Francisco Fernando Eslava Estrada, coord., *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*. Ciudad de México: Fonoteca Nacional/Secretaría de Cultura/Facultad de Música/Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, 257 pp.

María Fernanda Galindo Ruiz
Universidad Veracruzana

https://doi.org/10.17533/udea.trahs.26.18

Este libro colectivo, coordinado por el historiador y músico Fernando Eslava Estrada, aborda la transformación de la escucha y el inicio del consumo sonoro con la llegada del fonógrafo a México en 1878 y su posterior expansión. El objetivo principal es estudiar el fenómeno fonográfico como un avance tecnológico que transformó la cotidianidad y generó nuevas formas de significar la experiencia auditiva. Antes de referirme a los aportes, vale la pena destacar que en las primeras páginas se incluye un código QR para escuchar las grabaciones analizadas y que la publicación está disponible gratuitamente en la página web de la Fonoteca Nacional.

Los surcos de la memoria es un compendio de seis capítulos donde se exponen procesos históricos ligados a lo social: cómo las máquinas parlantes fueron exitosamente insertadas en el país gracias a las campañas publicitarias y a los vínculos empresariales; los usos colectivos de los aparatos (fonógrafos, gramógrafos, grafófonos, vitrolas); los comportamientos de consumo alrededor de la música; y la generación de nuevas tecnologías ligadas a la modernidad (en una época donde también aparecieron la olla de vapor, el teléfono, la fotografía, la bicicleta, entre otros). En ese sentido, los y las autoras (profesionales de la historia y la musicología) dejan atrás dos metodologías con las que suelen investigarse estos temas. Por ejemplo, poco trabajan desde la historia cultural, pues el enfoque empleado se aparta de los rasgos estéticos, la circulación artística o las configuraciones melódicas para centrarse en la sociabilidad de los soportes materiales. También queda en segundo plano lo político; aquí el Porfiriato (1874-1911) es solo una escala temporal y no el eje central que imprime sentido a los sonidos desde la vida pública. Si bien se mencionan casos de artistas y géneros que circulaban en el país, o cómo se dieron y aún existen los archivos con la voz de Porfirio Díaz, esta obra proviene de una historia social desde abajo.

Por un lado, se examinan las negociaciones y apropiaciones del fonógrafo entre las y los habitantes de la Ciudad de México, donde vemos una comunidad receptora entusiasta. Ello no fue exclusivo de las clases privilegiadas (quienes podían costear la adquisición del aparato y los cilindros de cera), sino que rápidamente tuvo usos demóticos en vías públicas. Asimismo, las preferencias musicales eran tanto de índole europea (valses, óperas, zarzuelas), como de artistas locales y populares, como el mariachi (capítulo seis). Además, están presentes las distintas prácticas de escucha. Para ir más allá de las élites gubernamentales y de la vida privada en los hogares, tenemos la estampa de los fonografistas callejeros, quienes reproducían canciones, escenas cotidianas (de carpas, pulquerías, plazas e incluso de temas obscenos) y toda clase de diversiones accesibles para cualquier persona. Ello nos remite a los usos del fonógrafo en sí. Su propósito inicial era científico y pragmático, no musical. Thomas Alva Edison lo concibió para labores pedagógicas, la creación de libros fonográficos, la reproducción de cartas y el registro de memorias familiares. De entrada, esas fueron las aplicaciones que se promovieron en México, no obstante, el régimen encabezado por Díaz fue "incapaz de democratizar el acceso a los frutos de la modernidad, [y las personas] se apropiaron de las nuevas tecnologías sonoras y se divirtieron con ellas" (p. 212). De ahí que la asimilación del objeto lo encausara hacia lo que más interesaba a la gente: el ocio y la música.

Así, valses, polcas, coplas, habaneras, corridos y rancheras llenaron los primeros discos y cilindros de cera. Aunque no todo era innovación, estos repertorios eran una continuidad de aquello que ya se oía en el México decimonónico y que circulaba tanto en las presentaciones en vivo (las orquestas populares, los fandangos, las fiestas y el teatro), como en materiales impresos para registrar y reproducir esa música (cancioneros, partituras y prensa). Entonces, dichas piezas no se hicieron famosas por estar grabadas; al contrario, fue su notoriedad y aceptación previas lo que las llevó a ser consideradas para los acervos comerciales de la época y a su exitosa distribución.

En cierta manera, este estudio es también una historia transnacional. La llegada del fonógrafo se correlacionó con el expansionismo continental de los Estados Unidos y el ascenso del modelo capitalista. Ello se manifestó con el arribo de tres firmas estadounidenses: Edison, Victor y Columbia. Como bien se señala, a inicios del siglo veinte fueron varias las expediciones que estas empresas hicieron en México (y en el mundo) para conocer y grabar música representativa, recuperando también aspectos líricos de las canciones que compilaban y vendían.

Como resultado, estas novedosas dinámicas sociales y científicas implicaron complejas relaciones interculturales entre México y Estados Unidos, en las que los agentes comerciales de las compañías desempeñaron un papel clave en diversas tareas. Por ejemplo, prestaban sus talleres en la Ciudad de México para grabar a los artistas más emblemáticos del periodo (las tres colaboraron con los mismos músicos y cantantes; así que las primeras piezas grabadas presentan pequeñas o nulas variaciones). También vendían los equipos de reproducción, los cilindros y los discos; estos últimos contenían música, estampas costumbristas, actuaciones fonográficas (cómicas, melodramáticas, parodias), instrucciones patrias, episodios nacionales (narraciones de eventos como la intervención francesa o el fusilamiento del emperador Maximiliano) y música religiosa.

La carrera comercial alrededor de los fonógrafos consistió en extender mercados de venta con base a lo que se quería escuchar en México y a la compra de los mejores aparatos disponibles, impulsando la constante renovación de productos. De ahí que las estrategias publicitarias nos indiquen cómo se fue gestando una identidad áurea basada en significados en relación con la distinción social (vía poder adquisitivo), la modernidad, la tradición, la urbanidad y la ruralidad. A partir de ello, podríamos decir que, desde el decenio de 1880 hasta los 1930, la música comercial en México tuvo una clara ruta de expansión de la periferia al centro (aunque ello escape el enfoque de este trabajo). Tal como lo demuestran las participaciones de los músicos callejeros y las bandas de policía porfirianas, primero en los discos y luego en la radiofonía, lo popular terminó por desplazar a lo canónico (y en buena medida ello fue también el avance de lo rural sobre lo urbano). Por otro lado, la labor encabezada por Eslava Estrada nos demuestra que lo audible es material rico para conocer el pasado desde soportes no textuales. Si bien en la comunidad académica ya se han abordado temas afines —como la identidad sonora o los circuitos musicales comerciales latinoamericanos—, los estudios históricos alrededor de la primera etapa fonográfica constituyen un tema poco explorado, salvo por los trabajos pioneros del historiador Jaddiel Díaz Frene y de quienes participan en este volumen: Fernando Eslava, Sergio Ospina, Natalia Bieletto-Bueno, Alejandra Delgado y Camilo Camacho. Lo que inserta al libro en una línea historiográfica aún en desarrollo.

Respecto a las fuentes que sostienen las pesquisas, el volumen presupone un logro. No sólo por centrarse en los materiales centenarios que alberga la Fonoteca Nacional, sino por el uso complementario de otros corpus como periódicos, revistas, publicidad, fotografías, dibujos, catálogos, cancioneros, partituras, literatura, crónicas, misivas y la materialidad misma de los aparatos (conos, cilindros de cera, discos, viejos fonógrafos, empaques). El hecho de poder reconstruir el pasado por todos estos medios no es cosa menor. Implica recrear los contextos socioculturales de finales del siglo diecinueve con lo poco que se conserva de sonido. Derivado de esto último es importante comprender que los documentos sonoros son a la vez fuente y objeto de estudio en sí mismos. Esto nos invita a plantear preguntas complejas sobre temas como las construcciones de género, los dispositivos de censura o los circuitos culturales de teatro-carpa-grabación en el preludio de la revolución. Es decir, buscar en los paisajes sonoros y los soportes acústicos otros rastros del pasado (quizá menos explorados por la predilección de la disciplina histórica por trabajar con documentos escritos).

Vale la pena señalar que hay aportes latentes: analizar, historizar y divulgar los materiales albergados en la Fonoteca Nacional. Allende lo académico, el resguardo y acceso a estos archivos —ya sea a través de la propia institución o mediante investigaciones como la que aquí nos ocupa— permiten comprender cuáles elementos conforman nuestra memoria histórica, cómo sonaban los espacios públicos y privados en el pasado y cómo la escucha acusmática tiene apenas poco más de un siglo, periodo en el que se han transformado profusamente tanto la tecnología como la sociabilidad del sonido. En esa sintonía, la obra dialoga directamente con la expansión de la Red Nacional de Audiotecas (RNA), iniciativa adscrita a la fonoteca que democratiza el acceso al cono-

cimiento y a la memoria. La RNA abarca recintos en la capital e institutos culturales de estados como Oaxaca, Puebla, Michoacán, Nuevo León y Chiapas, además de universidades como la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma de Yucatán y la Universidad Veracruzana. A través de este programa, las y los usuarios pueden consultar la Fonoteca Virtual para explorar y escuchar el catálogo digitalizado del patrimonio sonoro mexicano. Abriendo caminos en estudios sociales hasta ahora inexplorados.

Para cerrar, podemos reafirmar que las máquinas parlantes no deben verse como meros instrumentos de entretenimiento. Su injerencia en los procesos aurales del México de inicios del siglo XX fue constituyendo un espacio de convergencia entre las comunidades receptoras de oyentes (de clases altas y de sectores subalternos), empresarios, científicos, críticos musicales, artistas y distribuidores. Su presencia no solo atestigua momentos de cambio, sino que también desempeñó un papel activo en la construcción ideológica de la nación moderna. Esto demuestra que el alcance de la sonoridad y la impronta del fonógrafo en la identidad mexicana no son hechos del pasado, sino referentes cuyos ecos aún resuenan.