cerró”.

Pregúntale a las estrellas
Columbia, C302
Por Manuel Romero Malpica

Pregúntale al manso río
 si el llanto mío lo ve correr.
 Pregúntale a todo el mundo
 si no es profundo mi padecer.

No olvides nunca que yo te quiero
 y que me muero sólo por ti.
 A nadie quieras sobre la tierra,
 a nadie quieras, nomás a mí.

Pregúntale a las flores
 si mis amores les cuento o no,
 y allá en la callada noche
 sobre su broche suspiro yo.

Pregúntale a las aves
 si tú no sabes lo que es amor.
 Pregúntale a todo el prado
 si no he luchado con mi dolor.

Las estrellas
Columbia, C194
Por Rosales y Robinsón

Pregúntale a las estrellas
 si por la noche me ven llorar.
 Pregúntales si no busco
 para quererte la soledad.

Pregúntale al manso río
 si el llanto mío lo ve correr.
 Pregúntale a todo el mundo
 si no es profundo mi padecer.

No olvides nunca que yo te quiero
 y por ti muero, loco de amor.
 A nadie ames, a nadie quieras,
 oye las quejas del corazón.

Pregúntales a las flores
 si mis amores les cuento yo,
 cuando la callada noche
 su negro broche por fin cerró.

No olvides nunca que yo te quiero
y que me muero sólo por ti.
A nadie quieras sobre la tierra,
a nadie quieras, nomás a mí.

Pregúntales a las aves
si es que no sabes lo que es amor.
Pregúntale al verde prado
si no he luchado con el dolor.

Mujer hermosa, flor de las flores,
¿por qué no vienes a consolar
al que suspira por tus amores?
Mira que el alba despunta ya.

Pero la discrepancia más evidente entre ambas grabaciones es que, en su interpretación, Manuel Romero Malpica no canta los cuatro primeros versos registrados en la de Rosales y Robinsón, entre los que se incluye la frase “Pregúntale a las estrellas”. Dicho recorte pudo deberse a una decisión premeditada, a una improvisación o una falla de la memoria del intérprete o, incluso, a un error durante la grabación (ya que es extraño eliminar de la canción el verso que le da nombre). Conocer a ciencia cierta lo que motivó tales diferencias es muy complicado, sin embargo, éstas nos dan cuenta de una incipiente industria de la grabación que, pese a tener un claro enfoque expansionista que terminaría por dominar el terreno de la comercialización y el consumo de la música, en ese momento aún se encontraba desarrollando ciertos procesos y estandarizando algunas de sus normas.

¿Qué pistas arroja este ejemplo sobre el paso del registro escrito a la grabación sonora? La pieza fue publicada en algunos cancioneros y en hojas volantes de la época. Yo pude encontrar dos impresos que incluían el tema: el cancionero *El cantor de Anáhuac*²¹ y la hoja volante *Nuevas coplas del Chún-Chín-Chán!*, ambos de la

²¹ Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz, “Las estrellas”, *El cantor de Anáhuac*, José Guadalupe Posada (grabador), cancionero (México: Antonio Vanegas Arroyo, 1908), https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827667868/14/LOG_0015/.

impresión de Vanegas Arroyo.²² En ellos se registró exactamente la misma lírica (con algunos cambios tipográficos). El título en las dos publicaciones es *Las estrellas*, y ambas ediciones incluyen cuatro estrofas, dos de ocho versos y dos de cuatro, las cuales se presentan en el mismo orden en uno y otro documento. Sin embargo, esta letra no coincide con ninguna de las grabaciones hechas por la Columbia. De esta forma, en este caso específico no es posible asegurar que el cancionero y la hoja volante fueron las fuentes directas para la grabación de los discos ya referidos.



Nuevas coplas del Chún-Chín-Chán! Antonio Vanegas Arroyo.
Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz

A pesar de que la escritura ayudó a preservar las letras de las canciones, la lírica popular siguió transformándose

²² Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz, “Las estrellas”, *Nuevas coplas del Chún-Chín-Chán!*, José Guadalupe Posada (grabador), cancionero (México: Antonio Vanegas Arroyo, s/f), <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/824479688/2/#topDocAnchor>.

sin limitaciones o restricciones. Quizá los versos de las grabaciones hechas por Romero Malpica y Rosales y Robinsón fueron tomados de un cancionero o una hoja volante que no sobrevivió al desgaste del tiempo o que aún no se ha recuperado; tal vez se extrajeron de la oralidad (de la manera en que la gente los cantaba cotidianamente) y, muy probablemente, los propios intérpretes los modificaron a la hora de cantarlos.



Las estrellas. Colección de cantos populares. Wagner y Levien, 1905.
Archivo Musical Jorge Martín Valencia Rosas

Una partitura de esta misma canción se publicó dentro de la *Colección de cantos populares*, recopilada por F. Pichardo y publicada en 1905 por la casa Wagner y Levien, principal editora de música en el país a inicios del siglo pasado.²³ La colección agrupaba un repertorio de cincuenta y dos canciones populares que se cantaban en México entre 1860 y 1905. Mientras que la lírica de esta partitura es la misma que se puede ver en los impresos de Vanegas Arroyo,

²³ Archivo Musical Jorge Martín Valencia Rosas, “Las estrellas”, *Colección de cantos populares*, F. Pichardo (recopilador), partitura (México: Wagner y Levien, 1905).

en las interpretaciones grabadas cambian algunas palabras, se altera el orden de los versos e incluso se suprimen fragmentos completos. Por ejemplo, en la partitura y en las ediciones de Vanegas Arroyo la estrofa final dice: “No olvides nunca que yo te quiero, que por ti muero loco de amor. A nadie quieras sobre la tierra, oye las quejas de tu trovador”. En cambio, en la grabación de Romero Malpica se escucha: “No olvides nunca que yo te quiero y que me muero sólo por ti. A nadie quieras sobre la tierra, a nadie quieras, nomás a mí”; y en la de Rosales y Robinsón: “No olvides nunca que yo te quiero y por ti muero, loco de amor. A nadie ames, a nadie quieras, oye las quejas del corazón”, pero en esta variante la estrofa no aparece al final sino a la mitad del tema.

En este caso, pareciera que los documentos escritos (cancioneros, hojas volantes y partituras) contribuyeron a que la lírica permaneciera más fija, mientras que el registro sonoro conserva aún la inmediatez y variabilidad del discurso oral, características que pudieron favorecer la improvisación del intérprete y la proliferación de distintas variaciones en la letra. Sin embargo, esto no ocurría siempre de la misma manera. El asunto es mucho más complejo de lo que pudiera parecer. Las relaciones establecidas entre texto y grabación no se dieron en un sentido único, especialmente en este periodo, en el que el registro sonoro comenzaba a enfrentarse y a tratar de ganarle terreno al documento escrito.

Otro ejemplo que contribuye a esta reflexión es *El pajarillo errante*, una canción anónima que fue muy popular durante aquella época. En la grabación de esta pieza, el cantante se presenta a sí mismo encarnado en la figura de un ave sin rumbo, que volaba en busca de un refugio amoroso. Es por ello que exclamaría: “Yo soy pajarillo errante, que ando perdido, que ando perdido. Y vago por

la enramada en pos de abrigo, en pos de abrigo”.²⁴ El canto del ave funcionaría aquí como la imagen de la voz del poeta. Cantar representaría el impulso creador y la urgencia expresiva, surgidos de la necesidad de manifestar la pena por no encontrar el amor.

La Victor grabó dos variantes de esta canción: una con Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo y otra con Ábrego como solista.²⁵ La Columbia hizo lo propio, pero en este caso con Rafael Herrera Robinsón. Además, la pieza se publicó al menos en dos cancioneros mexicanos y dos chilenos. Los impresos nacionales fueron producidos por la casa Vanegas Arroyo: uno lleva el título de la pieza (*El pajarillo errante*) y forma parte de *La nueva colección de canciones modernas*,²⁶ y el otro es el cancionero *La diva mexicana*,²⁷ de la misma colección. Por su parte, las versiones chilenas se incluyeron en el *Cancionero moderno de Juan Tamargo*,²⁸ publicado en 1910, y en *La alegría del hogar*,²⁹ de la Imprenta Central, fechado en 1913.

A diferencia de lo que ocurre con *Las estrellas*, las impresiones mexicanas de esta canción presentan diferencias significativas entre sí; por ejemplo, la que fue publicada en el cancionero que lleva el mismo nombre

²⁴ FNM, Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044710, “El pajarillo errante”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *El pajarillo errante / La mascota*, lado A, 62218, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 18 de octubre de 1908.

²⁵ *Discography of American Historical Recordings*, “El pajarillo errante”, Jesús Ábrego, Victor, 97014, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000000842/34-Y-El_pajarillo_errante.

²⁶ Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz, “El pajarillo errante”, *No. 6 de La nueva colección de canciones modernas para 1900* (México: Antonio Vanegas Arroyo, 1900), https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/749756691/1/LOG_0000/.

²⁷ Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz, “El pajarillo errante”, *La diva mexicana* (México: Antonio Vanegas Arroyo, 1901), https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/749778350/5/LOG_0005/.

²⁸ Biblioteca Nacional Digital de Chile, “El pajarillo errante”, *El cancionero moderno de Juan Tamargo* (Santiago: Imprenta Electra, 1910), <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/LO/LO0013044.pdf>.

²⁹ Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz, “El pajarillo errante”, *La alegría del hogar*, (Santiago: Imprenta Central, 1913), https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835989143/14/LOG_0010/.

que la pieza incluye lo siguiente: “Soñé que una mujer tierna me amaba y creí que era el ángel de mi bien nacido. Soñé que su amor me había vencido, más la visión ingrata me ha engañado”. Estos versos no se registran en ninguna otra variante, ni escrita ni grabada, aunque el motivo central del ave peregrina se preserva en todos los casos. Entonces, la idea de que el registro escrito mantiene de forma más fija e invariable la lírica de las canciones no se aplica aquí.

El pajarillo errante

Victor, 62218

Por Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo

Yo soy pajarillo errante
que ando perdido,
que ando perdido.
Y vago por la enramada
en pos de abrigo,
en pos de abrigo.

Alzo mi vuelo
y siempre ando volando;
el que escucha lo sabe, ¡ay!,
que estoy llorando.

Cuando el cazador me busca
por mi guarida, por mi guarida,
y defenderme no puedo;
tuya es mi vida, tuya es mi vida.

Alzo mi vuelo,
me traicionan mis alas,
me traicionan mis alas, ¡ay!;
volar no puedo.

Yo soy como el arroyuelo
desde que brota,
desde que brota,
que por doquiera que ando
dejo una gota,
dejo una gota.

Es mi destino,
dejar gotas a gotas,
dejar gotas de lágrimas, ¡ay!,
por mi camino.

Un elemento que abonaría a tales variaciones es que muchas de las piezas integradas a estos cancioneros eran de dominio popular y, seguramente, habían sido tomadas de forma directa de la memoria del editor de la publicación (o de alguna interpretación en vivo), de manera que no existía una lírica “oficial” de ellas. Del mismo modo en que ocurría con las grabaciones, los cancioneros y las hojas volantes no contaban con una norma editorial perfectamente

establecida, por lo que las modificaciones e inconsistencias de un cuadernillo a otro eran frecuentes.³⁰



El pajarillo errante. No. 6 de La nueva colección de canciones modernas para 1900.

Antonio Vanegas Arroyo.

Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz

Curiosamente, la lírica de *El pajarillo errante* que se asemeja más a la grabada por Ábrego y Picazo es la registrada en los cancioneros chilenos, que aparece idéntica en ambos impresos. Tal situación permite aventurar la hipótesis de que la pieza se trasladó de México a Chile a través del registro fonográfico, y no de la publicación escrita, y que fue a partir del disco grabado por este dueto que se pudo transcribir la letra al papel. Este ejemplo hace posible vislumbrar el complejo entramado de relaciones entre soportes, formas de mediación y medios

³⁰ Ana Rosa Gómez Mutio, «Bonitas y escogidas canciones»: estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos», *Boletín de literatura oral* 2, (2019): 205.

de distribución de la música que surgieron con la aparición del registro de audio, pues muestra que no sólo fueron los fonogramas los que adoptaron repertorios de las publicaciones impresas, sino que el fenómeno también ocurrió a la inversa, y los cancioneros y las partituras comenzaron a llenar sus páginas con letras que habían llegado de otras latitudes, teniendo como vía un soporte sonoro.

Como un último ejemplo está la canción *Perjura*, creada en 1901 por Miguel Lerdo de Tejada y el poeta Fernando Luna y Drusina. Esta composición es distinta a las anteriores, ya que se trata de una obra de compositor y autor claramente identificados. La anécdota cuenta que, tras interpretarla con su orquesta, Lerdo de Tejada vendió la composición por una cantidad francamente irrisoria a la empresa Wagner y Levien, que la publicaría a principios del siglo XX.³¹

Con una melodía fácil de memorizar, la letra de la canción expresa una sensibilidad arrebatada, subjetiva y apasionada. Desde la perspectiva del amante despechado, a quien su amada ha abandonado por otro, el sujeto lírico rememoraría, con ardorosa nostalgia, el primer encuentro con la mujer perdida: “No se me olvida cuando en tus brazos, al darte un beso, mi alma te di; cuando a tu lado, tu amor gozando, ¡ay!, delirante, morir creí”.³² Aquí el vínculo amoroso encarna el anhelo casi místico de unidad. De este modo, el texto manifestaría una suerte de espiritualidad profana que se consumaría a partir del encuentro de los amantes. Al unirse con la mujer amada, el protagonista experimenta una elevación del alma que

³¹ John Koegel, “Compositores mexicanos y cubanos en Nueva York, c. 1880-1920”, *Historia Mexicana* 56, núm. 2 (octubre-diciembre 2006): 570.

³² FNM, Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044690, “Perjura”, Manuel Romero Malpica (intérprete), Miguel Lerdo de Tejada (compositor), Fernando Luna y Drusina (autor), Columbia, *Perjura / Fingida*, lado A, C300, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

relataría diciendo: “Y en los transportes de amor excelso, no sé hasta dónde mi alma se fue”, al tiempo que hay una ilusión de fusión espiritual que se expresa en el estribillo de la canción, en el que se afirma reiteradamente: “¡Que es imposible que yo te olvide si eres mi ser! Ya ni la muerte podrá arrancarte del corazón; que somos uno, aunque tú digas que somos dos”.

Perjura
Columbia, C300
Por Manuel Romero Malpica

No se me olvida cuando en tus brazos,
al darte un beso, mi alma te di;
cuando a tu lado, tu amor gozando,
¡ay!, delirante, morir creí.

Cuando mis labios en tu albo cuello,
con fiebre loca, mi bien posé;
y en los transportes de amor excelso,
no sé hasta dónde mi alma se fue.

¿Por qué no fueron aquellas horas como soñé?,
¿por qué, ¡ay!, huyeron y ya no pueden nunca volver?,
¿por qué no he muerto cuando eras mía y yo tu dios?
¿Cómo es que vivo, si éramos uno y hoy somos dos?

Hoy que te miro pasar radiante
con otro amante, como yo fui,
siento que mi alma en un infierno
de amor y celos está por ti.

Quiero tu imagen verla borrada,
con tanto llanto que derramé;
quiero olvidarte, que tu recuerdo
vaya al abismo de lo que fue.

Pero no puedo dejar de amarte, mi dulce bien;
es imposible que yo te olvide si eres mi ser.
Ya ni la muerte podrá arrancarte del corazón;
que somos uno, aunque tú digas que somos dos.



Perjura (Manuel Romero Malpica) Columbia C300.
Fonoteca Nacional de México

También de la letra de *Perjura* hay distintas variantes. La Columbia grabó una de ellas en la voz de Manuel Romero Malpica, y la Victor hizo lo propio con la interpretación de José Torres Ovando.³³ Ambas grabaciones contienen letras muy diferentes entre sí. John Koegel identificó los registros impresos de ellas; una, la cantada por Torres Ovando, es la misma que fue publicada por Wagner y Levien, mientras que la grabada por Romero Malpica corresponde a una versión alternativa, que se encontró en la Facultad de Música de la UNAM, pegada “en la cubierta trasera de un ejemplar de dicha edición”.³⁴

³³ *Discography of American Historical Recordings*, “Perjura”, José Torres Ovando, Victor, 62277, <https://adplibrary.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000040/19-Z-Prjura>.

³⁴ Koegel, “Compositores mexicanos”, 571.

Perjura
Victor, 98060
Por José Torres Ovando

Con tenue velo tu faz hermosa,
camino al templo te conocí.
Y al verte, niña, tan pudorosa,
por vez primera amor sentí.

Tiernas palabras dije a tu oído,
dulces caricias te prodigué.
Y al ver tu pecho de amor henchido,
ser tuyo siempre fiel te juré.

¡Ay!, cuántas veces la luz del día nos sorprendió.
¡Y cuántas veces tus juramentos el cielo oyó!
Esos momentos, amada mía, no olvidaré,
cuando en tus labios, en beso amante,
mi alma dejé.

Existe además una tercera variante impresa (¿la original?) que no se ha podido encontrar en ningún audio. Se ha sugerido que todas las letras grabadas corresponden a versos alternativos escritos por Luna y Drusina. La falta de un registro sonoro de la lírica que Koegel califica como la original ha sido atribuida a la censura que recibió la pieza, por haber sido considerada obscena e inapropiada. No obstante, su contenido no parecía ser mucho más “inadecuado” que el de las variantes que sí se grabaron.

Perjura
Versos suprimidos u “originales”³⁵

No se me olvida tu juramento,
ni tus caricias olvidaré,
ni tu sonoro divino acento,
que apasionado, niña, escuché.

Con tus promesas soñaba un cielo;
que tú me amabas, ciego creí.

³⁵ Koegel, “Compositores mexicanos”, 574.

Al contemplarte sentía consuelo
y amarte siempre te prometí.

Pero ¡ay!, cuán breves se van las horas de dulce amor.
En cambio vienen horas amargas de cruel dolor,
dejando triste, sin fe, sin calma al corazón,
y deshojadas las blancas flores de la ilusión.

Tiernas caricias con otro amante
de amor y dicha disfrutarás;
pero no olvides que fui constante,
sufriendo siempre por ti nomás.

¡Fiebre de celos devora mi alma!
¡Tiemblo de enojos y de pasión!
Si me robaste la dulce calma,
¡también arráncame el corazón!

¡Ay!, fue mentira la dicha aquella que yo soñé.
¡Maldito el día en que amor tierno yo te juré!
¡Ay!, prometiste que viviríamos juntos los dos.
¡Mujer perjura, que fiel te he amado lo sabe Dios!

Hay muy pocos datos sobre la procedencia de estas versiones alternativas, pero se sabe que la lírica más grabada durante la época, y en tiempos posteriores, es la que publicó Wagner y Levien. De manera que, en este caso, el registro escrito, unido a una melodía que fue fácilmente asimilada por el gusto popular, trajo consigo una combinación exitosa que contribuyó a la permanencia de una versión por encima de las otras.

La evidente diversidad de la lírica en los registros musicales de la época vuelve problemático el uso del término “pieza original”. Muchas letras provenían de la tradición oral y, por lo tanto, su origen y desarrollo se hallaban vinculados a un conjunto de intrincadas dinámicas sociales. Por ello, en algunos estudios sobre tradiciones orales populares se ha optado por abandonar tal categoría.

No obstante, las canciones aquí analizadas van más allá de la oralidad, pues su transmisión ya no se llevaba a cabo exclusivamente de boca en boca, sino también, como se ha visto a lo largo del capítulo, a través de diversas publicaciones escritas y de los primeros fonogramas comerciales, por lo que la idea de originalidad comienza a cobrar relevancia en ellas. Algunas de estas piezas ya aparecían bajo la autoría de un poeta, como el caso de *Perjura*, de Luna y Drusina, o *Las estrellas*, que suele ser atribuida a Lerdo de Tejada. Además, es posible rastrear el nombre de autores como Arturo Espinosa (Chónforo Vico), Francisco Osacar, Ramón N. Franco y Armando Molina,³⁶ que escribieron por encargo un buen número de obras para la imprenta de Vanegas Arroyo; sin embargo, desde luego, es muy difícil identificar plenamente los versos a los que les dieron vida, ya que, como se ha mencionado, la práctica de firmar las letras de los impresos era poco frecuente en aquel entonces.

En cuanto a la melodía que acompaña a la lírica, sólo se identificó la partitura de la pieza *Las estrellas*. En contraste, en ninguno de los cancioneros editados por Vanegas Arroyo y sus homólogos chilenos se incluía registros de la música, ni siquiera en los casos en que se trataba de una letra nueva encargada por el editor. Es muy posible que en muchas de estas canciones se retomara una tonada ya conocida, sustituyendo el texto por otro de igual o muy similar medida.

Reflexiones finales

Una pieza musical es producto de una visión del mundo. Se manifiesta a partir de una serie de recursos imaginarios, formales y estilísticos que se ha ido configurando y adaptando desde múltiples tradiciones y manifestaciones

³⁶ Díaz Frene, “Chónforo Vico”, 268.

culturales. En ella conviven expresiones en las que se entremezclan rasgos múltiples que son propios de lo oral, lo escrito, lo sonoro y lo performático.

Además de revelar un sofisticado entramado de relaciones entre los modos de transmisibilidad y mediación de la creación lírica, los vaivenes que los repertorios populares atravesaron a raíz de la expansión de la fonografía no impidieron el desarrollo de una serie de continuidades temáticas. Piezas que relatan romances imposibles, lamentos de amantes despechados; hombres que adoran con fervor a una mujer inalcanzable; mujeres altivas, desdeñosas o perjuras; pero también episodios costumbristas donde hay pleitos callejeros, divertimentos populares y tipos sociales que revelan los vicios y defectos de la sociedad porfiriana. No obstante, a pesar de las persistencias, la lírica experimentó numerosas variaciones de un soporte a otro, e incluso entre soportes del mismo tipo.

Tal diversidad surgió de un proceso complejo y no lineal. Su origen puede encontrarse en la popularización de estos contenidos a través de la tradición oral y de las prácticas de escucha colectivas. Y también es posible atribuirla a su difusión mediante publicaciones impresas y, por supuesto, a su comercialización a partir de las grabaciones sonoras.

En relación a la canción, Carlos Monsiváis ha afirmado lo siguiente: “es asunto de creación colectiva. La XEW y la RCA Victor de México, al programar el gusto popular, acatan en gran medida la imposición ambiental, el vocabulario profesionalmente poético y la música literaturizada que son vehículos de exaltación”.³⁷ En efecto, la aceptación de las nuevas tecnologías de audio se había cimentado tempranamente en la habilidad que tuvieron

³⁷ Carlos Monsiváis, “La agonía interminable de la canción romántica”, *Revista Comunicación y Cultura*, núm. 12 (1984): 26.

las firmas fonográficas para aprovechar los discursos y los contextos de comunicación y entretenimiento preexistentes. Esto permitió la retroalimentación y el intercambio no sólo entre distintas formas de mediación, sino además entre ciertas prácticas culturales, entre ellas las que las propias máquinas parlantes generaron. Al tiempo que la industria de la grabación hizo posible la diseminación de ciertos contenidos, la notoriedad que los repertorios e intérpretes ya tenían entre el público contribuyó al éxito de los primeros fonogramas comercializados en México.

Hemerografía

El Tiempo

El Universal

Referencias bibliográficas y otra documentación escrita

- Archivo Musical Jorge Martín Valencia Rosas. “Las estrellas”. *Colección de cantos populares*. F. Pichardo (recopilador). Partitura. México: Wagner y Levien, 1905.
- Biblioteca Nacional Digital de Chile. “El pajarillo errante”. *El cancionero moderno de Juan Tamargo*. Santiago: Imprenta Electra, 1910. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/LO/LO0013044.pdf>.
- Costantini, Gustavo. “Las tres revoluciones del registro sonoro”. *Revista Figuras* 2, núm. 1 (2003). <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/374>.
- De Campo, Ángel “Micrós”. “Rapsodas callejeros”. *El Universal*, 28 de marzo de 1896.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298.
- . “Chónforo Vico, un hombre entre prensas, metáforas y hojas volantes. La historia olvidada de un poeta popular

- (1900-1910)". En *La historia y lo cotidiano*, editado por Pilar Gonzalbo, 268-290. México: El Colegio de México, 2019.
- Dueñas, Pablo. "Los cancioneros del ayer". *Relatos e Historias en México* 70 (2014). <https://relatoshistorias.mx/nuestras-historias/los-cancioneros-del-ayer>.
- El cancionero popular n.º 1 (al público noche perpetua)*. José Guadalupe Posada (grabador). Cancionero. México: Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Consultado en: Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México: <https://n9.cl/njwku>.
- Frenk, Margit. "Impresos vs. manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos XVI y XVII". En *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, editado por Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, 477-490. Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006.
- Gómez Mutio, Ana Rosa. "«Bonitas y escogidas canciones»: estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos", *Boletín de literatura oral* 2, (2019): 203-216.
- Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz. "El pajarillo errante". *La alegría del hogar*. Santiago: Imprenta Central, 1913. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835989143/14/LOG_0010/.
- Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz. "El pajarillo errante". *La diva mexicana*. México: Antonio Vanegas Arroyo, 1901. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/749778350/5/LOG_0005/.
- Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz. "El pajarillo errante". *Nº. 6 de La nueva colección de canciones modernas para 1900*. México: Antonio Vanegas Arroyo, 1900. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/749756691/1/LOG_0000/.
- Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz. "Las estrellas". *El cantor de Anáhuac*. José Guadalupe Posada (grabador). Cancionero. México: Antonio Vanegas Arroyo, 1908. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827667868/14/LOG_0015/.
- Ibero-Amerikanisches Institut - Preußischer Kulturbesitz. "Las estrellas". *Nuevas coplas del Chún-Chín-Chán!* José Guadalupe Posada (grabador). Cancionero. México: Antonio Vanegas Arroyo, s/f. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/824479688/2/#topDocAnchor>.

- Koegel, John. “Compositores mexicanos y cubanos en Nueva York, c. 1880-1920”. *Historia Mexicana* 56, núm. 2 (octubre-diciembre 2006): 533-612.
- Monsiváis, Carlos. “La agonía interminable de la canción romántica”, *Revista Comunicación y Cultura*, núm. 12 (1984): 21-39.
- Ospina Romero, Sergio. “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926”. Tesis doctoral. Cornell University, 2019.
- Pérez González, Juliana. “Da música folclórica à música mecânica. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)”. Tesis de maestría. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, 2012.
- Speckman Guerra, Elisa. “De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, *Revista de literaturas populares*, año 1, núm. 2 (2001): 68-101.

Grabaciones y soportes sonoros

- Discography of American Historical Recordings*. “El pajarillo errante”. Jesús Ábrego, Victor. 97014. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000000842/34-Y-EL_pajarillo_errante.
- Discography of American Historical Recordings*. “Perjura”. José Torres Ovando. Victor. 62277. <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000040/19-Z-Prjura>.
- Fonoteca Nacional de México (FNM). Colección 14 Armando Pous, FN08030038404, “Pleito en un gramófono”, Ábrego y Picazo, Victor, *Pleito en una casa de vecindad / Pleito en un gramófono*, lado B, 62037, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 8 de julio de 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN08030039669, “Pleito en un grafófono”, Ábrego y Picazo, Columbia, *Pleito en un grafófono / Por ahí viene ya*, lado A, C43, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN08030039885, “Las estrellas”, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *Las estrellas / El amor y el desafío*, lado A, C194, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN08030050998, “El pavo real”, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *El pavo real / El jornalero*, lado A, C447, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN16030176047, “Consejos de una vieja”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *Qué me importa, mujer / Consejos de una vieja*, lado B, 62381, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 8 de julio de 1907.
- FNM. Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044690, “Perjura”, Manuel Romero Malpica (intérprete), Miguel Lerdo de Tejada (compositor), Fernando Luna y Drusina (autor), Columbia, *Perjura / Fingida*, lado A, C300, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.
- FNM. Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044706 “Amor prohibido”, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *Amor prohibido / Amor michoacano*, lado A, C448, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.
- FNM. Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044710, “El pajarillo errante”, Jesús Ábrego y Leopoldo Picazo, Victor, *El pajarillo errante / La mascota*, lado A, 62218, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado el 18 de octubre de 1908.
- FNM. Colección 100 Fundación José de la Herrán, FN10030145210, “Consejos de una vieja”, Rafael Herrera Robinsón, Columbia, *Consejos de una vieja / Eso soy yo*, lado A, C179, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.
- FNM. Colección 115 Pável Granados, FN11060026874, “Pregúntale a las estrellas”, Manuel Romero Malpica, Columbia, *Pregúntale a las estrellas / En el silencio*, lado A, C302, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905 o 1907.

El crecimiento de la industria fonográfica en tiempos de Porfirio Díaz: consumo, marketing, modernidad, ciencia y desigualdad

FRANCISCO FERNANDO ESLAVA ESTRADA

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO

A Martha y José Trinidad

Un negocio próspero

La industria fonográfica se expandió vertiginosamente durante la primera década del siglo XX. Hablando en cifras, en 1901, por ejemplo, la Victor Talking Machine Company vendió 256,908 discos; y para 1910 esta cantidad sería 23.307,971 veces mayor, pues ese año la empresa despachó un total de 5,988,004 unidades.¹ Un factor clave de dicha expansión fue la búsqueda internacional de talentos —cantantes, músicos, cómicos, poetas y narradores— que algunas casas productoras estadounidenses llevaron a cabo a partir de 1903. La National Phonograph Company publicó tres catálogos en 1908, en los que se hallaban reunidas 2710 grabaciones. 996 de éstas, es decir, alrededor de una tercera parte de las producciones anunciadas, fueron producto de los *recording trips* que había realizado la empresa.²

¹ “Sales by Class of Record 1901-1941”, *The Antique Phonograph Monthly* VIII, no. 6 (1987): 2.

² “How Many Records?”, *Edison Phonograph Monthly* VI, no. 6 (jun 1908): 13.

Además, casi el 80% de las copias que la Victor vendió en 1911 —4,928,738 de un total de 6,205,929— se editaron en discos “etiqueta negra”.³ ¿Por qué es relevante este dato? Aparte de congregar los materiales de música popular que la firma grabó en los Estados Unidos, el sello negro de la Victor incluyó prácticamente todos los registros que la compañía hizo en el extranjero entre 1903 y 1910. Me refiero a una lista de audios nada despreciable: el fruto de al menos una docena de expediciones de grabación hechas a México, Cuba, Brasil, Argentina y China.

Gracias a una serie de apuntes recopilados por Sergio Ospina se ha logrado tener un acercamiento al resultado numérico de aquellos viajes que organizó la Victor: de ahí salieron mínimo 1870 registros. Tan sólo en la capital mexicana se grabaron 698 piezas entre 1905 y 1910.⁴ Aunque aquí se tendría que sumar lo que se produjo antes de ese periodo. No obstante, es imposible, pues no se tiene información al respecto. Además, en el resto de los puntos geográficos de América Latina involucrados en aquellas travesías se obtuvieron 1172 grabaciones: 449 en La Habana, 226 en Río de Janeiro y 497 en Buenos Aires. Lamentablemente, de los materiales hechos en China tampoco se posee referencia alguna.⁵ Pero, sin duda, un informe completo de lo producido en esas primeras doce expediciones financiadas por la Victor arrojaría una cifra que iría arriba de las dos mil capturas sonoras o matrices. Ahora bien, ¿cuántas copias se hacían de cada registro? Se tiene noticia de que las impresiones de la época podían llegar a los mil doscientos ejemplares por audio.⁶ Así que

³ “Sales by Class of Record 1901-1941”, *The Antique Phonograph Monthly* VIII, no. 6 (1987): 2.

⁴ Las bóvedas de conservación de la Fonoteca Nacional de México dan albergue a más de un centenar de estos materiales.

⁵ Sergio Ospina Romero, “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926” (tesis doctoral, Cornell University, 2019), 311-12.

⁶ Ospina Romero, “Recording Studios on Tour”, 261.

es posible pensar que la discografía “etiqueta negra” de nomenclatura “foránea” haya podido alcanzar la mitad de las transacciones referidas, lo que equivaldría a casi dos millones y medio de discos vendidos.

Las ventas de máquinas parlantes también se elevaron, y el crecimiento de la infraestructura de las compañías fonográficas fue exponencial. Entre 1901 y 1911, al menos la Victor pasó de ser un pequeño taller a poseer veintidós edificios, que tenían una extensión de más de treinta y siete mil metros cuadrados: ¡una gran fábrica en Camden, Nueva Jersey!⁷ Paralelamente, algunas casas productoras abrieron agencias en diversos puntos del mundo. En 1910, por mencionar un caso, la National Phonograph Company contaba con seis oficinas satélites internacionales: en Londres, Berlín, París, Sídney, Buenos Aires y México. La filial mexicana se había establecido a inicios de 1906 en un local ubicado en Prolongación de 5 de Mayo 77. Pero, poco más tarde, aquel espacio sería insuficiente, ya que la cantidad de productos demandados resultó tener una mayor amplitud de lo que se esperaba; de tal manera que, a finales de año, la sucursal tendría una nueva sede en Avenida Oriente 177. Por supuesto, el establecimiento y la eventual expansión de esta agencia se dio, tal y como lo informaría la propia firma en 1909, dado que incrementó el consumo de las tecnologías de reproducción sonora en el país:

Antes de la organización de nuestra Compañía Mexicana, todos nuestros negocios en la República de México se manejaban directamente desde la oficina de Nueva York; pero a medida que aumentaba nuestro comercio, nos pareció necesario organizar la Mexican National Phonograph Co. para cumplir con las condiciones [de demanda] existentes y explotar más a fondo nuestros productos allí. [...] El Sr. George M. Nisbett, ex gerente de nuestra oficina de

⁷ Ospina Romero, “Recording Studios on Tour”, 59.

Chicago, ahora está a cargo de la Compañía Mexicana; y bajo su dirección esperamos que la temporada de 1909-1910 dé un récord [de ventas], ya que las perspectivas de hacer un gran negocio en territorio mexicano nunca fueron más brillantes que en la actualidad.⁸



Edificio de la Mexican National Phonograph Company.
Avenida Oriente No. 117, Ciudad de México, 1909.
Edison Phonograph Monthly

La matemática parece ser simple. Aunque es la causa, el efecto y el antifaz de la lógica. Está claro que detrás de

⁸ “Our Mexican Office”, *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 11 (november 1909): 12 (traducción mía).

ese desarrollo estaba la aceptación general de la ciencia aplicada al orbe de los sonidos. A inicios del siglo XX no podía faltar una máquina parlante entre las familias adineradas de la capital mexicana; y definitivamente las capas populares se divertían en las calles a costa de esa maravilla tecnológica. Incluso, como ha mostrado Natalia Bieletto en páginas anteriores, los dueños de algunos negocios de la ciudad buscaban ganar clientes mediante el uso de este artefacto. ¿Pero qué más había de por medio en aquel avance comercial? La publicidad es un elemento nodal en esta cuestión. Bieletto también ha indicado que los anuncios de prensa de las firmas fonográficas se enmarcaron en una cultura del consumo que iba en expansión, lo que desde luego explica por qué aquella estrategia publicitaria pudo tener el efecto esperado.

La Edison supo aprovechar el poder de los medios impresos. En abril de 1905 la compañía informaba que el crecimiento que había tenido en los últimos meses era un efecto de haberse anunciado en revistas y periódicos de amplia circulación. De hecho, a decir de la empresa, este modelo de publicidad era el más rentable de todos los que había empleado hasta entonces. Sin embargo, al mismo tiempo, la casa productora invitaba a sus distribuidores a diversificar sus mecanismos publicitarios: podían identificar posibles clientes y luego mandarles cartas y catálogos de fonogramas y fonógrafos.⁹ Además, poco después, en el mes de julio, la firma mostró el valor mercadológico de las exhibiciones o muestras fonográficas itinerantes: “Durante el año pasado hemos enviado agentes a varios países extranjeros para presentar nuestras máquinas, y su éxito ha sido maravilloso. [...] Hemos vendido miles de [ellas] en México y Cuba”.¹⁰

⁹ “Let the Public Know that You Carry Edison Goods”, *Edison Phonograph Monthly* III, no. 1 (march 1905): 4.

¹⁰ “Export Business”, *Edison Phonograph Monthly* III, no. 5 (july 1905): 11 (traducción mía).

No obstante, a lo largo de esa época se utilizaron otras estrategias de mercado. Se trató, como se podrá ver, de una cadena de movimientos que jugó un papel importante en el gran aparato comercial que erigió la industria fonográfica temprana. Hablo de un sistema complejo que se operó de manera consciente. En 1909, a propósito de ello, la National Phonograph Company advertía: “Los fonógrafos y las grabaciones Edison cumplen satisfactoriamente un deseo creado por la publicidad”.¹¹ ¿Cuáles fueron estas maniobras mercadológicas?, ¿cómo se pusieron en práctica?, ¿bajo qué circunstancias se desplegaron?, ¿el éxito de las nuevas tecnologías de audio dependió únicamente de los medios implementados para expandir el consumo?, ¿a qué más se pudo supeditar tal logro?, ¿qué otros actores estuvieron involucrados en esta urdimbre económica?, ¿cuál fue el rol del escucha de a pie en esta trama? En las próximas líneas se halla una respuesta a estas interrogantes.

Un regalo para el general Díaz: “fuente de diversión, no menos que de utilidad”

La noche del 6 de noviembre de 1889 tuvo lugar un evento que halló eco inmediato en algunos periódicos de la capital mexicana:

Fue recibida por el señor Presidente de la República, en su casa habitación en la calle de Cadena, la comisión especial encargada por el gran inventor Tomás Alba Edison, de entregarle uno de sus fonógrafos reformados, como un galante obsequio, como una prueba de la estimación del gran inventor para con el primer Magistrado de nuestro país.¹²

¹¹ “Our National Advertising”, *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 1 (january 1909): 20 (traducción mía).

¹² Aunque hay que precisar que unas semanas antes ya se informaba que esto ocurriría. Véase por ejemplo: *La Voz de México*, 23 de octubre de 1889.

En esa ocasión, el mandatario estuvo acompañado de su esposa y de otras personas cercanas a él, entre ellas el Secretario de Gobernación Manuel Romero Rubio. Por su parte, la comitiva enviada se hallaba integrada por Thomas B. Connery, Edwin M. Fox, Luis Simonds y Juan Balleras. Connery, quien encabezaba aquel contingente, al entregarle el regalo a Díaz le dirigió unas palabras, donde estaba implícito el andar que debería tener el invento: “Permítame usted que repita la esperanza expresada por mi distinguido amigo el señor Edison, de que la máquina sea fuente de diversión, no menos que de utilidad”.¹³

¿Diversión?, ¿utilidad? Se esperaba que el empleo de esta invención tecnológica fuera oscilando en un camino lleno de bifurcaciones; haría posible, por ejemplo, que un “reloj parlante” ornamentara las casas de las familias adineradas, o que los taquígrafos fueran sustituidos en las sesiones parlamentarias en pos de obtener un registro más fiel de todo lo que ocurría en ellas.¹⁴ No obstante, el objetivo fundamental era que el aparato tuviera dos ejes cardinales de aplicación: 1) Que sirviera como medio de esparcimiento musical. 2) Que se utilizara al interior de las oficinas postales para grabar y escuchar aquellos mensajes que hasta entonces se habían comunicado a través de la pluma y el papel.¹⁵ En ese momento ya se tenía apalabrado un acuerdo que “habría de permitir” llevar esto a la práctica en el territorio mexicano. Una nota periodística habló de ello en los siguientes términos:

En meses pasados el señor B. Connery, amigo y administrador del señor Edison, realizó una corta visita a nuestro país con el fin de ofrecer tal adelanto científico. Tras unos días de pláticas se convino que este importante

¹³ *El Tiempo*, 9 de noviembre de 1889.

¹⁴ *El Tiempo*, 5 de agosto de 1888; *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de agosto de 1889.

¹⁵ Esta idea se había gestado cuando menos dos años atrás. Véase: *La Defensa Católica*, 24 de noviembre de 1887.

avance podría ser utilizado por la Administración General de Correos.¹⁶

Aquí vale una precisión: Connery trató de entablar dichas negociaciones desde agosto de 1888; así lo muestra una carta que escribió en la Ciudad de México: el documento, fechado el día 20, iba dirigido a Edison con el propósito de tratar el asunto.¹⁷

Es importante aclarar que, a diferencia de lo que se ha asegurado, el arreglo no sería totalmente bipartito. El gobierno de México inauguraría el servicio de fonografía postal mediante una compañía concesionaria que, bajo el mando del señor Juan M. Ceballos, se encargaría de adquirir el equipo que Edison fabricaba.¹⁸ Incluso la intermediaria, la parte que mediaría entre el fabricante y las autoridades mexicanas, tuvo representación en el comité que le entregó el presente a Díaz: Juan Balleras se desempeñaba como el gerente de la empresa encargada de la concesión. Aquel regalo, lejos de significar una simple muestra de cortesía, encarnó una jugada corporativa que buscó generar estratégicamente un vínculo de confianza con el fin de avanzar en las negociaciones. Esto indica que la red de negocios de la industria fonográfica temprana se basó en un modelo mercadológico relacional.

El obsequio iba acompañado de algunas grabaciones musicales y de varias cartas fonográficas que Edison y otras personalidades de los Estados Unidos dirigieron al gobernante; era el preludio del uso que se le quería dar al invento como sustituto de la comunicación escrita. Lo que

¹⁶ Referencia extraída de: Leonor Ludlow, “Una correspondencia sin escritura”, en *Una visión de 1890 hacia el futuro: el correo y Tomás A. Edison* (México: Miguel Ángel Porrúa, 1991), 22.

¹⁷ *Letter from Thomas Bernardr Connery to Thomas Alva Edison, August 20th, 1888*, Thomas A. Edison Papers at Rutgers University, folder set D8849, microfilm 124:545. Consultado en los archivos digitales de la institución: <http://edisondigital.rutgers.edu/document/D8849ABG#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-178%2C-39%2C820%2C776>.

¹⁸ *La Voz de México*, 10 de noviembre de 1889; *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1889.

es más, la comitiva de entrega ofreció una demostración de esta aplicación del producto en cuatro pasos: 1) El mensaje del inventor fue reproducido en el aparato obsequiado. 2) Balleras lo tradujo del inglés y, acto seguido, lo grabó en español sobre un soporte “en blanco”. 3) Este registro se escuchó inmediatamente después. 4) Se reprodujo el resto de las misivas. Sin duda, las palabras que “El brujo de Menlo Park” le dedicó a Díaz eran un elemento inherente a esa pauta mercadológica relacional que buscaría crear un vínculo de proximidad con el cliente potencial:

Orange, Nueva Jersey, octubre 9 de 1889.- Señor general Porfirio Díaz, Presidente de la República de México.- Estimado señor:

En vísperas de la introducción del fonógrafo para uso de los ciudadanos de la república que con tanta habilidad preside usted, me ha parecido bien preliminar el hecho de que usted lo conozca personalmente y por eso me tomo la libertad de enviar a usted por conducto de mi amigo el señor D. Tomás B. Connery, una máquina para uso propio de usted. Ella es el primero de mis instrumentos perfeccionados que entra en la República de México. Y al pedir a usted que bondadosamente lo acepte, abrigo la esperanza de que en sus cualidades hallará usted, no sólo un placer, sino también alguna ayuda, aliviándole las faenas de un empleo cuyos múltiples deberes sólo han servido para realizar la estimación de que goza usted con su patria y con otras naciones.

Quedo de usted, señor, sincero y obediente servidor.- Thomas A. Edison.¹⁹

A los tres días de que se entregó el regalo, el gobierno mexicano hizo oficial dicho proyecto con la firma de un contrato.²⁰ Desde luego que esto no se puede entender si no es a la luz de la política económica que se impulsó en ese entonces. La administración de Díaz promovió un

¹⁹ *El Tiempo*, 9 de noviembre de 1889.

²⁰ El contenido de este contrato después se haría público. Véase por ejemplo: *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Chiapas*, 14 de febrero de 1890.

sistema de desarrollo industrial basado en la modernización tecnológica y, como ya se sabe, esa actitud adoptada en materia de economía incentivó el aumento de la inversión extranjera y fortaleció las relaciones comerciales con el exterior. El flujo de capital foráneo gozó de un crecimiento anual del 13.3% entre 1877 y 1889, lo que ayudó a echar por la borda el lastre que se heredó del pasado convulso preporfiriano: el producto interno bruto se elevó cada año a una tasa media de 3.9% en el mismo periodo. De esta manera, a decir de Leonardo Lomelí Vanegas, apareció un nuevo bloque oligárquico que, integrado por un grupo de inversores extranjeros y sus socios o representantes locales, tuvo la aspiración de definir el curso del avance nacional.²¹

La suscripción del acuerdo citado se integró al plan que las autoridades gubernamentales habían puesto en marcha con la intención de que el país ocupara un sitio en el concierto de la modernidad. El ferrocarril, la energía eléctrica, el teléfono y el fonógrafo, entre otras maravillas científicas y tecnológicas, servirían de vehículos para tratar de alcanzar ese objetivo. Se decía que el conocimiento humano debía ser útil a la vida material de la nación. En los salones aristocráticos se hablaba del tema: el tendido de redes ferroviarias seguiría expandiéndose en beneficio del crecimiento económico y, por supuesto, la entrada de la fonografía al ámbito de las comunicaciones estaría vinculada al mundo de las transacciones comerciales. Los hombres de negocios opinaban que podrían atender sus asuntos de una manera más asertiva a través de misivas fonográficas.²² Claro, sabían que no

²¹ Leonardo Lomelí Vanegas, *Liberalismo oligárquico y política económica. Positivismo y economía política del Porfiriato* (México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 93, 111-12.

²² Jaddiel Díaz Frene, "A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)", *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 258, 264.

dependerían de la iniciativa pública para acceder a una máquina parlante; muchos de ellos habrían leído lo que el 20 de noviembre de 1889 un rotativo capitalino anunció: “El señor Balleras nos ha dicho que dentro de un mes estarán de venta en México los fonógrafos”.²³

El régimen porfirista vio en las nuevas tecnologías una vía de acceso a la legitimación de la paz, el orden y el progreso que le servían de lema. Sin embargo, aquel proyecto modernizador se hallaba fincado en la desigualdad social. Resultaba evidente que no era para todos. Pongo como ejemplo de ello un hecho que Patricia Gómez Rey ha evidenciado: si la electrificación arribó primero a las principales urbes de los estados del país fue debido a las amplias disparidades de desarrollo que había entre el campo y la ciudad. Incluso en las ciudades “la distribución de la energía eléctrica como luz y fuerza motriz” no era “heterogénea”: los espacios citadinos que en esa época tuvieron alumbrado público y un servicio privado de iluminación doméstica fueron aquellos en los que residían las clases altas.²⁴ No obstante, aun a pesar de esto, los sectores subalternos lograron sacarle provecho a las ansias modernizadoras que se respiraban en el ambiente. El uso callejero del fonógrafo se convertiría en una prueba de ello; así sería, como ya he mostrado en el primer capítulo de este libro, pese a la opinión de quienes creían que esta práctica de escucha marginal limitaba el impacto positivo que el artefacto podía tener en la sociedad.

Se suponía que el inundar de fonógrafos el sistema mexicano de correos permitiría a la población analfabeta enviar y recibir mensajes sin tener que recurrir a la escritura y la lectura. Pero una serie de dificultades fue minando la

²³ *El Tiempo*, 20 de noviembre de 1889.

²⁴ Patricia Gómez Rey, “La electrificación en México: una mirada desde las publicaciones periódicas” (ponencia, Memorias del III Simposio Internacional de historia de la electrificación, México-Palacio de Minería, 17 al 20 de marzo, 2015), 4, http://www.ub.edu/geocrit/iii-mexico/PatriciaGomez_fin.pdf.

aplicación efectiva del plan que se había trazado con el fin de que esto ocurriera. El 8 de marzo de 1890 Manuel Romero Rubio se reunió con el representante de la empresa fonográfica, Manuel Peniche, y se modificó el contrato elaborado cuatro meses atrás.²⁵ ¿La causa? Al parecer, el acuerdo anterior era sumamente desventajoso para el gobierno mexicano. Con todo, el trato incluyó una prórroga en la inauguración del servicio. Si bien una de las cláusulas del primer convenio obligaba a la compañía a iniciar las operaciones el 9 de marzo,²⁶ en ese momento, sin embargo, se estipuló que el nuevo plazo se agotaría en julio de ese año.²⁷ Lo pactado no podía cumplirse inmediatamente porque en los Estados Unidos se estaba conformando un sindicato que pretendía sustituir a la concesionaria que originalmente formó parte del arreglo.²⁸

La empresa, no obstante, bajo el argumento de no tener el número de cilindros que requería el proyecto, incumplió una vez más, por lo que el Secretario de Gobernación concedió entonces una nueva fecha para el establecimiento de aquel modelo de comunicaciones. La compañía estadounidense, según informaba la prensa, se comprometía así, en la voz del señor Peniche, a inaugurar el servicio al inicio del año siguiente.²⁹ Precisamente en el mes de julio Edison envió a la capital mexicana otro fonógrafo de obsequio, que tenía adherida una placa en la que estaba grabada una dedicatoria: “This phonograph is presented to Señor Don Manuel Romero Rubio by its inventor”. El regalo incluía cincuenta soportes sin sonido pregrabado y algunas grabaciones musicales.³⁰

²⁵ Manuel Romero Rubio, en función de su cargo al frente de la Secretaría de Gobernación, se desempeñaba como Administrador General del Correo.

²⁶ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Chiapas*, 14 de febrero de 1890.

²⁷ No obstante, no faltó quien informara que el servicio se inauguraría antes. Véase: *Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de Campeche*, 3 de enero de 1890.

²⁸ *El Tiempo*, 13 de marzo de 1890.

²⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de julio de 1890; *La Voz de México*, 24 de julio de 1890.

³⁰ *La Voz de México*, 31 de agosto de 1890.

Aquella maniobra pretendía subsanar el incumplimiento de lo acordado en dos ocasiones distintas. Era un movimiento anclado a la estrategia relacional de mercado que la firma había puesto en marcha. Luego, en noviembre, el sindicato ya referido, dentro del cual figuraban los nombres de algunos banqueros de Nueva York y Filadelfia, adquirió de parte de la administración de Díaz el derecho exclusivo de explotar el fonógrafo en México. Se creía que, con ello, como lo dejaba ver un redactor de un periódico capitalino, la concesión lograría por fin pasar “al dominio de la práctica”.³¹

En realidad el asunto nunca llegó a concretarse. Previamente, en otras investigaciones, Ludlow, Díaz Frene y Ospina Romero han visto la causa de esto en “la aparición del teléfono”.³² Sin embargo, en 1888 *La Voz de México* dio a conocer un pequeño artículo que hace dudar de este hecho: “Es realmente una invención maravillosa la del teléfono [...]. Con todo, preciso es confesar que su importancia ha disminuido con el descubrimiento del fonógrafo [...]”.³³ Aquí también se debe considerar algo que Alejandra Delgado ha manifestado en este mismo volumen: es probable que aquello se debiera igualmente a que los consumidores irían “adaptando el uso de esta tecnología a sus propias necesidades”, es decir, “a sus gustos y modos de escucha predilectos”. La aseveración de la autora es pertinente. En 1891 el invento de Edison era parte del régimen aural de la gran urbe; ya fungía como un elemento más dentro de la configuración de la percepción sonora y musical de la sociedad de la capital mexicana.

Considero que habría que sumar un par de factores más: 1) Como se ha visto, la ejecución de la idea se fue postergando con el paso del tiempo, lo que definitivamente

³¹ *La Caridad*, 22 de noviembre de 1890.

³² Ludlow, “Una correspondencia”, 25; Díaz Frene, “A las palabras”, 266; Ospina Romero, “Recording Studios on Tour”, 93.

³³ *La Voz de México*, 5 de febrero de 1888.

pudo generar que las autoridades mexicanas perdieran gradualmente el interés en el proyecto. 2) La iniciativa quizá iría en detrimento de las finanzas públicas. Para empezar, la administración federal tendría que pagar una renta mensual de cuatro pesos por cada fonógrafo que se instalara en una oficina postal y, por si fuera poco, el 90% del producto líquido que se obtuviera de la prestación del servicio quedaría a favor de la empresa.³⁴ Es probable que el 10% restante ni siquiera alcanzara para cubrir el sueldo de los trabajadores de los despachos de la Administración General del Correo. ¿Qué tanto pudo influir esta situación en el rumbo que tomó aquel episodio de la historia sonora nacional? Queda mucho por indagar sobre el tema; por ahora faltan datos, pero es sumamente viable pensar que el plan haya quedado archivado debido a múltiples causas.

Hay, por otro lado, un punto que posee mayor claridad: la escucha callejera de registros fonográficos fue un producto cultural que se gestó ante las sombras de la iniciativa pública. Aquí es útil algo que Carlos Monsiváis sentenció hace unas décadas: “Una cosa por la otra: la nación arrogante no aceptó a los parias y ellos la hicieron suya a trasmano”. Así, el célebre escritor abstraigo la realidad en que se ha situado ya la relación de las capas populares con el invento de Edison: “el populacho” decimonónico de la capital mexicana se armó “de aquello desechado o cedido por las clases en el poder”. El hecho implicó, dice Monsiváis, “la voluntad de asimilar y rehacer tales ‘concesiones’ transformándolas en vida cotidiana”. Entonces, “para adaptarse, [estos grupos populares] recurrieron a trucos y artimañas”.³⁵ Y, efectivamente, la pesquisa documental hecha para elaborar el presente trabajo arrojó información que concuerda con lo anterior.

³⁴ Díaz Frene, “A las palabras”, 267.

³⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, *Cuadernos Políticos*, núm. 30 (octubre-diciembre 1981): 41-2.

El robo fue una de esas tretas a lo largo del Porfiriato. Muestras hay muchas. Por ejemplo, en marzo de 1896 un hombre llamado Telésforo Hernández se presentó en la 2ª Inspección de Policía para denunciar el hurto de un fonógrafo valuado en quinientos pesos.³⁶ Otra prueba de ello: a mediados de 1910, Jorge Alcalde —comerciante del que ya he hablado en páginas previas— dio aviso a las autoridades correspondientes del acto delictivo del que había sido víctima: de la bodega que utilizaba para almacenar los productos que vendía fueron sustraídos dos fonógrafos, un pulidor de cilindros de cera y tres mil fonogramas. El monto de lo robado ascendía a tres mil doscientos pesos.³⁷ No sería extraño que aquellos artículos mal habidos fueran a parar a bazares de segunda mano y a puestos itinerantes de alquiler de registros sonoros.

¿Se puede sustentar tal cuestión? En 1906 el Juzgado 4º Correccional ejerció proceso en contra de dos muchachos que llevaban semanas robando la agencia fonográfica en la que trabajaban. Se les interrogó. ¿Cómo pudieron sustraer la mercancía robada? Aprovechaban la ausencia del gerente de la tienda. ¿Qué se robaron exactamente? Dinero de la caja y alrededor de cincuenta discos y cincuenta cilindros diarios. ¿Cómo podían extraer tantos materiales? Tenían cuatro cómplices. ¿Qué hacían con el botín? Lo vendían “a vil precio”. ¿Quiénes eran los compradores? Los dueños de un par de negocios ubicados en la calle del Reloj y la Plazuela de la Alhóndiga, y el operario de un fonógrafo ambulante situado en la Plaza de Pacheco. ¿Los adquirentes estaban involucrados? Ellos no sólo “no ignoraban la ilícita procedencia” de los objetos, sino que “azuzaban” a que se continuara cometiendo la fechoría.³⁸ Así la ilegalidad

³⁶ *El Tiempo*, 12 de marzo de 1896.

³⁷ *El Imparcial*, 21 de junio de 1910. Otros de estos incidentes se encuentran referidos en: *El Tiempo*, 6 de agosto de 1899; *El Popular*, 2 de octubre de 1907; *La Patria*, 28 de abril de 1910; *El Tiempo*, 27 de octubre de 1910.

³⁸ *El Diario*, 3 de noviembre de 1906; *El País*, 4 de noviembre de 1906.

resarcí, toda proporción guardada, la no posibilidad, la desigualdad social del acceso a la modernidad que representaba un sonido grabado.

Cogito et vendo: el ingenio humano, la buena reseña, el prescriptor y las últimas novedades del mercado



Thomas Alva Edison y el fonógrafo temprano.
Library of Congress Prints and Photographs Division
Washington, D.C. 20540 USA

Ver en el registro sonoro un sustituto de la comunicación epistolar y un medio de entretenimiento no podría haber sido posible si no se hubiera antes perfeccionado el fonógrafo. En 1887 los periódicos anunciaban que Edison

acababa de fabricar una versión mejorada de ese aparato que el mundo había conocido una década atrás; y el “genio estadounidense” refería en una entrevista de prensa que su diseño anterior no era “más que un juguete” comparado con el nuevo instrumento: entre las mejoras fundamentales, a decir de él, estaba el poder “repetir la lectura de un fonograma mil veces”.³⁹ ¿Pero a qué tipo de dispositivo se refería en concreto? Aparentemente, a un artefacto que ya contaba con un motor de batería y un carrusel o eslabón en el que se distribuían varios cilindros metálicos sobre los cuales se colocaría el material que capturaba el sonido: el modelo “Espectáculo”.⁴⁰ Por cierto que no fue sino hasta mediados de 1888 cuando este producto recibió la patente No. 386,974 de los Estados Unidos.

Precisamente en 1888 Edison estuvo trabajando en un ejemplar mejorado de ese modelo, el cual se convertiría en la máquina fonográfica clase “M”. El día 30 del mes de julio la oficina estadounidense de patentes recibió la petición de registro de la nueva muestra del invento. Esa solicitud, dicho sea de paso, tardaría un lustro en ser resuelta: el 20 de junio de 1893 la innovación quedó patentada con la matrícula No. 499,879. Quizá el primer fonógrafo de este tipo que llegó a México fue justamente el que se le regaló a Porfirio Díaz en 1889. Se trataba, tal y como ha explicado George E. Tewksbury, de un aparato cuyo funcionamiento dependía del impulso de un motor eléctrico que necesitaba una corriente constante de dos y medio voltios y dos amperios.⁴¹ Era una maravilla. Dicen los que saben que fue el mejor dispositivo de registro y reproducción de cilindros de la época.

³⁹ *El Tiempo*, 22 de noviembre de 1887.

⁴⁰ *The Phonograph and How to Use It: Being a Short History of Its Invention and Development Containing Also Directions Helpful Hints and Plain Talks as to Its Care and Use, etc.* (New York: The National Phonograph Company, 1900), 28.

⁴¹ George E. Tewksbury, *A Complete Manual of the Edison Phonograph* (New Jersey: Franklin Classics, 2020), 14. Edición facsimilar del volumen publicado en 1897.

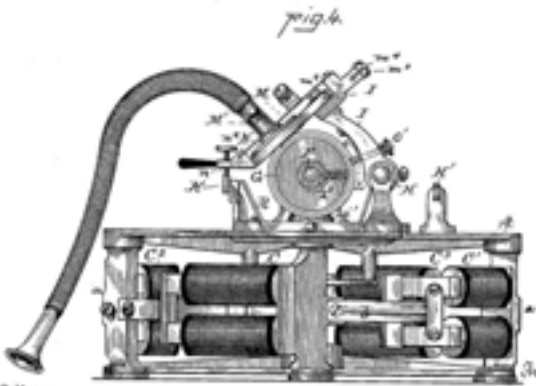
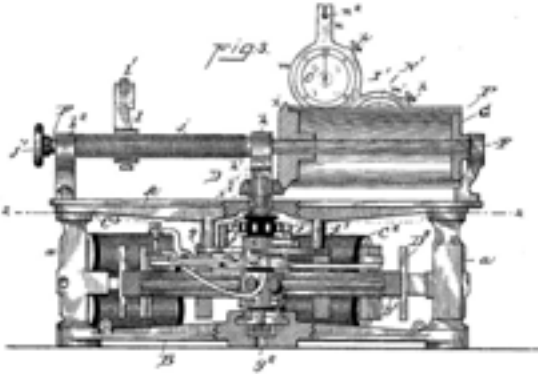
(No Model.)

3 Sheets—Sheet 2.

T. A. EDISON.
PHONOGRAPH.

No. 386,974.

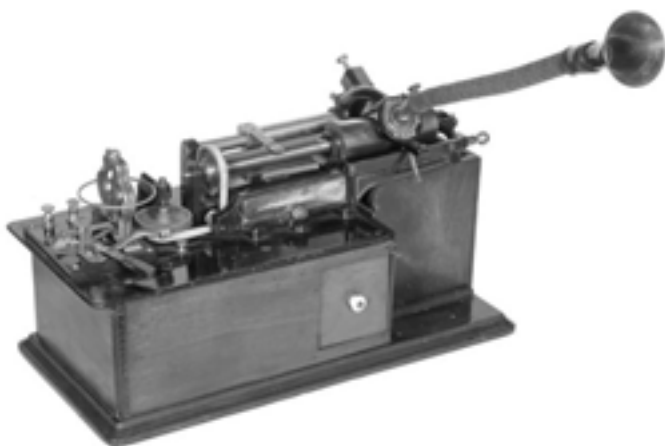
Patented July 31, 1888.



Witnesses:
Ed. S. Johnson
William A. Gray

Inventor,
Thomas A. Edison
By his Attorneys
Dyer & Leiby

Modelo "Espectáculo".
Digital Archive of the Antique Phonograph Society



Modelo “M”.
The British Library Sound Archive’s Collection

Para entonces también se habría estado intentando obtener un soporte de grabación de mayor calidad. Tres años antes algunas casas de producción de máquinas parlantes, entre ellas la Volta Graphophone Company —empresa del laboratorio fundado por Alexander Graham Bell—, habían empezado a hacer pruebas en moldes cilíndricos de cera. Era necesario. Los materiales empleados para grabar —por ejemplo las láminas de estaño— no permitían, hasta ese momento, tener un sonido muy claro; además, un audio podía escucharse tan sólo unas cuantas veces, debido a que cada reproducción desgastaba rápidamente el material que lo contenía: el filo del punzón o la aguja de la máquina aniquilaba la información auditiva almacenada en los surcos que se creaban cuando se registraba cualquier contenido. De esta manera, los primeros cilindros de cera sólida de la historia saldrían a la venta por ahí de 1890.

En la historiografía sobre el tema, el desarrollo de estos avances tecnológicos ha sido enmarcado en una carrera entre el fonógrafo y el gramófono, y entre el cilindro y el

disco. El problema es que esta visión limita la amplitud de la contienda que protagonizaron los científicos y las empresas productoras. El caso de Edison y Gianni Bettini muestra que la disputa no se limitó a tales contraposiciones. Los dos inventores crearon y perfeccionaron dispositivos y aditamentos de grabación y reproducción sonora basados en la tecnología de la máquina de cilindros. Pese a ello, se enfrentaron en el campo de la fonografía comercial, es decir, eran adversarios en el mercado. Por otro lado, puede ser tentador usar aquellos binomios para observar el lugar que ocuparon otros actores, sobre todo los consumidores, en el terreno aquí analizado. Los gramófonos y los discos eran generalmente más caros que los fonógrafos y los cilindros; y, desde luego, la diferencia de precios podía ser notoria. En 1903 Jorge Alcalde publicó un par de anuncios que sirven para ejemplificar este hecho: “El primer almacén por su surtido de aparatos. Sólo \$10 para cilindros. Para discos sólo \$50”. “Los fonogramas valen desde un peso hasta \$1.50. Discos desde \$1.50 a \$6 cada uno”.⁴² ¿El gramófono y el disco, y el fonógrafo y el cilindro se hallaban fijados en dos capas sociales diferenciadas?

Los distribuidores de artículos fonográficos vendían diferentes modelos de un mismo tipo de reproductor de audio, y soportes cilíndricos o planos de distintas características; y pongo de ejemplo lo que indicaban ciertas publicidades de prensa entre 1906 y 1910: “Fonógrafos, desde \$10”. “Zonófono Parlor. El motor de esta máquina de discos no hace ruido y sólo vale \$45”. “Columbia. Discos dobles de 10” \$1.75. Discos dobles de 12” \$3.00. Discos sencillos de 10” \$1.25. Discos sencillos de 12” \$2.25. Cilindros XP \$0.65”. “Grafófonos de disco y cilindro desde \$30.00 hasta \$500.00 al contado y a plazos.

⁴² *El Imparcial*, 29 de diciembre de 1903; *El Tiempo*, 6 de diciembre de 1903.

Columbia”. “Fonógrafo Edison ‘El Fireside’ \$65.00. Otros tipos de fonógrafo Edison de \$32.00 a \$275.00”.⁴³ En términos sociológicos, la posición social se legitima, en gran parte, a través de la adquisición de bienes. No en vano un objeto suntuario es indicador de poder económico. ¡La más elegante de las victrolas! Obviamente, ese aparato de discos era muy distinto al reproductor de cilindros que el oficinista promedio adquiriría a diez pesos y a crédito. Aun con ello, sin duda muchas familias adineradas tuvieron en casa un fonógrafo como el de Porfirio Díaz: 275 pesos de madera fina, acero de primera calidad, engranajes niquelados y acabados dorados de manufactura Edison.

Seguir revisando el tema de las estrategias de mercado permitirá entender mejor lo anterior. En 1904, como he referido ya en el primer capítulo, la National Phonograph Company llevó a cabo varias sesiones de grabación en la capital mexicana: en el número 7 de la calle de Colón. El señor Rafael Cabañas, agente de la empresa en México, se encargó de convocar, hacer audiciones y seleccionar a los artistas que grabarían los materiales, y George J. Werner, uno de los técnicos de grabación más experimentados de la compañía, se ocupó de la producción de los audios. Fueron muchos los intérpretes implicados en la creación de esos registros. Estoy hablando de cerca de un centenar de músicos y cantantes: el Quinteto Jordà, la Banda de Zapadores, la Orquesta Típica Lerdo, Leopoldo Picazo, José Torres Ovando, Beatriz Franco, Braulio Rosete, Manuel Romero Malpica... y la lista sigue. Incluso entonces el poeta Juan de Dios Peza estuvo dentro de aquel elenco.

En septiembre de ese año, una vez terminadas las operaciones de registro, Cabañas invitó a varios redactores de periódicos a una sesión de escucha en la que se daría un

⁴³ *El Tiempo Ilustrado*, 1º de abril de 1906; *El Contemporáneo*, 18 de agosto de 1906; *El Imparcial*, 6 de septiembre de 1908; *El Diario*, 22 de enero de 1909 y 16 de enero de 1910.

adelanto exclusivo de aquellas grabaciones. Ahí, Werner les mostró a los invitados el funcionamiento de la parafernalia que se usó en el trabajo de captura sonora; y, como parte de la exhibición, algunos de ellos grabaron su voz y enseguida la oyeron en un fonógrafo. Esta estrategia de promoción de marca tendría el efecto esperado: algunas publicaciones dedicaron un espacio para tratar el tema. A la mañana siguiente, por ejemplo, *El Correo Español* publicó una nota que destacaba las magníficas cualidades de uno de los aparatos utilizados en la demostración: se decía que los convidados habían podido escuchar, “sin el mínimo indicio de ruido mecánico”, la “asombrosa naturalidad del tono” y el sorprendente volumen de aquel “modelo de absoluta perfección”; y además se refería que la calidad de los cilindros era también excelente:

La voz de los cantantes mantuvo todo su sonido natural y clara entonación; y así admiramos a Chole Goyzueta como si estuviéramos ante el escenario escuchando directamente a la cantante, y aplaudimos a Juan de Dios Peza recitando admirablemente sus versos y un discurso pronunciado en alabanza a Edison.

Nuestra admiración alcanzó su punto máximo cuando escuchamos por el fonógrafo, como si estuviéramos en la Plaza de Toros, todo ese ruido confuso hecho por la multitud durante el momento más interesante de la faena.⁴⁴

Ese día, Cabañas y Werner le entregaron al mandatario de México un fonógrafo (otro más) que Edison le envió como regalo de cumpleaños: era uno de los modelos más novedosos fabricados por la compañía. Este presente llevaba una inscripción en la placa que iba pegada en su caja de fina madera: “Fonógrafo Especial presentado por Thomas Alva Edison a su Excelencia el señor General Porfirio Díaz,

⁴⁴ Extraído de una transcripción en inglés que apareció publicada en: “The Marvels of The Phonograph. A Present to Senor General Diaz”, *Edison Phonograph Monthly* II, no. 8 (october 1904): 12 (traducción mía).

Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Septiembre 15 de 1904".⁴⁵ El obsequio, que además incluía las primeras copias de algunos materiales grabados en la calle de Colón, venía al lado de una carta escrita firmada por el inventor; se trataba de una misiva llena de lisonjas que al final decía:

Le ruego que acepte este obsequio como muestra de mi estima por el hombre más honrado de México y confíe que este instrumento le brindará muchos momentos de placer. Que muchas vueltas de este feliz día le sean concedidas, es el sincero deseo del muy suyo Thomas A. Edison.

Díaz, por su cuenta, respondió con otra epístola que la empresa haría pública:

México, 19 de septiembre de 1904. Señor Thomas A. Edison, Llewellyn Park, N. J., U. S. A.

Mi estimado Sr.: El señor Don Rafael Cabañas me entregó el elegante fonógrafo, junto con un selecto y hermoso surtido de grabaciones Gold Moulded, que usted tuvo la amabilidad de enviarme, haciendo coincidir su delicada galantería y su obsequio con la fecha de mi nacimiento. Lo recibí con mucho gusto, no sólo por los momentos, que, como muy bien dice, voy a disfrutar, sino principalmente porque éste viene de uno de los más notables inventores del siglo XIX, a quien admiro, y cuyas frases de amistad y benevolencia otorgadas a mí, me honran.

Su sirviente y amigo,
Porfirio Díaz.⁴⁶

Ya no se estaba pensando en llenar de fonógrafos las oficinas mexicanas de correos. El interés que las máquinas parlantes despertaron en el terreno de la comunicación se divisaba en el horizonte como un objeto un tanto difuso. Las grandes casas fonográficas tenían otros planes. Estaba claro

⁴⁵ *La Voz de México*, 16 de septiembre de 1904.

⁴⁶ "President Diaz's Birthday Gift", *Edison Phonograph Monthly* II, no. 8 (october 1904): 11 (traducción mía).

que la producción y distribución masiva de contenidos de entretenimiento resultaría ser un mejor negocio. La entrega de aquel obsequio fue un movimiento publicitario que buscó promover los artículos más novedosos de la compañía del inventor, o dicho en otros términos, una muy buena forma de anunciar la salida al mercado de las primeras grabaciones marca Edison hechas en México. Se puede ver que la industria de la grabación utilizaría premeditadamente, de manera muy temprana, un recurso central de la mercadotecnia moderna: el prescriptor. Este vocablo/concepto se refiere a un valioso instrumento estratégico que alude a la persona que tiene la capacidad de influir en la intención de la compra de un producto. Hoy, no en balde, la figura prescriptora tiene grandes alcances en el denominado “marketing de influencia”.⁴⁷

Asociar un artículo de venta con un personaje famoso es útil al vendedor, ya que genera la aspiración o el deseo de formar parte de lo que el prescriptor representa. Los expertos en temas de mercadeo dicen que el uso de celebridades brinda credibilidad a una marca, cuestión que las agencias fonográficas tuvieron en claro a inicios del siglo XX. En enero de 1909, por ejemplo, la Columbia anunciaba sus “discos dobles” a través de un par de figuras del campo musical mexicano: Velino M. Preza y José Torres Ovando.⁴⁸ En un anuncio de periódico

⁴⁷ Para tener una idea más amplia de lo que es el “marketing de influencia” véase: Araceli Castelló Martínez, “Prescriptores, marcas y tuits. El marketing de influencia”, *adResearch: Revista Internacional de Investigación en Comunicación* 12, no. 12 (julio-diciembre 2015): 86-107.

⁴⁸ En “La casa de los sonidos de México” se pueden encontrar varios de estos materiales. Algunos de ellos son los siguientes: Fonoteca Nacional de México (FNM), Colección 14 Armando Pous, FN08030035263, *El padre de la victoria / Viva Porfirio Díaz*, Banda de Policía, Velino M. Preza (director), Columbia, C330, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado entre 1908 y 1909; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030036015, *Mi morenita / Pensando en ti*, Roberto Marín / José Torres Ovando con la Orquesta Castillo, Columbia, C361, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado entre 1908 y 1909; FNM, Colección 14 Armando Pous, FN19030189139, *Danza romántica / Marina*, José Torres Ovando / Adolfo Jiménez y Merino, Columbia, C465, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado entre 1908 y 1909.

de la época se puede leer lo que ambos artistas opinaban de las grabaciones que produjeron para la empresa estadounidense. La compañía comunicó que M. Preza y Torres Ovando decidieron dar sus opiniones, “por cuenta propia”, mediante unas cartas que enviaron a las oficinas de la firma en Nueva York (seguramente éstas fueron las primeras prescripciones explícitas que la industria fonográfica desplegó en México). Sin embargo, meses más tarde, la Edison también utilizaría la opinión de Preza para publicitar los audios que acababa de producir en territorio mexicano.



Viva Porfirio Díaz (Banda de Policía. Director: V. M. Preza)
Columbia C330. Fonoteca Nacional de México

COLUMBIA PHONOGRAPH CO. GEN'L DE NUEVA YORK
Ciudad, D. F.

Muy Sres. Míos y amigos:

He oído los discos que impresioné para la "COLUMBIA PHONOGRAPH CO. GEN'L" y los encuentro mejores que cualquier otros. Mi sincera opinión es que los discos "COLUMBIA" son insuperables. Estoy muy contento por haber cantado para tan buena compañía, pues me hace verdadera justicia. Doy a Ud. permiso de que hagan de ésta lo que más les convenga y me repito de Uds.

Afmo. atto. amigo y S.S.

José Torres Ovando.

COLUMBIA PHONOGRAPH CO. GEN'L DE NUEVA YORK

Muy señores míos y amigos:

Me es grato manifestarles que después de haber escuchado en mi inmejorable GRAFÓFONO "GRAN ARMONÍA" marca "COLUMBIA" los discos que la Banda de Policía, bajo mi dirección, ha tocado delante del aparato receptor de fonogramas, perteneciente a esa compañía, los he encontrado perfectos bajo todos puntos de vista, por lo que los felicito cordialmente, pues son los mejores discos que conozco.

Dando a Uds. permiso de hacer de la presente lo que les conviniere, tengo el gusto de repetirme de Uds.

Suyo afmo. y atto. S.S.

VELINO M. PREZA.⁴⁹

Ciudad de México, julio, 1909.

Mexican National Phonograph Co.

Estimados señores: He escuchado los últimos discos que la Banda de Policía, bajo mi dirección, ha grabado en su laboratorio, y es un placer para mí decir que los he encontrado excelentes en todos los sentidos, y que la duración de los discos "Amberol" de cuatro minutos, me permitió tener la satisfacción de grabar las piezas de mi Banda con todo el colorido artístico que requieren.

⁴⁹ *El Diario*, 25 de enero de 1909.

Me felicito por ser reconocido entre los numerosos admiradores del genio del señor Thomas Alva Edison, y con un cordial saludo, ruego quedarme [con ese privilegio].

Sinceramente suyo,
VELINO M. PREZA.⁵⁰

Pero no hay duda de que la referencia mexicana más célebre de un prescriptor fonográfico se encuentra en las palabras que Porfirio Díaz grabó para Alva Edison el 15 de agosto de aquel año de 1909. El registro fue producido a solicitud de la empresa del inventor, tal como informaba la propia casa productora, con el fin de venderse en México, Estados Unidos y, siempre y cuando se hiciera bajo pedido, otros países del mundo.⁵¹ La petición hecha a Díaz se había ratificado en una carta que Edison le envió el día 8 de julio. Sería la primera vez que el presidente de una nación depositara su voz en un fonograma de consumo internacional, aunque, es preciso señalar, la base de ese proyecto se había edificado tiempo atrás. En 1890 “El brujo de Menlo Park” concibió la idea de crear un “álbum parlante” que conjuntara las voces de los hombres “más importantes” de la época; lo hizo, todo lo indica, con la intención de mostrar que las celebridades involucradas avalaban la importancia de su invento. La iniciativa tuvo cierto éxito. Por ejemplo, William Gladstone, quien fungiría varias veces como primer ministro de la corona inglesa, habría accedido a formar parte del plan, pues eso probaría, a decir de él, “el placer” que la invención le generaba.⁵²

La Edison se encargó de anunciar que Díaz le confería el mismo mérito que Gladstone le dio. La grabación del mandatario mexicano, advertía la compañía, era “un

⁵⁰ “Mexican Band Records”, *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 11 (november 1909); 10 (traducción mía).

⁵¹ “President Diaz Honors the Edison Phonograph”, *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 9 (september 1909); 5; “The Diaz Record”, *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 10 (october 1909); 7.

⁵² *La Patria*, 21 de febrero de 1890.

tributo de reconocimiento al maravilloso genio del inventor del fonógrafo”. Cabe destacar que, ya desde ese entonces, la firma grabadora emplearía una estrategia publicitaria que en la actualidad se utiliza con cierta asiduidad: buscar un acontecimiento que ayude a vender un producto. La empresa publicitó en los Estados Unidos el audio de Díaz de la siguiente forma:

La máquina utilizada para la grabación es la misma en la que habló el señor presidente Taft cuando pronunció su famosa serie de discursos antes de las elecciones tardías. En vista de la próxima reunión de los presidentes de las dos grandes repúblicas de América del Norte, el registro debería resultar del mayor interés para la gente de este país y de México.⁵³

Claro, en cierta medida, el haber sido grabado en dicho artefacto hizo que ese material se convirtiera en un objeto sumamente codiciado entre quienes gustan de coleccionar sonidos antiguos. Hoy una copia de este documento sonoro está resguardada en las bóvedas de la Fonoteca Nacional de México, donde cohabita con cientos de miles de horas de pasado audible.⁵⁴

Esta estrategia fue la obertura de una nueva gala. Precisamente en agosto de 1909 la Edison anunció que pronto estarían a la venta otros registros que acababa de producir en la capital mexicana; muchas de las grandes figuras de la época estaban ahí reunidas: José Rocabruna, Joaquín Arriaga, Octaviano Yáñez, Rita Villa, Rosales y Robinsón, Ábrego y Picazo, Adolfo Jiménez y Merino, Manuel Romero Malpica, Rafael Bezares, Emilia Sánchez,

⁵³ “The Diaz Record”, *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 10 (october 1909): 7.

⁵⁴ FNM, Colección 19 Fonoteca Nacional (diversos ingresos), FN08040006526, “El presidente Díaz al señor Edison”, Porfirio Díaz (voz), George J. Werner y F. C. Burt (técnicos de grabación), Edison, *La voz del general Porfirio Díaz / El señor Díaz al señor Thomas Alva Edison*, 20315, copia en CD, Ciudad de México, audio original grabado el 15 de agosto de 1909.

y varias estrellas más. Gracias a estos materiales, que fueron grabados por Werner y F. C. Burt bajo la supervisión y la crítica del maestro Arturo Rocha —subdirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de México—, el consumidor podría disfrutar de la música “como nunca antes lo había hecho”.⁵⁵ La mayoría de esas grabaciones se editaría en unos cilindros que permitieron almacenar contenidos de mayor duración, y que estaban hechos de una cera más dura que la de los Gold Moulded: los Amberol. Por cierto, aquel año saldría a la venta la famosa Amberola, un fonógrafo específicamente diseñado para reproducir este tipo de soportes. Habría entonces que promocionar estas novedades fonográficas con bombo y platillo. Damas y caballeros: ¡canciones de cuatro minutos en voz de un gran elenco!, ¡sonidos en alta fidelidad!, ¡pasen ustedes a ver y a escuchar uno de los mejores inventos del mundo!

Una vez que la aguja recorrió los surcos del disco...

Vender sonidos resultó ser un buen negocio. La llegada de la máquina parlante creó una nueva dimensión perceptual del sonido que se fundamentó en la búsqueda de mejores condiciones de vida: se pensaba que la relación establecida entre el mundo aurial y la humanidad permitiría encontrar la cura de algunas enfermedades auditivas o aligerar el peso que generaba el lastre del analfabetismo. Sin embargo, esta visión utilitaria no prosperó; tuvo que ceder su lugar ante las necesidades de escucha de las masas populares que, de una u otra forma, pese a un Estado incapaz de democratizar el acceso a los frutos de la modernidad, se apropiaron de las nuevas tecnologías sonoras y se divirtieron con ellas. No es casual que el movimiento clave de la industria fonográfica temprana haya sido el generar un mercado transnacional

⁵⁵ “New Mexican Masters”, *Edison Phonograph Monthly* VIII, no. 8 (august 1909): 8.

de contenidos de entretenimiento. Vino una necesidad de consumo, se satisfizo y el resultado fue óptimo. Los números muestran el tamaño del éxito: se vendieron millones de copias de audios hechos fuera de los Estados Unidos.

En los últimos tiempos México ha ocupado un espacio importante en el ámbito de la producción y el consumo de materiales sonoros. En el 2016, por ejemplo, obtuvo el decimoquinto puesto en el ranking mundial del mercado y generó cerca de ciento treinta millones de dólares de ganancias en la venta de audios en formato físico y digital.⁵⁶ Pero el asunto no es nuevo: el país le dio a la Victor Talking Machine Company la mayor cantidad de grabaciones de nomenclatura foránea que se produjeron en la época aquí estudiada; y le siguieron, como se ha visto, Argentina, Cuba y Brasil. Queda claro que el avance de la industria de la grabación está íntimamente ligado a una añeja política estadounidense de expansionismo económico e intervención cultural que se ha puesto en marcha en éste y otros territorios latinoamericanos.

Desde luego, la expansión de la industria fonográfica logró concretarse mediante un plan estratégico de mercado que hoy en día sigue dando buen resultado. Los elementos mercadológicos que las disqueras utilizan en la actualidad, en los que, además de la publicidad en medios impresos, se incluyen presentaciones discográficas ante la prensa y el uso de artistas como figuras de influencia, o la búsqueda de fidelizar clientes a través del establecimiento de un vínculo cercano, estuvieron presentes desde que la producción de registros sonoros comerciales ingresó al mundo del entretenimiento. Naturalmente, el paso del tiempo ha traído ciertos cambios. Si antes se llevó a cabo a través de regalar un fonógrafo y mandar una carta, actualmente

⁵⁶ Vicente Gutiérrez, “Resurge la industria musical en México”, *El Economista*, 26 de abril de 2017, <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Resurge-la-industria-musical-en-Mexico-20170426-0147.html>.

esto es posible en parte gracias a la interacción que el escucha ha podido establecer en las redes sociales digitales con las casas productoras y sus elencos. Hace cinco años, Ishé Reyes, Digital Manager de Sony Music, reveló lo que hay detrás de la conexión interactiva que la empresa mantiene con el consumidor en el Internet:

El artista sube una foto en el estudio de grabación; después, los fans empiezan a pedir avances de los temas, más fotos o, bien, preguntan de qué tratará el nuevo disco [...]. Después sacas el *teaser* [breve video de prelanzamiento que busca intrigar al espectador] para que la conversación se vuelva más intensa y se genera una serie de dinámicas e interacciones que nos permiten valorar la aceptación del público y generar conversaciones positivas en torno a un artista.⁵⁷

La tecnología digital es una herramienta “nueva”, pero la base sobre la cual descansa el proyecto de marketing relacional de las firmas fonográficas es muy antigua. La revelación de Reyes indica además que el papel que juega el prescriptor en este negocio hoy es el mismo que el de hace más de un siglo. Aunque el formato ha cambiado, el objetivo es idéntico: generar interés, influir y vender. Y, si bien está claro que esta vieja estrategia de mercado se transformaría con el transcurrir del tiempo, es un hecho que el intérprete musical es un vehículo histórico en el propósito de venta: José Torres Ovando y Velino M. Preza se mezclan ahí con Bad Bunny.

La figura pública, no sólo la del artista sino también la de una personalidad vinculada a campos como el de la política, ha estado ancestralmente implicada en este negocio. La implicación fue y es provechosa, pues ha puesto en la mira del consumidor el producto que se quiere vender: el hecho teje una conexión entre el caso de Isabel II y The

⁵⁷ Rubén Vázquez, “Redes sociales e industria musical”, *Forbes México*, 27 de marzo de 2014, <https://www.forbes.com.mx/redes-sociales-e-industria-musical/>.

Beatles y el de William Gladstone o Porfirio Díaz y Edison. Ya a inicios del siglo XX la estrategia relacional de mercado era calculada. En México, la National Phonograph Company, por ejemplo, la utilizó justo antes de lanzar una oferta o un nuevo producto. Desde luego, nada de esto sería posible sin la inventiva humana y la búsqueda del progreso tecnológico. La maravilla de escuchar sonidos grabados se renueva a la luz de la exploración científica. El cambio en ese sentido ha sido abismal: del fonógrafo y el gramófono al Spotify o el YouTube, de la lámina de estaño, el cilindro de cera y el disco de goma laca al WAV o el Mp3. Hoy de la punta del dedo depende escuchar una canción en un teléfono móvil. Aunque, claro, el afán de expansión comercial de la industria fonográfica sigue vigente.

Hemerografía

El Contemporáneo

El Diario

El Imparcial

El País

El Popular

El Siglo Diez y Nueve

El Tiempo

El Tiempo Ilustrado

La Caridad

La Defensa Católica

La Patria

La Voz de México

Periódico Oficial del Estado Libre y Soberano de Campeche

Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Chiapas

Referencias bibliográficas y otra documentación escrita

Castelló Martínez, Araceli. “Prescriptores, marcas y tuits. El marketing de influencia”. *aDRResearch: Revista Internacional de*

- Investigación en Comunicación* 12, no. 12 (julio-diciembre 2015): 86-107.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Historia Mexicana* 66, núm. 1 (julio-septiembre 2016): 257-298.
- “Export Business”. *Edison Phonograph Monthly* III, no. 5 (july 1905): 11.
- Gómez Rey, Patricia. “La electrificación en México: una mirada desde las publicaciones periódicas”. Ponencia publicada en las Memorias del III Simposio Internacional de historia de la electrificación, México-Palacio de Minería, 17 al 20 de marzo, 2015. http://www.ub.edu/geocrit/iii-mexico/PatriciaGomez_fin.pdf.
- Gutiérrez, Vicente. “Resurge la industria musical en México”. *El Economista*, 26 de abril de 2017. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Resurge-la-industria-musical-en-Mexico-20170426-0147.html>.
- “How Many Records?”. *Edison Phonograph Monthly* VI, no. 6 (june 1908): 13.
- “Let the Public Know that You Carry Edison Goods”. *Edison Phonograph Monthly* III, no. 1 (march 1905): 4.
- Letter from Thomas Bernardr Connery to Thomas Alva Edison, August 20th, 1888*. Thomas A. Edison Papers at Rutgers University, folder set D8849, microfilm 124:545. <http://edisondigital.rutgers.edu/document/D8849ABG#c=&m=&s=&cv=&xywh=-178%2C-39%2C820%2C776>.
- Lomelí Vanegas, Leonardo. *Liberalismo oligárquico y política económica. Positivismo y economía política del Porfiriato*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Ludlow, Leonor. “Una correspondencia sin escritura”. En *Una visión de 1890 hacia el futuro: el correo y Tomás A. Edison*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1991.
- “Mexican Band Records”. *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 11 (november 1909): 10.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”. *Cuadernos Políticos*, núm. 30 (octubre-diciembre 1981): 32-52.
- “New Mexican Masters”. *Edison Phonograph Monthly* VIII, no. 8 (august 1909): 8.

- Ospina Romero, Sergio. "Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926". Tesis doctoral. Cornell University, 2019.
- "Our Mexican Office". *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 11 (november 1909): 12.
- "Our National Advertising". *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 1 (january 1909): 20.
- "President Diaz Honors the Edison Phonograph". *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 9 (september 1909): 5.
- "President Diaz's Birthday Gift". *Edison Phonograph Monthly* II, no. 8 (october 1904): 11-12.
- "Sales by Class of Record 1901-1941". *The Antique Phonograph Monthly* VIII, no. 6 (1987): 2.
- Tewksbury, George E. *A Complete Manual of the Edison Phonograph*. New Jersey: Franklin Classics, 2020. Edición facsimilar del volumen publicado en 1897.
- "The Diaz Record". *Edison Phonograph Monthly* VII, no. 10 (october 1909): 7.
- "The Marvels of The Phonograph. A Present to Senor General Diaz". *Edison Phonograph Monthly* II, no. 8 (october 1904): 12.
- The Phonograph and How to Use It: Being a Short History of Its Invention and Development Containing Also Directions Helpful Hints and Plain Talks as to Its Care and Use, etc.* New York: The National Phonograph Company, 1900.
- Vázquez, Rubén. "Redes sociales e industria musical". *Forbes México*, 27 de marzo de 2014. <https://www.forbes.com.mx/redes-sociales-e-industria-musical/>.

Grabaciones y soportes sonoros

- Fonoteca Nacional de México (FNM). Colección 14 Armando Pous, FN08030035263, *El padre de la victoria / Viva Porfirio Díaz*, Banda de Policía, Velino M. Preza (director), Columbia, C330, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado entre 1908 y 1909.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN08030036015, *Mi morenita / Pensando en ti*, Roberto Marín / José Torres Ovando con la Orquesta Castillo, Columbia, C361, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado entre 1908 y 1909.

- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN19030189139, *Danza romántica / Marina*, José Torres Ovando / Adolfo Jiménez y Merino, Columbia, C465, disco de 78 rpm, Ciudad de México, editado entre 1908 y 1909.
- FNM. Colección 19 Fonoteca Nacional (diversos ingresos), FN08040006526, “El presidente Díaz al señor Edison”, Porfirio Díaz (voz), George J. Werner y F. C. Burt (técnicos de grabación), Edison, *La voz del general Porfirio Díaz / El señor Díaz al señor Thomas Alva Edison*, 20315, copia en CD, Ciudad de México, audio original grabado el 15 de agosto de 1909.

El Cuarteto Coculense. Tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm

CAMILO RAXÁ CAMACHO JURADO

FONOTECA NACIONAL DE MÉXICO / FAM-UNAM / ADM INBAL

La feria está muy lucida
con sus fandangos y juegos;
las tarimas del mariache [*sic*]
refuerzan el zapateo
que al compás de las guitarras
está repicando el pueblo,
ya baile el dulce jarabe
alegres sonos costeños.

Gregorio Torres Quintero (1891)

Escenarios antiguos de la música de mariachi: del fandango al registro sonoro

La tradición musical del mariachi se comenzó a gestar en tiempos de la Nueva España. No obstante, se ha encontrado que las referencias documentales de mayor antigüedad en las que aparece la palabra mariachi provienen del siglo XIX. Gracias a ellas se sabe que desde entonces este término era polisémico. Ya en aquella centuria el vocablo “mariachi” o “mariache” se utilizaba para nombrar algunos elementos que estaban ligados a dicha tradición: una fiesta (“fandango-mariachi”), una dotación de instrumentos musicales, una tabla sobre la que se zapateaba,

un grupo de músicos, un ejecutante o intérprete y, además, la lista del repertorio que se ejecutaba.¹

Entre esos documentos decimonónicos se tiene, por ejemplo, una carta que el padre Santa Anna, párroco de Rosamorada, Nayarit, dirigió en el año de 1852 al obispo Diego Aranda y Carpinteiro. Se trata de una misiva en la que el clérigo se quejaba de lo mismo que otros de sus congéneres lamentarían: los “crímenes y excesos” que se cometían en las “diversiones” llamadas, en aquella región, “mariachis”.² Pero hay que aclarar que, pese al malestar de algunos párrocos, estas celebraciones-mariachis se llevaron a cabo dentro del ciclo festivo del catolicismo. De ahí que Ignacio Aguilar, otro cura de esa época, registrara en su diario que en la fiesta de La Santa Cruz de Tlachapa, Guerrero, escuchó a un conjunto de cuerdas integrado por “arpas grandes, violines y tambora”, dotación instrumental que reconoció como “mariache”.³

En realidad, la música de mariachi tuvo presencia en múltiples espacios a lo largo de la centuria antepasada; y en casi todos estuvo presente la diada bebida y exceso. Las zonas mineras son uno de ellos. Por ejemplo, el 1° de abril de 1869 el periódico *El Siglo Diez y Nueve* publicó una nota en la que, a la vez que explicaba cómo “los buscones o gambusinos” de la mina sinaloense de San Vicente satisfacían “sus necesidades y sus vicios” con el dinero obtenido de su trabajo, detallaba el ambiente de festividad en el que se insertó dicha expresión musical:

La noche del sábado y la del domingo, se reúnen bajo de una fresca enramada circunda de rústicos asientos, concurren los

¹ Para profundizar más en este tema véase: Jesús Jáuregui, *El Mariachi. Símbolo musical de México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Taurus, 2007).

² Jean Meyer, “El origen del mariachi”, *Vuelta* 59 (1981): 41, citado en Jáuregui, *El Mariachi*, 35-6.

³ Ignacio Aguilar, *Apuntes biográficos del Sr. Canónigo Don...* (Zamora, Michoacán: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, s/f), 125-26, citado en Jáuregui, *El Mariachi*, 38.

filarmónicos que abundan entre aquellas gentes, se improvisa una orquesta de violines de diversos tiples, entre los que figura en primer término un enorme guitarrón, dentro del cual puede ocultarse un hombre, comienzan a templar los instrumentos, vibran las cuerdas que infunden alegría y contento en el corazón de los mineros, y causan cosquillas en los pies de las bellas montañesas.

Sale una bailadora con su enagua de gasa de colores chillantes, ceñida su cintura con una banda carmesí, y su rebozo terciado como para lucir los bordados de su camisa, se para en la tabla colocada en un hueco en el centro del terreno que cubre la enramada, un bailaror se para enfrente con su ancho y blanco calzón de lino, su sombrero ladeado, el sarape sobre el hombro a la negligé, y la hacen retumbar al compás de alegres jarabes y sonatas peculiares de aquel país; bailan hasta que quieren, se retiran y vuelven otros, sin ceremonia ni etiquetas. A veces ilustran el baile con danzas, cuadrillas, schotises y walses [*sic*], que los pobres aficionados al divino arte, ejecutan corregidos y aumentados, como las ediciones de algunas obras. Circula el mescal [*sic*] a la par que el aristocrático coñac, de boca en boca, empinándose las botellas, los ánimos se alegran, los espíritus de Baco y de Marte envueltos en los vapores alcohólicos, se ciernen sobre la bulliciosa concurrencia, y no es extraño que los negros y chispeantes ojos de alguna beldad silvestre, sea causa de que los curbos [*sic*] y anchos machetes, viertan la sangre de algún Tenorio emprendedor de amorosas conquistas.

A la luz de los primeros rayos del sol termina el mariachi, se disuelve la reunión, amanecen tres o cuatro con un pie metido en un cepo, los operarios suben a las minas, otros preparan las fundiciones y vasos, y todos se entregan a sus tareas de costumbre hasta el sábado próximo en que se repite la alegre diversión.⁴

Durante el Porfiriato, la minería de exportación, actividad que tuvo un buen desarrollo en Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Durango, fue un elemento fundamental de la economía mexicana. En estos estados de la república los

⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 1º de abril de 1869.

mariachis formaban parte de la vida festiva de la población, por lo que escenas como la arriba descrita debieron de haberse multiplicado en aquella época.⁵ De igual forma, de este periodo sobreviven varios testimonios que muestran la participación del mariachi en eventos de inauguración de obras públicas, como la construcción de vías férreas, puentes o escuelas, pero también en la actividad agrícola y ganadera.

Los fandangos-mariachis, igualmente conocidos como “bailes de tabla”, servían de apoyo al funcionamiento de ciertos trabajos rurales. En 1901, por ejemplo, las autoridades del gobierno de Michoacán publicaron una circular con la cual se pretendía erradicar los fandangos-mariachis; sin embargo, al año siguiente el decreto tuvo que ser matizado, pues había afectado los intereses de los ganaderos locales. Los fandangos eran útiles para reunir a la gente con el fin de que ayudaran en las corridas de ganados. Es decir, el arraigo de esta actividad de trabajo tuvo como señuelo el atractivo del baile.⁶ Celedonio Serrano ha documentado que, en la Tierra Caliente, las recogidas de ganado, los herraderos, los combates y la sacada de bueyes fueron ocasiones donde la llamada música de rastra, compuesta por sones, jarabes, gustos, malagueñas, indias, zambas, peteneras, zapateados, ensaladas, entre otros géneros del ámbito secular, fue el aliciente para que la población cediera su fuerza de trabajo.⁷

⁵ Jáuregui apunta que el área ampliada de la región mariachera “se extiende por porciones de los territorios vecinos en los actuales estados de Sinaloa, Sonora, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato, Guerrero y Oaxaca. La California novohispano-mexicana también formaba parte de esta tradición hasta 1848”. Jáuregui, *El Mariachi*, 212. También véase: Jáuregui, “Los fandangos en la Alta California a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. ¿Una tradición mariachera?”, en *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi tradicional, Agosto 2010*, coord. por Arturo Camacho (Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 203-44.

⁶ Amador Coromina, *Recopilación de Leyes, Decretos, Reglamentos y Circulares que se han expedido en el Estado de Michoacán* (Morelia: Talleres de la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”, 1903), 84-5, 419-20, citado en Jáuregui, *El Mariachi*, 51.

⁷ Celedonio Serrano, *Coplas populares de Guerrero* (México: Editorial Libros de México / Gobierno del Estado de México, 1972), 26-7.

Por otro lado, hay un elemento más que muestra el desarrollo del mariachi en el Porfiriato: las grabaciones sonoras. En efecto, la música de mariachi halló un excelente medio de difusión en las emergentes tecnologías de audio. Diversos materiales fonográficos de aquella época contienen piezas del repertorio propio de esta expresión musical. Hace varios años, en 1998, una parte muy representativa de la lista de estos registros —veinticinco en total— salió de nuevo a la luz en un CD que Arhoolie Productions editó. Todas estas obras son del Cuarteto Coculense, agrupación que antes de grabar fonogramas tenía un nombre diferente: el Mariachi de Justo Villa. En la portada de este soporte discográfico se puede leer: *Mexico's Pioneer Mariachis-Vol. 4. Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sonas Abajeños*. Y en ella se muestra además una imagen de cuatro músicos: dos de pie, cada uno con violín en mano en posición de ejecutarlo, y dos más sentados delante de ellos: el de la izquierda con guitarrón, y el de la derecha con su vihuela mexicana de modelo coculense.⁸

La edición del CD fue producto de una colaboración entre dicha disquera y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). Está acompañada de un folleto que reúne tres breves textos en inglés: una introducción de Jonathan Clark, los apuntes de Hermes Rafael y los comentarios finales de Chris Strachwitz. En la parte introductoria del material escrito se informa que las grabaciones originales fueron hechas entre el otoño de 1908 y la primavera de 1909, en la Ciudad de México, por las compañías fonográficas estadounidenses de mayor relevancia a principios del siglo

⁸ Fonoteca Nacional de México (FNM), Colección 9 Fonoteca Nacional (adquisiciones), FN08040006510, *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sonas abajeños*, (Mexico's Pioneer Mariachis, vol. 4), Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7036, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1998, grabaciones originales hechas en México durante el Porfiriato.

XX: la Columbia, la Edison y la Victor. A decir de Clark, cada una de estas firmas de fonogramas produjo prácticamente el mismo repertorio del Cuarteto Coculense, conformado por veintiún “sones abajeños”, los cuales se comercializaron bastante bien y perduraron en el mercado por más de dos décadas.⁹

Unos años más tarde, ya en el 2004, el Cenidim, con la colaboración del Gobierno de Jalisco, editó el libro titulado *Cancionero del Cuarteto Coculense. Sones abajeños*, con la “selección” y las “audiotranscripciones y notas” de Hiram Dordelly Núñez. La presentación del volumen corrió a cargo del entonces director del Cenidim, José Antonio Robles Cahero. Como preámbulo al trabajo de Dordelly, se retomó el texto de Hermes Rafael publicado anteriormente, pero ahora en su versión al español.¹⁰ El libro estuvo acompañado por un nuevo CD, que contenía veintiuno de los veinticinco registros publicados por la Arhoolie. En su escrito, Dordelly explicaría cómo había surgido el proyecto del CD de 1998; inició reconociendo “la visión que tuvo” el musicólogo Gerónimo Baqueiro Fóster (1898-1967) al coleccionar ocho discos Columbia de 78 rpm con grabaciones del Cuarteto Coculense, las cuales integró en un álbum. Este material, compuesto por dieciséis canciones, fue donado al Cenidim por la maestra Eloísa Ruiz Carvalho, viuda del musicólogo campechano, antes de su muerte acaecida en enero de 1980. Cuenta Dordelly que, en 1983, las grabaciones llegaron a

⁹ El investigador refiere que, con el paso del tiempo, se perdió la mayoría de las copias de las grabaciones originales contenidas en cilindros de cera y en discos de 78 rpm. Jonathan Clark, introducción del folleto de *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sones abajeños*, (Mexico's Pioneer Mariachis, vol. 4), Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7036, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1998, grabaciones originales hechas en México durante el Porfiriato, 2.

¹⁰ Este libro fue presentado en el Centro Nacional de las Artes el 14 de septiembre de 2005. Dicha presentación fue grabada y puede ser escuchada en: FNM, Colección 22 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, FN15040036393, *Presentación del Cancionero del Cuarteto Coculense*, CD, Ciudad de México, 2005.

manos de Guillermo Contreras, investigador del Cenidim, quien se las mostró a Jonathan Clark.¹¹ Así, el álbum formado por Baqueiro Fóster motivó a un grupo de investigadores y coleccionistas a generar un proyecto para la edición de aquel material.

Los primeros obstáculos a los cuales se enfrentaron fueron tecnológicos, pues, por el desgaste físico que tenían los discos, se necesitaba de un equipo técnico especializado para digitalizar estas grabaciones históricas. Producto de las gestiones de Clark, se llegó a un acuerdo de colaboración con Chris Strachwitz (el presidente de la Arhoolie). El objetivo era que la disquera y el Cenidim coeditaran el CD. La compañía “se haría cargo de la restauración acústica del material, a cambio de la audiotranscripción de las letras de las canciones, así como de unas notas históricas acerca del Cuarteto Coculense y su época”.¹² Después de que se cerró el trato, dice Dordelly, otras grabaciones del sello Columbia y una de la marca Edison aparecieron gracias a cuatro coleccionistas: Armando Pous, Ignacio Orozco, Zac Salem y el mismo Strachwitz. Con el material encontrado se conformó finalmente el CD.

Los trabajos de Dordelly, Clark y Hermes abrieron el tema que aquí se aborda. Ahora, a la luz de nuevos datos, es posible esclarecer algunos tópicos que plantearon estos investigadores y contestar una serie de nuevas preguntas: ¿es cierto que el Cuarteto Coculense grabó los materiales en cuestión entre el otoño de 1908 y la primavera de 1909?, ¿se puede corroborar que la agrupación registró las mismas piezas para la Edison, la Victor y la Columbia?, ¿cuál era el interés de estas empresas por grabar música de mariachi?, ¿qué factores sociales y políticos posibilitaron el acceso de

¹¹ Esta información fue corroborada por el mismo Jonathan Clark, en una plática que mantuve con él vía telefónica el 8 de julio de 2021.

¹² Hiram Dordelly, *Cancionero del Cuarteto Coculense* (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez / Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2004), 18.

este grupo de músicos a la industria de la grabación?, ¿quiénes consumían estas grabaciones?, ¿por qué el Mariachi de Justo Villa cambió su nombre al de Cuarteto Coculense?

Campo, ciudad, música y fonografía

México tuvo un crecimiento demográfico sin precedentes durante el Porfiriato. De acuerdo a las cifras que ha proporcionado Elisa Speckman, la población mexicana aumentó más del 50% en este periodo, pues el número de habitantes pasó de nueve a quince millones entre 1877 y 1910. Es importante considerar que, si bien una gran cantidad de pobladores se encontraba inicialmente ubicada en localidades de menos de quince mil residentes, urbes como Guadalajara, Puebla, San Luis Potosí, Monterrey y México crecieron de forma impresionante; y el desarrollo industrial de la época, caracterizado por un incremento en la fabricación de bienes de consumo, llevó a que esa expansión demográfica estuviera emparejada con una fuerte migración del campo a la ciudad. Esto, sin embargo, como Speckman ha referido, tuvo grandes inconvenientes:

[...] las ciudades no estaban preparadas para recibir tal cantidad de migrantes, y algunos, carentes de oportunidades, engrosaron las filas de la delincuencia y la prostitución. Por otra parte, la mayoría de sus habitantes vivía en calles sucias e inundadas, y sufría por la falta de vivienda, agua potable y alimentos. [...] De hecho, el paisaje urbano reflejaba una marcada estratificación social: las zonas comerciales y las colonias habitadas por los grupos privilegiados contaban con todos los servicios, mientras que los barrios populares carecían por completo de ellos.¹³

¹³ Elisa Speckman, “El Porfiriato”, en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada* (México: El Colegio de México / Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, 2008), 378.

Estas adversidades, no obstante, no impedirían que las nuevas tecnologías del sonido hallaran un lugar en las calles. Decenas y decenas de fonógrafos que deambulaban en el ámbito citadino ayudaron a que esa población en expansión pudiera evocar su lugar de origen, al compás de las piezas del Cuarteto Coculense o de otros intérpretes que ejecutaban temas ya conocidos en el espacio rural. Aunque los anuncios de prensa en los que se publicitaba la máquina parlante, como ha dicho Natalia Bieletto en otras páginas de este libro, fortalecieron las diferencias implicadas en el binomio campo/ciudad, algunos escuchas callejeros, paradójicamente, vieron en el artefacto un vehículo que los transportaría al ambiente campirano del cual provenían. Sin duda, éste sería un factor del éxito que tuvo la fonografía comercial temprana en el país.



Entre lo tradicional y lo moderno. Fotografía albúmina [Ca. 1907].
Archivo Musical Jorge Martín Valencia Rosas

La movilidad de la población fue importante en aquel tiempo. Los puntos de atracción de las masas que se movilizaban: las zonas mineras, los poblados donde se establecieron las estaciones del ferrocarril, las haciendas y, sobre todo, las grandes urbes. La gente del común —el campesino sin tierra o el artesano sin trabajo y recursos— buscaría en la ciudad mejores oportunidades para alimentar a la prole. ¿Entre la población que migraba a los espacios urbanos habrán llegado músicos de la macro región mariachera? Hay evidencia de que los conjuntos de cuerdas —llamados mariachis o mariaches en gran parte del occidente de México— estuvieron presentes en puertos marítimos y pequeños pueblos del interior de la república. Pero la música de mariachi también se extendió en las zonas urbanas.¹⁴ Al respecto, Jáuregui ha escrito: “Si bien [el mariachi] era una institución principalmente rural (de regiones apartadas, poblados pequeños y rancherías), incursionaba por ciudades importantes (Tepic, Guadalajara, Colima...) y recorría las principales ferias regionales”.¹⁵ Esto probablemente se debió a la necesidad de satisfacer la demanda cultural de los migrantes que abandonaban el terruño en búsqueda de mejores condiciones de vida.

Entre veredas, caminos reales, carreteras y vías férreas, los músicos llegaron a la Ciudad de los Palacios. Este viaje a la capital del país quedó registrado en la lírica de algunos sones que aún hoy se siguen interpretando en la macro región mariachera. El tema *México lucido* es un ejemplo de ello:

Dices que ya te vas, te vas
para México lucido.

¹⁴ Álvaro Ochoa, *Manual del Mariachi* (Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2013).

¹⁵ Jáuregui, *El Mariachi*, 57.

No lloro porque te vas,
sino porque no te has ido.¹⁶

Cabe mencionar que algunas variantes de esta copla ya se cantaban en la Ciudad de México desde los años del gobierno de Díaz. En 1905 Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón grabaron una de ellas, para la marca Columbia, en uno de sus *Aires Nacionales*:

Ay, que me voy, que me voy
para México lucido.
No lloro porque te vas, negrita,
sino porque no te has ido.¹⁷

Rosales y Herrera Robinsón, músicos y cantantes que se movían usualmente en el ambiente de las carpas cultivando temas de tinte popular contrarios a la moral de las élites porfirianas, grabaron un vasto catálogo musical para compañías nacionales y extranjeras. A inicios del siglo pasado, como documenta Fernando Eslava en el primer capítulo de este volumen, ambos intérpretes ya producían registros sonoros que circulaban entre los sectores populares de la capital mexicana. Entre los audios producidos antes de 1903 en México se halla una de esas piezas de corte rural que tanto gustaban entre quienes habían tenido que emigrar a la ciudad: *Amores de un charro*. Además, es bien sabido que parte de ese repertorio quedó registrado, en la interpretación de los dos artistas, dentro de los materiales que las casas fonográficas estadounidenses produjeron en

¹⁶ Este “son” fue grabado por el Mariachi Coculense de Cirilo Marmolejo entre 1924 y 1936. Una variante de esta copla se sigue cantando en el son *La Morena* que interpretan Los Capoteños de Turicato Michoacán.

¹⁷ Hay que destacar que el dueto de Rosales y Robinsón grabó cuatro partes de *Aires Nacionales*: FNM, Colección 14 Armando Pous, FN08030038456, *Aires Nacionales No. 1 / Aires Nacionales No. 2*, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, C146, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905; FNM, Colección 100 Fundación José de la Herrán, FN10030151062, *Aires Nacionales No. 3 / Aires Nacionales No. 4*, Rosales y Robinsón, Columbia, C147, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.

el país. Por ejemplo, gracias a ellos *El jarabe tapatío* ingresó a la lista de obras que la Edison y la Columbia registraron entre 1904 y 1907. Y, de hecho, el tema *Amores de un charro* fue nuevamente grabado en 1905, en la voz de Rosales, por la segunda de estas compañías.¹⁸

Los contenidos sonoros de impronta rural que la industria de la grabación distribuía gozaron de gran popularidad en México, y en algunas ciudades de Estados Unidos en las que el fenómeno migratorio también se hizo visible. Aunque hay que aclarar que este tipo de expresiones musicales fue un lugar común en la capital mexicana, a lo largo del siglo XIX. No es casual que, en un pasaje de la obra *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto mostrara que aquí comúnmente “se bailaban jarabes y sonecitos como *El dormido*, *El perico*, *El malcriado* o *El afortunado tapatío*”.¹⁹ Además, al menos desde mediados de aquella centuria, se hacían fandangos en el Paseo de Santa Anita: a las orillas del canal de la Viga o sobre las trajineras que lo transitaban. Existen varias evidencias que lo comprueban. “Un paseo a Santa Anita y a las Chinampas” de Niceto de Zamacois, texto publicado en *El Museo Universal* de Madrid en 1857, es una de ellas. Este testimonio revela un hecho interesante: el autor puntualizó que en estas celebraciones no podían faltar los jarabes, el arpa y la jarana.²⁰

Álvaro Ochoa también ha invitado a recorrer Santa Anita con el fin de seguir las huellas que dejó el mariachi en la Ciudad de México.²¹ En este lugar se daba cita todo tipo de personas: las clases populares, la incipiente

¹⁸ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN17030179967, “Amores de un charro”, Maximiano Rosales, Columbia, *Proceso de un borrachito / Amores de un charro*, lado B, C174, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.

¹⁹ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos I. 1828 a 1840* (México: Librería de la Viuda de Bouret, 1906), 146, 344, 346-47, citado en Jáuregui, *El Mariachi*, 230.

²⁰ Rafael Ruiz, “Música y baile en el Paseo de Santa Anita, 1703-1924, Ciudad de México”, *Antropología Americana* 6, núm. 12 (julio-diciembre 2021): 225-44.

²¹ Ochoa, “Santa Anita: variedad mariachera desde la capital (1840-1930)”, en *El mariachi: regiones e identidades*, coord. por Luis Ku (Zapopan: El Colegio de Jalisco / Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2015), 61-72.

clase media y las élites políticas y económicas.²² Ahí, durante el Porfiriato, la gente paseaba a pie, a caballo o en un carruaje, o en canoa o una embarcación de vapor a través del canal. A lo largo del trayecto se gozaba de “la música de cuerda”. Los paseantes cantaban y bailaban con ella, aun cuando existía el riesgo de caer al agua o de que el navío se volteara.²³ El repertorio ejecutado incluía, jarabes aparte, palomos, corridos, bolas, peteneras, o sones como *El butaquito* o *El conejito*, los cuales se alternaban con polcas, vales, chotises y otros géneros de moda. Los integrantes de los grupos musicales ejecutarían un arpa y una jarana, pero también bandolones, salterios y guitarras séptimas. Aunque de igual modo algunas bandas de viento tuvieron presencia en aquel lugar.

El ambiente festivo que se vivía en ese escenario quedó registrado en 1905, en un disco del sello Columbia que lleva por título *Paseos de Santa Anita* o *Un paseo en Santa Anita*. Esta grabación, que fue catalogada por la casa productora como un “cuadro de costumbres”, la hizo el dueto integrado por Rosales y Herrera Robinsón, e incluye, como debía ser, un fragmento de un jarabe cantado, donde se alude a la gente que venía de Tepic, Nayarit:

Si usted me quiere de formalidad,
si usted me quiere de formalidad,
primero me ha de enseñar
el modo de enamorar,
y, cuando tenga dinero,
nos iremos a pasear.

Ahí va la bola,
y rueda la bola,

²² En las imágenes hechas en la época sobre el Paseo de Santa Anita se ve a la gente vestida según el estrato social al que pertenecía: con ropas de manta y sombreros de soyate, o con trajes de charro o de catrín.

²³ Sonia Iglesias, “El Paseo de la Viga y el Pueblo de Santa Anita”, *Komoni.mx*, 12 de julio de 2016, <https://komoni.chemisax.com/el-paseo-de-la-viga-y-el-pueblo-de-santa-anita/>.

me dijo una de Tepic;
ahí va la bola,
y rueda la bola,
señores, no soy de aquí.²⁴

La fama que este sitio tenía como espacio de diversión fue plasmada en la lírica de algunos gustos y sones que se desprenden de aquella época y que se siguen interpretando en la actualidad. Valga aquí tan sólo un ejemplo de ello:

El Paseo de Santa Anita
es un paseo divertido;
el que no sabe de amores
ahí se quedará dormido.²⁵

La sonoridad de los grupos de música de mariachi, el Cuarteto Coculense incluido, no era ajena al régimen aural de las clases altas de la gran capital. Pero el Paseo de Santa Anita no fue el único lugar en el que entraron en contacto con ella. Es un hecho que estuvo presente en las ceremonias y fiestas más exclusivas e importantes de las élites porfirianas. En 1907, por ejemplo, el gobierno de Díaz invitó a un mariachi procedente de Jalisco para que se presentara en una serie de eventos dedicados al Secretario de Estado de los Estados Unidos, Elihu Root, quien viajó a México en compañía de su esposa e hija. La agrupación musical estaba conformada por Cesáreo Medina (director), Narciso Castillo, Félix Vidrio, Filomeno Rodríguez, Juan Rodríguez, Ladislao González, Agustín Pérez e Hilario

²⁴ FNM, Colección 14 Armando Pous, FN19030188875, “Paseos de Santa Anita”, Rosales y Robinsón, Columbia, *Paseos de Santa Anita*, audio grabado en una sola cara, C171, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.

²⁵ Esta copla forma parte de la lírica del gusto *Dime, morenita mía*, atribuido a J. Isaías Salmerón Pastenes (1891-1942), reconocido músico y compositor de la Tierra Caliente de la depresión del río Balsas. Aquí también se debe apuntar que, dos décadas después del ocaso del Porfiriato, el Mariachi Vargas de Tecalitlán grabó el son *Santa Anita*, donde, en una de sus coplas, se habla de la presencia que los mariachis tuvieron en dicho sitio: “Las muchachas enfloradas / a los bailes entran gratis; / y también dan serenata / los grupos de los mariachis”.

García. Los músicos, a decir de un redactor del periódico *El Imparcial*, venían acompañados de “los mejores bailarores de jarabe de Cocula”: Catalina Batista y Peña, Miguel T. Rubio, Andrea Ramos y Santos López.²⁶ La bienvenida dada al prominente político y su familia incluyó un banquete en Palacio Nacional y algunas funciones de gala en el Teatro Arbeu, además de una *Garden Party* que sería calificada en *El Mundo Ilustrado* como “la nota más saliente de los festejos”:

[...] se verificó la tarde del miércoles [2 de octubre] en el bosque de Chapultepec, encantador sitio de recreo embellecido ese día por infinidad de focos de luz que le daban un aspecto fantástico. Cerca del lago instaláronse las tribunas para la concurrencia, quedando reservada una de ellas para los invitados de honor.

Las familias convidadas comenzaron a llegar al bosque desde antes de las cinco de la tarde, y, una hora después, las tribunas se encontraban literalmente henchidas de señoras y señoritas espléndidamente ataviadas, y de caballeros de representación en los círculos políticos, intelectuales, etc., etc.

Frente a las tribunas desfilaron [...] pequeñas embarcaciones enfloradas, llevando a bordo, unas, orquestas típicas; otras, parejas de indígedas [*sic*] que vestían las clásicas prendas regionales. Un «mariachi» jalisciense que vino ex profeso de Guadalajara, tocó «sones» y jarabes y dos charros y dos «tapatías» estuvieron bailando al compás de las arpas y de los violines.²⁷

Aquel evento tuvo el fin de mostrar al exterior “la esencia” de la identidad mexicana. De hecho, los sones, jarabes, palomos y otras músicas que ejecutó el mariachi se integraron a otros elementos “típicos” mexicanos. Los asistentes, por ejemplo, como informaría *El Popular*, degustaron “un platillo nacional”: “barbacoa con tortillas”;

²⁶ La nota de prensa indica que Cocula era “la tierra clásica del sugestivo baile nacional”. *El Imparcial*, 3 de octubre de 1907.

²⁷ *El Mundo Ilustrado*, 6 de octubre de 1907.

y algunas mujeres de familias adineradas se vistieron de “indias” y de “chinas poblanas”.²⁸

Las élites urbanas del país hacían uso de los fandangos-mariachis y de otros elementos de la cultura rural, como las formas de vestir de caporales, chinas, chinacos y charros, buscando dar una identidad a la nación. Se entiende así también por qué en 1884 se les vistió de charros a los músicos del Conservatorio Nacional de Música que integraban la recientemente formada Orquesta Típica Mexicana: el objetivo era que la agrupación, que participaría en la Exposición Universal de Nueva Orleans, mostrara al mundo no sólo la música sino también la vestimenta “típica” del gran territorio al que representaba. La idea fue propuesta por Carlos Curti, primer director de la orquesta, quien además arregló algunos *Aires Nacionales Mexicanos* que serían interpretados en aquel magno evento. La moda de las orquestas típicas, escribió Jáuregui:

[...] se extendió a la segunda ciudad del país, de tal manera que en 1893 se conformó en Guadalajara la Orquesta Típica Jalisciense, bajo la dirección de Antonio G. García, organizada expresamente para concurrir a la Exposición Mundial de Chicago. [...] Y, naturalmente,] a sus integrantes se les vistió con el traje del jinete nacional.²⁹

Por su parte, Álvaro Ochoa ha hecho recordar que “en 1895, dentro de los vientos de otra reelección y para darse un aire nacionalista, la administración modernizadora de Porfirio Díaz se ocupó de recoger música de ‘carácter popular’ en los estados de la República para formar colecciones impresas de los llamados Aires Nacionales”.³⁰

²⁸ *El Popular*, 6 de octubre de 1907.

²⁹ Jáuregui, *El Mariachi*, 52.

³⁰ Ochoa, “Mariache a tres voces”, *Estudios Jaliscienses*, núm. 9 (agosto de 1992): 53-63. Estos arreglos de los *Aires Nacionales Mexicanos*, como consta en los catálogos de grabaciones de la época, también formaron parte del repertorio fundamental de las bandas de aliento mexicanas.

En efecto, las expresiones musicales rurales no sólo circularon a través de las estrategias de la oralidad, sino también de la escritura. Los cancioneros populares impresos por Antonio Vanegas Arroyo dan cuenta de la difusión que este tipo de música tuvo gracias a la comunicación escrita durante el Porfiriato. Pero no hay que olvidar que la industria fonográfica también sería un factor clave en la propagación de los contenidos musicales que se asociaron al “pueblo”.



Bailadores coculenses de jarabe.
El Mundo Ilustrado, 6 de octubre de 1907.
Hemeroteca Nacional de México

Aunque, claro, como ya es sabido, el carácter nacionalista de “la música mexicana” quedó opacado ante la admiración que lo extranjero, fundamentalmente lo francés, despertó entre los sectores poderosos de la época. Se quería jugar en la cancha de las potencias mundiales. No por nada los bailes de la alta sociedad serían un desfile de géneros musicales que provenían de Europa.

Ahora bien, a decir de Rafael Méndez Moreno, aquella *Garden Party* del año de 1907 no fue la primera celebración de la alta esfera social que era amenizada por un grupo de mariachis del estado de Jalisco. Según él, en 1905 el Mariachi de Justo Villa, es decir, el Cuarteto Coculense, fue contratado para presentarse en la fiesta de cumpleaños del general Porfirio Díaz y, además, en los festejos que las autoridades gubernamentales organizaron para conmemorar el inicio de la Independencia de México. ¿Habrá sido así? Varios investigadores, entre ellos Jáuregui y Clark, han tratado de verificar en los archivos la presencia de esta agrupación en dichas celebraciones. Se ha tenido poco éxito. Lamentablemente, hasta ahora no se ha encontrado un documento que lo confirme. Sin embargo, no sería extraño que la aseveración de Méndez Moreno fuera cierta. Las condiciones estaban totalmente puestas: las expresiones de corte rural, como ya se ha mostrado, eran el núcleo del “ser mexicano” que las élites enarbolaban:

En septiembre de 1905, Juan Villaseñor, Administrador de la Hacienda de La Sauceda perteneciente a Cocula, por instrucciones de la familia Palomar, propietaria entonces de dicha finca, llevó a Guadalajara y de ahí a México el Mariachi de Justo Villa, a tocar tanto en el onomástico del Presidente, general Porfirio Díaz, como en las fiestas patrias de aquel año. Su actuación fue todo un éxito, pudiendo decirse que de este primer conjunto de músicos autóctonos llegados a México procedentes de Jalisco, parte la fama del MARIACHI COCULENSE, causando admiración entre propios y extraños, además de por lo alegre, emotivo y único de sus sones, corridos y canciones, por el afinamiento y sonoridad de sus violines, vihuelas y guitarrones, por lo raro y típico de su indumentaria lugareña: sombrero grande de soyate, con barboquejo y toquilla; poncho colorado o cobija de lana negra, doblado al hombro; calzón de manta, largo y de corte “balón”, ancho y parejo; algodón o camisa blanca, igualmente

de manta; ceñidor colorado, en la cintura, y huaraches sencillos.³¹

Independientemente de la veracidad del relato del historiador jalisciense, el grupo de Justo Villa llegaría a la Ciudad de México. Lo confirman casi sesenta registros fonográficos Edison, Víctor y Columbia. Como he referido, las tres casas productoras anunciarían a la agrupación como el Cuarteto Coculense. Seguramente, el nuevo nombre fue fruto de una estrategia comercial orquestada desde la National Phonograph Company o la Columbia; y pienso que el cambio pudo deberse a la ambivalencia existente en torno a las manifestaciones ligadas a lo rural. Como se ha visto, la música de mariachi era una expresión de la identidad nacional. Aunque de igual manera sería el blanco de ataques lanzados por ciertos sectores sociales. El malestar lo generaban los vicios y excesos que tenían lugar en los eventos populares donde tocaban los mariachis, y también la lírica “escandalosa” e “inmoral” de algunos sones, como la que se escucha en un fragmento del tema *El zihualteco*:

Arriba de Cihuatlán
todos son buenos cristianos,
para no perder la sangre
se casan primos hermanos.
¡Ay, sí, sí!, ¡ay, no, no!³²

O en esta otra copla del son de *Las abajeñas*:

Bien haigan [*sic*] las abajeñas
que viven en ley de Dios,

³¹ Rafael Méndez Moreno, *Apuntes sobre el pasado de mi tierra. Monografía de Cocula, Jalisco* (México: Costa-Amic Editor, 1961), 132-33.

³² FNM, Colección 9 Fonoteca Nacional (adquisiciones), FN08040006510, “El zihualteco”, Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sones abajeños*, (Mexico’s Pioneer Mariachis, vol. 4), pista 14, Folklyric 7036, CD, El Cerrito, California, Estados Unidos, grabación original hecha en la Ciudad de México durante el Porfiriato.

que largan a sus maridos
por irse con otros dos.³³

El asunto ya tenía tiempo de haber iniciado. El periódico tapatío *Juan Panadero*, que nació con el fin de hacer propaganda política en apoyo a las pretensiones presidenciales de Porfirio Díaz, muestra precisamente las pasiones encontradas que este tipo de música despertó en ese entonces. Desde 1875, en sus páginas se anunciaba la participación de algunos mariachis en los bailes, las serenatas y las fiestas patronales de varias comunidades del occidente del país. Sin embargo, el desprecio que ciertos sectores de la sociedad sentían por esta expresión musical también se hizo evidente en este medio de prensa.³⁴ Por otro lado, el 20 de abril de 1888 *El Nacional* publicó, en la capital mexicana, una nota que decía lo siguiente:

A las 6 horas p.m. llegaron los trabajadores y quedaron tendidos rieles hasta la hacienda del Rosario, a media legua de garita. Mañana se concluirán los trabajos. Hoy en la tarde, paseo de numerosísimas personas; locomotora adornada con banderolas mexicana y americana; y ruidoso mariachi, insoportable murga que ensordecía en la casilla del maquinista.³⁵

Las primeras grabaciones comerciales de un mariachi

En la primavera de 1907 el Cuarteto Coculense grabó veintiún temas musicales que serían editados en cilindros

³³ FNM, Colección 208 Enrique Rivas Paniagua, FN20030192395, “Las abajeñas”, Cuarteto Coculense, Columbia, *Las abajeñas / El frijolito*, lado A, C271, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907 o 1905.

³⁴ Juan Frajoza, “La risa sardónica de Juan Panadero: o sea, el mariachi en Guadalajara (1873-1890)” (ponencia, Seminario en Línea: Antropología, historia, conservación y documentación de la música en México y el Mundo 2020-2021, México-Fonoteca del INAH, 12 de enero, 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=AV8mafxxIlo>.

³⁵ *El Nacional*, 20 de abril de 1888.

de cera negra, bajo la rúbrica Gold Moulded de la Edison.³⁶ En otras investigaciones se ha dicho que estos materiales, registrados por los técnicos George J. Werner y Frederick C. Burt, fueron los primeros fonogramas que produjo la agrupación.³⁷ Desde luego, la Victor y la Columbia produjeron también parte del repertorio de este mariachi y, como he indicado previamente, en la historiografía del tema se ha planteado que estas dos compañías llevaron a cabo dichas grabaciones entre el otoño de 1908 y la primavera de 1909.³⁸ Es improbable, no obstante, que estas producciones se realizaran en 1909, pues los *recording trips* que la Victor y la Columbia organizaron en México tuvieron lugar en 1903, 1905, 1907, 1908 y 1910.³⁹

¿Y no se había grabado antes alguna pieza del repertorio mariachero? En 1904, en Los Ángeles, California, Charles Lummis grabó *La zorrita* en la voz solista de Porfirio Rivera. Este material, según consta en la investigación de Lauryn Salazar, representa

³⁶ Sydney H. Carter and Major H. H. Anand, *The Complete Catalogue of the Edison Two-Minute Wax Cylinder Records* (London: City of London Phonograph Society, 1964-1965), 117-36, <http://cylinders.library.ucsb.edu/andersen/SydneyCarterMexican.pdf>.

³⁷ Véase: Lynn E. Andersen, "Sounds Good To Me", *The Social Box* (september 1998).

³⁸ La primera vez que se reeditaron algunos ejemplos de las grabaciones del Cuarteto Coculense fue en 1993, en un CD de Arhoolie Productions: *Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo 1926-1936. Plus several songs by CUARTETO COCULENSE. The Very First Mariachi Recordings from 1908*, (Mexico's Pioneer Mariachis, vol. 1), Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo / Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7011, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1993, grabaciones originales hechas en México entre 1905 y 1936. Como *bonus tracks* se incluyeron unos "sones abajeños" del Cuarteto Coculense. En el texto que acompaña al CD, Jonathan Clark refirió que estas grabaciones se hicieron entre 1907 y 1908. En comunicación vía telefónica, Clark me comentó que, en aquel tiempo, sólo tenía información de las fechas aproximadas.

³⁹ Harry O. Sooy, *Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company 1898-1925*, 32, 34-6, 41, 45-7. Consultado en el repositorio digital de la Biblioteca David Sarnoff, de Princeton, Nueva Jersey: <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html>; Raymond Sooy, *Memoirs of My Recording and Traveling Experiences for the Victor Talking Machine Company*, 12-6. Consultado en los Archivos Digitales del Museo y la Biblioteca Hagley: https://digital.hagley.org/LMSS_2464_09_X_B_MA1252_20#page/1/mode/1up; Dick K. Spottswood, *Columbia Records C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all know releases* (USA: unprinted material, 2016), 1, https://778records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c_spottswood.pdf.

el audio más antiguo que se conoce del catálogo de la música de mariachi.⁴⁰ Sin embargo, es importante considerar que dicho registro no se produjo con el fin de ser comercializado. Se tiene certeza entonces de que el Cuarteto Coculense no sólo fue el primer mariachi que grabó en México, sino también el único grupo de la macro región mariachera que hizo grabaciones de tipo comercial durante el Porfiriato.⁴¹



El Cuarteto Coculense.
Archivo Particular Jonathan Clark

⁴⁰ Lauryn Camille Salazar, “From Fiesta to Festival: Mariachi Music in California and Southwestern United States” (tesis doctoral, UCLA, 2011), <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=2575898811&sid=2&fmt=2&clientId=1564&RQT=309&VName=PQD>.

⁴¹ Vale la pena mencionar que las primeras grabaciones realizadas en algún punto geográfico de la hoy denominada macro región mariachera se habían hecho ya antes. El explorador, naturalista y etnógrafo noruego Carl Lumholtz había grabado previamente algunos cilindros de cera con música de las comunidades de los rarámuris y los wixaritari. Luego, en 1906 y 1907, el antropólogo berlinés Konrad Theodoro Preuss registraría, también en soportes cilíndricos, quince temas de “música indígena”. Pero ninguno de estos materiales se produjo con fines comerciales.

Cuarteto Coclense Grabaciones Edison de 1907		
Número	No. de catálogo⁴²	Título de la obra
1	20009	<i>El limoncito</i>
2	20010	<i>El carretero</i>
3	20011	<i>Petrita</i>
4	20048	<i>La guacamaya</i>
5	20049	<i>La indita</i>
6	20063	<i>El ausente</i>
7	20064	<i>Las abajeñas</i>
8	20080	<i>Las olas de la laguna</i>
9	20081	<i>El chivo</i>
10	20092	<i>El tecolote</i>
11	20184	<i>El frijolito</i>
12	20199	<i>Arenita de oro</i>
13	20208	<i>El cuervo</i>
14	20220	<i>La malagueña</i>
15	20234	<i>Chaparrita abajeña</i>
16	20247	<i>El becerrero</i>
17	20259	<i>El ziguilteco [sic]</i>
18	20281	<i>El tejón</i>
19	20307	<i>Las campanitas</i>
20	20328	<i>El arriero</i>
21	20354	<i>El periquito</i>

En 1908 el Cuarteto Coclense grabó dieciséis piezas para la Victor Talking Machine Company. ¿Cuáles son las fechas exactas en que se produjeron estos audios? Harry O. Sooy, técnico de grabación de esta firma estadounidense,

⁴² Los cilindros de dos minutos grabados en México en 1907 utilizaron el siguiente rango de numeración: 20000-20374.

en sus memorias relataría que su hermano, Raymond Sooy, quien también era experto del laboratorio de registros de la compañía, fue enviado a la Ciudad de México el 21 de noviembre de ese año para grabar una serie de discos con música mexicana.⁴³ No obstante, el mismo Raymond Sooy anotó en sus *Memoirs of My Recording and Traveling Experiences for the Victor Talking Machine Company* que, en realidad, en dicha fecha fue cuando regresó a los Estados Unidos.⁴⁴ Los datos que ofrece el catálogo de la *Discography of American Historical Recordings*, extraídos directamente de las bitácoras de aquel viaje que Raymond hizo a la capital del país, indican que Harry estaba equivocado. El Cuarteto Coculense grabó para la Victor el 12 y el 13 de octubre de 1908.⁴⁵

Cuarteto Coculense Grabaciones Victor de 1908		
Número	No. de catálogo	Título de la obra
1	62122	<i>El frijolito</i>
2	62122	<i>Arenita de oro</i>
3	62124	<i>El limoncito</i>
4	62124	<i>El carretero</i>
5	62217	<i>La chaparrita abajeña</i>
6	62217	<i>Las campanitas</i>
7	62224	<i>El arriero</i>
8	62224	<i>Malagueña mexicana</i>
9	62285	<i>El cuervo</i>
10	62293	<i>El chivo</i>
11	62293	<i>Las olas de la laguna</i>
12	62302	<i>Petrita</i>

⁴³ Harry O. Sooy, *Memoir of My Career*, 41.

⁴⁴ Raymond Sooy, *Memoirs of My Recording*, 12-6.

⁴⁵ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. “Cuarteto Coculense”, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/310348/Cuarteto_Coculense.

13	62302	<i>La guacamaya</i>
14	62349	<i>El zinhaltico [sic]</i>
15	62349	<i>El tejón</i>
16	62380	<i>El becerro</i>

Estos materiales Victor saldrían a la venta, a partir de 1909, en nueve discos dobles “etiqueta negra” de 78 rpm. Mientras que en Estados Unidos cada uno costaba setenta y cinco centavos de dólar, en México el precio por unidad podía casi alcanzar los dos pesos. Siete de ellos tienen un tema del Cuarteto Coculense en ambos lados, y los dos restantes contienen en la cara opuesta un tema interpretado por otro elenco: uno por Ábrego y Picazo, y otro por una cantante de nombre Juana Ramón. Varias de estas piezas ya habían sido registradas previamente por la Edison, pero los audios del Cuarteto Coculense que una y otra casa grabadora produjeron guardan una diferencia significativa: algunos de los temas que registró la Victor tendrían una duración mayor que los de su competidor. Se debe considerar que el repertorio que ejecutaba dicha agrupación no siempre se interpretaba de la misma manera; un mismo jarabe, por ejemplo, aun interpretado por el mismo músico, se podía tocar, tal y como hoy ocurre, de forma diferente, lo que provocaría variaciones en la duración total de la obra. Pero hay una cuestión que incluso pudo tener más peso en el asunto: antes de 1908, un cilindro y la cara o el lado de un disco guardaban poco más de dos y tres minutos de audio respectivamente. Así que es muy probable entonces que la Edison, que sólo comercializaba cilindros, les solicitara a los músicos que “recortaran” los contenidos que grabó en 1907.

Cabe destacar que ninguna de esas grabaciones de la Victor fue incluida en el CD que el Cenidim editó en el 2004. Dordelly ha explicado que la exclusión tuvo

dos causas: 1) Estos materiales ya habían sido enlistados por los investigadores interesados en el tema. 2) Los ejemplos grabados, a decir de él, estaban incompletos: si se les compara con más testimonios documentales se puede observar que “se les había suprimido estrofas” y omitido “repeticiones”.⁴⁶

En 1908 la National Phonograph Company, para enfrentar a sus rivales, quienes, como se ha expuesto, editaban discos que en cada cara podían almacenar más de tres minutos de audio, sacó a la luz los cilindros Amberol, que contenían temas que superaban los cuatro minutos de duración.⁴⁷ Un año después, la compañía distribuiría seis títulos del repertorio del Cuarteto Coculense en este tipo de soporte. La Edison, como se sabe, hizo sus primeros registros en México en 1904, y regresó anualmente al país de 1907 a 1909. O sea que aquellos seis ejemplos musicales fueron extraídos de las sesiones de grabación que la firma llevó a cabo ese mismo año o el anterior, es decir, en abril de 1909 o entre marzo y abril de 1908.⁴⁸ Estos materiales contenían piezas que el grupo produjo también para la Victor y la Columbia. Pero en ese momento la Edison vendería audios de nueva manufactura que podían competir en duración con los de los discos.

El hecho de que la National Phonograph Company se interesara en volver a grabar al Cuarteto Coculense es un indicador de la aceptación que había tenido la música de la agrupación. Por cierto, en el CD que la Arhoolie editó en 1998 se incluyó uno de estos temas: *El periquito*, pieza que curiosamente no fue grabada por ninguna de las otras dos compañías.

⁴⁶ Dordelly, *Cancionero*, 18.

⁴⁷ La Columbia grababa y editaba tanto discos como cilindros, y fabricaba y distribuía aparatos de reproducción para ambos soportes sonoros.

⁴⁸ Fernando Eslava, en otro capítulo de este libro, comparte una fotografía de 1909 de la Mexican National Phonograph Company, ubicada en Avenida Oriente No. 117, en la Ciudad de México. En ese lugar, presumiblemente, se grabó al Cuarteto Coculense.

Cuarteto Coculense Grabaciones Edison de 1908 o 1909 (Amberol)		
Número	No. de catálogo	Título de la obra
1	6032	<i>El periquito</i>
2	6039	<i>El carretero</i>
3	6045	<i>El limoncito</i>
4	6070	<i>Las campanitas</i>
5	6081	<i>La guacamaya</i>
6	6094	<i>El arriero</i>

Como ya se ha señalado en otros capítulos de este libro, la Columbia envió un equipo de grabación a la Ciudad de México en varias ocasiones, entre 1903 y 1910. De ahí se desprendieron al menos veinte ejemplos del repertorio de mariachi.⁴⁹ Los materiales Serie C de la compañía, dedicados al mercado en español, se comenzaron a distribuir en el otoño de 1908 a través de los primeros discos dobles de diez pulgadas de la empresa; éstos fueron numerados del C1 al C999 y del C2000 al C4238. Los registros Columbia del Cuarteto Coculense se realizaron en 1907 o, incluso antes, en 1905, y se empezaron a comercializar en la ya referida Serie C (en discos de dos caras) precisamente durante la segunda mitad del año de 1908.

Llama la atención que uno de estas grabaciones, *El arriero*, salió al mercado tanto en la Serie C como en la B, la cual, a decir de Dick Spottswood, estaba dedicada a los escuchas de Brasil.⁵⁰ Este dato indica que la agrupación debió de haber sido escuchada en aquel país sudamericano.

⁴⁹ Para escuchar algunas de estas piezas consúltese: FNM, Colección 43 Juan Carlos Colín, FN08030057927, *El tecolote / La malagueña*, Cuarteto Coculense, Columbia, C270, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907 o 1905; FNM, Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044837, *El carretero / El ausente*, Cuarteto Coculense, Columbia, C265, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907 o 1905.

⁵⁰ Spottswood, *Columbia Records*, 1.

Cuarteto Coculense			
Grabaciones Columbia de 1907 o 1905			
Número	No. de catálogo	No. de matriz	Título de la obra
1	C-263	5993	<i>El limoncito</i>
2	C-263	5994	<i>Petrita</i>
3	C-264	13516	<i>El cuervo</i>
4	C-264	13523	<i>El tejón</i>
5	C-265	5995	<i>El carretero</i>
6	C-265	13511	<i>El ausente</i>
7	C-266	13518	<i>El zihualteco</i>
8	C-266	13524	<i>Arenita de oro</i>
9	C-267	5996	<i>La guacamaya</i>
10	C-267	13517	<i>Chaparrita de mi vida</i>
11	C-268	13520	<i>El becerrero</i>
12	C-268	13525	<i>Las campanitas</i>
13	C-269	5997	<i>La índita</i>
14	C-269	13514	<i>Las olas de la laguna</i>
15	C-270	13521	<i>El tecolote</i>
16	C-270	13522	<i>La malagueña</i>
17	C-271	13512	<i>Las abajeñas</i>
18	C-271	13515	<i>El frijolito</i>
19	C-272	13513	<i>El chivo</i>
20	C-272 / B0681	13526	<i>El arriero</i>

La primera grabación del Cuarteto Coculense que hizo la Columbia fue del tema *El limoncito*. La evidencia de ello se muestra en el cuadro anterior: el número de matriz, es decir, la numeración utilizada por la empresa para tener un registro ordenado de la lista de audios producidos, así lo indica. A dicha pieza, como es posible observar, le corresponde el folio 5993. Le siguen *Petrita*

(5994) y *El carretero* (5995). De hecho, los primeros dos de estos materiales fueron también las primeras grabaciones de la agrupación que la empresa sacó al mercado. En el número de catálogo, empleado para foliar de manera consecutiva los discos puestos a la venta, se puede apreciar esto. Dicho de otra forma, el primer disco doble de este mariachi que la firma editó y puso a disposición del público fue el de *El limoncito* y *Petrita* (C263). Luego vinieron *El cuervo* y *El tejón* (C264) y *El carretero* y *El ausente* (C265). Por otro lado, el último sería el que contiene los títulos de *El chivo* y *El arriero* (C272).



El carretero (Cuarteto Coculense) Columbia C265.
Fonoteca Nacional de México

Cuarteto Coculense				
Comparativo de las grabaciones que la agrupación produjo con las tres compañías				
Número	Título de la obra	Edison	Victor	Columbia
1	<i>El limoncito</i>	X	X	X*
2	<i>El carretero</i>	X	X	X*
3	<i>Petrita</i>	X	X	X*
4	<i>La guacamaya</i>	X	X	X*
5	<i>La indita</i>	X		X*
6	<i>El ausente</i>	X		X*
7	<i>Las abajeñas</i>	X		X*
8	<i>Las olas de la laguna</i>	X	X*	X*
9	<i>El chivo</i>	X	X*	X*
10	<i>El tecolote</i>	X		X*
11	<i>El frijolito</i>	X	X*	X*
12	<i>Arenita de oro</i>	X	X*	X*
13	<i>El cuervo</i>	X	X	X*
14	<i>La malagueña</i>	X	X <i>Malagueña mexicana</i>	X*
15	<i>Chaparrita abajeña</i>	X	X <i>La chaparrita abajeña</i>	X* <i>Chaparrita de mi vida</i>
16	<i>El becerrero</i>	X	X	X*
17	<i>El zihualteco</i>	X <i>El ziguilteco</i>	X <i>El zinhaltico</i>	X*
18	<i>El tejón</i>	X	X	X*
19	<i>Las campanitas</i>	X	X	X*
20	<i>El arriero</i>	X	X	X*
21	<i>El periquito</i>	X*		

* Grabaciones que reeditó la Arhoolie en 1998. En el CD que publicó el Cenidim en el 2004 no se incluyeron las grabaciones de la Victor.

El Cuarteto Cocolense no produjo el mismo número de materiales para cada una de las tres compañías con las que grabó; para la National Phonograph Company hizo veintisiete grabaciones (seis de ellas editadas en cilindros Amberol), mientras que registró dieciséis temas para la Victor y veinte para la Columbia. Y si bien el repertorio de la agrupación que estas empresas vendían era básicamente el mismo, en ciertos casos, los títulos de las obras variaron ligeramente de una a otra casa productora. Aunque, como ya se ha indicado, las variaciones entre las piezas enlistadas se hallan, sobre todo, en el contenido lírico y musical y en la duración total de los registros.

Por otra parte, es de destacar el gusto que el Cuarteto Cocolense despertó entre los consumidores de fonogramas. La gran popularidad que alcanzó la agrupación se puede ver reflejada en el hecho de que algunos de sus discos se siguieron distribuyendo incluso dos décadas después de haber finalizado el largo mandato de Díaz.⁵¹

Cabe apuntar que estos registros sonoros contienen referencias líricas que remiten a los diversos escenarios de sociabilidad que tuvo la música de mariachi antes y durante el Porfiriato. Por ejemplo, su relación con la actividad minera se hace evidente en una copla de la *Arenita de oro*:

Eres arenita de oro,
te lleva el río, te lleva el río;
así nos irá llevando
tu amor al mío, tu amor al mío.⁵²

⁵¹ En al menos dos catálogos de la Columbia publicados entre 1919 y 1920 se seguían anunciando los discos dobles de la agrupación. Incluso, gracias a un informe de la compañía, se sabe que algunos de estos materiales se vendieron con éxito hasta 1930. Véase: *Columbia Mexican-Records*, *Columbia Grafonola*, *Catálogo General de Discos Dobles Mejicanos* (Nueva York: Columbia Phonograph Company, 6 de junio de 1919), 29; *Discos Españoles Columbia* (Nueva York: Columbia Phonograph Company, 6 de agosto de 1920), 31; *Label Copy. Notice of Coupling and Assignment* (U.S.A., March 1930).

⁵² FNM, Colección 9 Fonoteca Nacional (adquisiciones), FN08040006510, “Arenita de oro”, Cuarteto Cocolense, Arhoolie Productions, *Cuarteto Cocolense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sonos abajeños*, (Mexico’s Pioneer

Y es posible ver el vínculo que había tejido con la recogida de ganado en el tema titulado *El becerrero*:

El becerrero se me ha perdido,
el que se fue para Cihuatlán;
allá me dicen que está
borrachito en El Parián.⁵³

Por otro lado, las fuentes documentales, incluyendo las propias grabaciones, como se ha visto ya, sitúan al grupo de Justo Villa en la Ciudad de México entre 1905 y 1909. Pero se desconoce qué pasó después con sus integrantes, e incluso, tal y como ha referido Hermes Rafael, en Cocula “nadie sabe qué les sucedió”.⁵⁴ De lo que se puede tener mayor certeza es de la forma en que estos artistas lograron entrar a la capital por la puerta grande. El propio Hermes Rafael ha dado la clave de ello al recordar que Cocula era una comunidad fecunda y próspera. En haciendas importantes de la zona, como las de Aguacaliente, San Diego, La Taberna, Cofradía, Estipac, Santa María y La Sauceda, se daban cita los mariachis para amenizar las fiestas que organizaban los hacendados, lo que finalmente precipitaría, como se muestra enseguida, la visibilidad de la tradición mariachera en la gran urbe:

A principios del siglo [XX], Senén Palomar García Sancho y su esposa, Ana Vizcarra de Palomar, acaudalada heredera de la hacienda de La Sauceda, en compañía de

Mariachis, vol. 4), pista 19, Folklyric 7036, CD, El Cerrito, California, Estados Unidos, grabación original hecha en la Ciudad de México durante el Porfiriato.

⁵³ FNM, Colección 9 Fonoteca Nacional (adquisiciones), FN08040006510, “El becerrero”, Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sonas abajeños*, (Mexico’s Pioneer Mariachis, vol. 4), pista 15, Folklyric 7036, CD, El Cerrito, California, Estados Unidos, grabación original hecha en la Ciudad de México durante el Porfiriato.

⁵⁴ Hermes Rafael Méndez Rodríguez, “El Cuarteto Coculense”, en *Cancionero del Cuarteto Coculense*, coord. por Hiram Dordelly (México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez / Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2004), 15.

sus hijos y familiares, así como de un nutrido grupo de distinguidas amistades de la comarca, tuvieron frecuentes festividades en las que no faltaron las peleas de gallos y corridas de toros, con ejemplares de su propia crianza, así como la obligada presencia de los mejores grupos de mariachis del rumbo. Por ello —siendo tan aficionados al gusto por esta música tan propia del occidente mexicano—, decidieron hacerla escuchar dentro de la magnificente élite que rodeaba al presidente Porfirio Díaz.⁵⁵

Así que los hacendados del occidente mexicano catapultaron el ingreso de la música de mariachi en la alta esfera social de la Ciudad de México. Esta práctica, que puede ser considerada incluso como una suerte de mecenazgo, se convertiría en una tradición. Durante varias décadas del siglo pasado, las élites de la zona occidental de la república fomentaron el traslado de los músicos locales hacia las zonas urbanas.⁵⁶

En la primera gira que habría hecho a la capital del país, Justo Villa vendría acompañado de Cristóbal Figueroa (guitarrón y voz), Hilario Chanverino (violín primero), y Crescencio, “El Trilingüe” (violín segundo). Villa, además de encargarse de la dirección musical, tocaba la vihuela y cantaba.⁵⁷ Bien se sabe que un año más tarde, en 1906, la agrupación volvería a la gran urbe capitalina, aunque ya entonces la alineación de los intérpretes había tenido un par de cambios: Justo Villa (dirección musical, vihuela y voz), Cristóbal Figueroa (guitarrón y voz), Chon García (violín primero) y Mariano Cuenca (violín segundo). Este mariachi, a decir de Méndez Moreno, obtuvo “otro resonante triunfo” en

⁵⁵ Méndez Rodríguez, “El Cuarteto Coculense”, 14.

⁵⁶ El fomento que los grupos de poder dieron a los mariachis del occidente de México en los años veinte y treinta se puede ver en: Méndez Moreno, *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, 133. Y en: Camilo Raxá Camacho Jurado, “Los Salmerón en el Palacio de Bellas Artes”, *El Comején. Boletín de las Bibliotecas y Salas de Lectura del estado de Oaxaca*, no. 6 (jul-sep 2012): 38-44.

⁵⁷ Méndez Rodríguez, “El Cuarteto Coculense”, 14.

ese momento.⁵⁸ El hecho es muy importante: los éxitos obtenidos en ambas giras lo llevaron al mundo de la fonografía.



El ausente (Cuarteto Coculense) Columbia C265.
Fonoteca Nacional de México

A manera de cierre

Las jóvenes casas grabadoras estadounidenses vieron una forma de garantizar su expansión comercial en México organizando sesiones de grabación en las que participaron los artistas que se presentaban en la capital del país. La lista de intérpretes vino acompañada de un repertorio

⁵⁸ Méndez Moreno, *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, 133.

cuya popularidad ya había sido probada en carpas, teatros, cosos y otros espacios que, como el Paseo de Santa Anita, tuvieron en la música una razón de ser. El caso del Mariachi de Justo Villa ha servido para ver esta cuestión. Si bien la agrupación acaso pudo obtener una dosis de capital simbólico al actuar en una fiesta ante Porfirio Díaz, el presentarse en esos escenarios de sociabilidad musical le daría la llave de acceso a la industria fonográfica. Aunque, por supuesto, la presencia que tuvo en la Ciudad de Los Palacios se dio a merced de un entramado histórico de elementos diversos: entre otros, personas que migraron del campo a la ciudad, la idea de nación que el poder político impulsó y el apoyo que las élites del occidente de la república dieron a los músicos de aquella región.

El Cuarteto Coculense empezó a grabar sus “canciones abajeñas” antes de 1908: muy probablemente desde 1905. Los registros que produjo serían escuchados en fonógrafos ambulantes y en los aparatos reproductores de audio que adornaban los hogares de las “mejores familias” de la época. De esta manera, las nuevas tecnologías sonoras mediarían momentáneamente, durante algunos minutos, entre la memoria y el anhelo que despertaba lo rural y lo moderno. Sin duda, la industria de la grabación tenía buenas razones para producir música de mariachi. Claro, las máquinas parlantes tuvieron un papel importantísimo en la circulación del repertorio mariachero. Gracias a ellas la agrupación de Justo Villa pudo ser escuchada en latitudes geográficas que de otra manera no hubiera podido alcanzar, abonando así en la construcción del mariachi como el “símbolo musical de México”. Pero para ello se tuvo que ejecutar un movimiento que hoy se sigue utilizando: el grupo cambiaría de nombre. Está claro que el poder que las firmas productoras transnacionales ejercen en el campo de la música no es un asunto nuevo.

Hemerografía

El Imparcial

El Nacional

El Mundo Ilustrado

El Popular

El Siglo Diez y Nueve

Referencias bibliográficas y otra documentación escrita

Andersen, Lynn E. "Sounds Good To Me". *The Social Box*, (september 1998).

Camacho Jurado, Camilo R. "Los Salmerón en el Palacio de Bellas Artes". *El Comején. Boletín de las Bibliotecas y Salas de Lectura del estado de Oaxaca*, no. 6 (jul-sep 2012): 38-44.

Carter, Sydney H. and Major H. H. Anand. *The Complete Catalogue of the Edison Two-Minute Wax Cylinder Records*. London: City of London Phonograph Society, 1964-1965. <http://cylinders.library.ucsb.edu/andersen/SydneyCarterMexican.pdf>.

Clark, Jonathan. Introducción del folleto de *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sones abajeños*, (Mexico's Pioneer Mariachis, vol. 4), Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7036, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1998, grabaciones originales hechas en México durante el Porfiriato.

———. Introducción del folleto de *Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo 1926-1936. Plus several sones by CUARTETO COCULENSE. The Very First Mariachi Recordings from 1908*, (Mexico's Pioneer Mariachis, vol. 1), Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo / Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7011, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1993, grabaciones originales hechas en México entre 1905 y 1936.

Columbia Mexican-Records, Columbia Grafonola, Catálogo General de Discos Dobles Mejicanos. Nueva York: Columbia Phonograph Company, 6 de junio de 1919.

Discography of American Historical Recordings. s.v. "Cuarteto Coculense". https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/310348/Cuarteto_Coculense.

- Discos Españoles Columbia*. Nueva York: Columbia Phonograph Company, 6 de agosto de 1920.
- Dordelly, Hiram. *Cancionero del Cuarteto Coculense*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez / Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2004.
- Frajoza, Juan. “La risa sardónica de Juan Panadero: o sea, el mariachi en Guadalajara (1873-1890)”. Ponencia presentada en el Seminario en Línea: Antropología, historia, conservación y documentación de la música en México y el Mundo 2020-2021, México-Fonoteca del INAH, 12 de enero, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=AV8mafxxIlo>.
- Iglesias, Sonia. “El Paseo de la Viga y el Pueblo de Santa Anita”. Komoni.mx, 12 de julio de 2016. <https://komoni.chemisax.com/el-paseo-de-la-viga-y-el-pueblo-de-santa-anita/>.
- Jáuregui, Jesús. *El Mariachi. Símbolo musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Taurus, 2007.
- . “Los fandangos en la Alta California a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. ¿Una tradición mariachera?”. En *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi tradicional, Agosto 2010*, coordinado por Arturo Camacho, 203-244. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Label Copy. Notice of Coupling and Assignment*. U.S.A., March 1930.
- Méndez Moreno, Rafael. *Apuntes sobre el pasado de mi tierra. Monografía de Cocula, Jalisco*. México: Costa-Amic Editor, 1961.
- Méndez Rodríguez, Hermes Rafael. “El Cuarteto Coculense”. En *Cancionero del Cuarteto Coculense*, coordinado por Hiram Dordelly, 13-16. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez / Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2004.
- Ochoa, Álvaro. “Mariache a tres voces”. *Estudios Jaliscienses*, núm. 9 (agosto de 1992): 53-63.
- . “Santa Anita: variedad mariachera desde la capital (1840-1930)”. En *El mariachi: regiones e identidades*, coordinado por Luis Ku, 61-72. Zapopan: El Colegio de Jalisco / Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2015.

- . *Manual del Mariachi*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura, 2013.
- Ruiz, Rafael. “Música y baile en el Paseo de Santa Anita, 1703-1924, Ciudad de México”. *Antropología Americana* 6, núm. 12 (julio-diciembre 2021): 225-244.
- Serrano, Celedonio. *Coplas populares de Guerrero*. México: Editorial Libros de México / Gobierno del Estado de México, 1972.
- Sooy, Harry O. *Memoir of My Career at Victor Talking Machine Company. 1898-1925*. Repositorio digital de la Biblioteca David Sarnoff, de Princeton, Nueva Jersey. <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html>.
- Sooy, Raymond. *Memoirs of My Recording and Traveling Experiences for the Victor Talking Machine Company*. Archivos Digitales del Museo y la Biblioteca Hagley. https://digital.hagley.org/LMSS_2464_09_X_B_MA1252_20#page/1/mode/1up.
- Speckman, Elisa. “El Porfiriato”. En *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, 337-391. México: El Colegio de México / Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, 2008.
- Spottswood, Dick K. *Columbia Records C Series, 1908-1923. A draft numerical list, including all know releases*. USA: unprinted material, 2016. https://78records.files.wordpress.com/2017/01/columbia-c_spottswood.pdf.
- Strachwitz, Chris. Comentarios del editor del folleto de *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sonos abajeños*, (Mexico’s Pioneer Mariachis, vol. 4), Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7036, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1998, grabaciones originales hechas en México durante el Porfiriato.

Grabaciones y soportes sonoros

Fonoteca Nacional de México (FNM). Colección 9 Fonoteca Nacional (adquisiciones), FN08040006510, *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sonos abajeños*, (Mexico’s Pioneer Mariachis, vol. 4), Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7036, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1998, grabaciones originales hechas en México durante el Porfiriato.

- FNM. Colección 9 Fonoteca Nacional (adquisiciones), FN08040008511, *Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo 1926-1936. Plus several sones by CUARTETO COCULENSE. The Very First Mariachi Recordings from 1908*, (Mexico's Pioneer Mariachis, vol. 1), Mariachi Coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo / Cuarteto Coculense, Arhoolie Productions, Folklyric 7011, CD, 25 pistas, El Cerrito, California, Estados Unidos, 1993, grabaciones originales hechas en México entre 1905 y 1936.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN08030038456, *Aires Nacionales No. 1 / Aires Nacionales No. 2*, Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinsón, Columbia, C146, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN17030179967, "Amores de un charro", Maximiano Rosales, Columbia, *Proceso de un borrachito / Amores de un charro*, lado B, C174, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.
- FNM. Colección 14 Armando Pous, FN19030188875, "Paseos de Santa Anita", Rosales y Robinsón, Columbia, *Paseos de Santa Anita*, audio grabado en una sola cara, C171, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.
- FNM. Colección 17 Rebeca Rangel, FN08030044837, *El carretero / El ausente*, Cuarteto Coculense, Columbia, C265, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907 o 1905.
- FNM. Colección 22 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, FN15040036393, *Presentación del Cancionero del Cuarteto Coculense*, CD, Ciudad de México, 2005.
- FNM. Colección 43 Juan Carlos Colín, FN08030057927, *El tecolote / La malagueña*, Cuarteto Coculense, Columbia, C270, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907 o 1905.
- FNM. Colección 100 Fundación José de la Herrán, FN10030151062, *Aires Nacionales No. 3 / Aires Nacionales No. 4*, Rosales y Robinsón, Columbia, C147, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1905.
- FNM. Colección 208 Enrique Rivas Paniagua, FN20030192395, "Las abajeñas", Cuarteto Coculense, Columbia, *Las abajeñas / El frijolito*, lado A, C271, disco de 78 rpm, Ciudad de México, grabado en 1907 o 1905.

Los surcos de la memoria

se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2023,
en Litográfica Ingramex S.A. de C.V.

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento
de Publicaciones de la Facultad de Música de la UNAM
y del Área de Investigación de la Fonoteca Nacional de México

El tiraje constó de 350 ejemplares.

Interiores: Papel cultural de 90 g.

Forros: Cartulina sulfatada de 14 pts.

Las máquinas parlantes llegaron para transformar la manera de escuchar y pensar el sonido y la música; les dieron nuevos usos, propósitos y significados. Si bien esta transformación estuvo marcada por los intereses de la joven industria de la grabación (en su lógica capitalista), en estas páginas se demuestra que también fue mediada por la cultura sonora y musical de las clases subalternas.

Los surcos de la memoria es un aporte a la comprensión del orbe fonográfico como una red construida a partir de negociaciones y apropiaciones constantes entre saberes y prácticas locales y foráneas. A la luz de debates historiográficos de actualidad, este material profundiza en las singularidades de la fonografía mexicana temprana y las relaciones que entabló con el contexto internacional.

