

**Sergio Ospina Romero.**

***La conquista discográfica de América Latina (1903-1926).***

Buenos Aires: Gourmet Musical, 2024. 309 páginas.

Si hablamos de colonialismo y extractivismo a principios del siglo XX en América Latina, es posible que lo primero que nos venga a la mente sea el caucho, el azúcar o el banano, enclaves productivos que se han investigado a profundidad, pues además de dar forma a la geopolítica del mundo moderno, sirvieron para consolidar la industria automotriz y todo un estilo de vida asociado con la sociedad de consumo. En cambio no es muy común pensar en música o mercancías culturales, por ello resulta sugerente el libro *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*, del antropólogo, músico e historiador colombiano Sergio Ospina Romero, quien analiza en este texto las más de veinte “expediciones sonoras” que ingenieros de la Victor Talking Machine Company (en adelante VTMC) llevaron a cabo en la región buscando grabar músicas locales que pudieran incluir en su catálogo de discos y comercializar en un mercado cultural cada vez más globalizado.

El objetivo del autor es analizar las implicaciones económicas, políticas y culturales de las primeras tecnologías de grabación y reproducción del sonido que se usaron en Latinoamérica. Para ello estructuró el libro en cinco capítulos y un epílogo, proponiendo un recorrido que empieza ubicando a la VTMC en el contexto de la emergente industria discográfica (capítulo 1), luego describe la naturaleza de las expediciones sonoras en la región (capítulo 2) y el tipo de repertorios musicales y sonoros que se grabaron (capítulo 3). Posteriormente, analiza en detalle los dispositivos y la cultura material asociada con ese primer momento de la grabación acústica (capítulo 4), y cierra inscribiendo estas prácticas en un proceso más amplio de configuración de modelos de producción y consumo cultural globalizados (capítulo 5).

En el desarrollo de su investigación, Ospina trabajó con fuentes diversas: algunas más institucionales, como documentos de la VTMC y prensa de la época; otras estrictamente musicales, como las grabaciones y los catálogos de discos; y una fuente inédita que demostró ser de gran riqueza etnográfica: las bitácoras de los ingenieros o “scouts de grabación”, cuyo objetivo era llevar el registro detallado de los músicos y las piezas que se grababan en cada jornada. Este enfoque metodológico posibilita uno de los aportes

importantes de este libro a los estudios historiográficos sobre la industria musical, pues le permite desmarcarse de las “historias desde arriba”, comúnmente basadas en las memorias de empresarios y ejecutivos del norte global que son presentados como “pioneros y conquistadores”.<sup>1</sup> Siguiendo la perspectiva de la microhistoria, Ospina se sirve de las bitácoras mencionadas para dar cuenta de las faenas cotidianas y los ensamblajes sociotécnicos que muchos ingenieros improvisaron para grabar (*capturar*) repertorios musicales latinoamericanos que luego eran llevados a la fábrica de la VTMC para ser prensados industrialmente.

Ahora bien, habrá quien se pregunte si no es exagerado hablar en este caso de extractivismo o imperialismo, como sugiere el título mismo del libro. Creo que no lo es en absoluto. Hay que tener en cuenta que la VTMC (fundada en 1901, en New Jersey) era una de las corporaciones más importantes del naciente negocio fonográfico, y que para 1928 la fábrica ya constaba de cerca de 250.000 metros cuadrados (¡25 hectáreas!) y más de 30 edificios en los cuales, para producir primero miles y luego millones de discos y fonógrafos, era necesario usar grandes cantidades de carbón, agua y madera, entre otros. Por tanto, es posible trazar un paralelo entre la agenda imperial de Estados Unidos y los planes comerciales de la VTMC, pues, en palabras del autor:

[...] los enclaves fonográficos de la Víctor en América Latina tenían mucho en común con las repúblicas bananeras de la United Fruit Company en Centro y Suramérica, así como con los enclaves caucheros de la casa Arana en el Amazonas y otras empresas extractivas en la región a comienzos del siglo XX. (p. 189)

Para inicios del siglo XX, estas expediciones hicieron parte de la agenda intervencionista de Estados Unidos en Latinoamérica y el Caribe, y apuntalaron el tipo de relaciones que sustentan el orden colonial, posibilitando la extracción de materiales de diversa naturaleza para su posterior conversión en mercancía. Pero estamos hablando de música, ¿qué es entonces lo que se extraía? ¡Sonidos y saberes! Los *scouts* de la VTMC no sólo se encargaban de grabar allí donde llegaran, sino que, con la promesa de registrar los sonidos para la posteridad, tenían en los músicos locales mano de obra barata, incluso gratuita; además, dada la novedad del negocio fonográfico, contaban con la ventaja de costes arancelarios prácticamente inexistentes. Fue así como la música, los saberes y el talento terminaron convirtiéndose en materias primas valiosas, extraíbles y explotables.

Pero el orden colonial no sólo configura regímenes de producción extractivista, también permea el plano simbólico, dando forma a prácticas de consumo y estilos de vida.

1 Michael Denning, *The Audiopolitics of a World Musical Revolution* (Londres – Nueva York: Verso, 2015); William Kenney, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

Recordemos que tras la Primera Guerra Mundial se buscó imponer una cultura material y una retórica civilizatoria asociadas al progreso y la modernidad capitalista. Al respecto vale la pena detenerse en un dato contundente: mientras en 1900 se vendieron cerca de tres millones de discos en el mundo; para 1921 se vendieron 140 millones aproximadamente. Es claro que el negocio iba al alza, y la VTMC fue una de las corporaciones que supo darle forma, no sólo comercializando discos sino también los fonógrafos para reproducirlos; hablamos de objetos a los que se asociaban valores como la novedad y la modernidad, de allí que, por sugerencia de su departamento de mercadeo, la VTMC promocionara sus fonógrafos como auténticas “máquinas parlantes” y “experiencias de realismo auditivo sin precedentes”.

Recientemente han ganado terreno en la academia global lo que podríamos denominar estudios sociales del sonido, y una de sus premisas centrales es entender que el sonido no es un simple hecho físico y técnico, sino también, un fenómeno social mediado por relaciones de saber-poder.<sup>2</sup> En esta perspectiva, gracias al acceso privilegiado que ofrecían las bitácoras y los diarios de los ingenieros de la VTMC, Ospina pudo rastrear cómo eran las jornadas cotidianas de grabación y cómo se relacionaban con los artistas locales, sus saberes musicales y prácticas interpretativas. Así que vale la pena detenerse un momento en cómo eran estas “expediciones sonoras”.

Dado que las expediciones podían durar entre uno y tres meses, los ingenieros debían contar con los equipos necesarios y suficientes insumos para las grabaciones. De allí que arribaran siempre con decenas de baúles que contenían el equipo de grabación, cajas de resonancia, bocinas de diferentes tamaños y un sinnúmero de accesorios más, incluyendo, por supuesto, cientos de discos vírgenes de cera donde se capturaría el sonido.

Una vez instalados los equipos, se procedía a ubicar los músicos, ojalá profesionales o al menos competentes, después de todo iban a enfrentar una situación absolutamente inédita: grabar en vivo y escucharse por primera vez. Puesto que los objetos tienen agencia, los aparatos de grabación condicionaron las prácticas musicales y los repertorios que se grabaron. Primero, porque los discos de cera sólo podían registrar hasta tres minutos de sonido (sí, de acá viene la duración estándar de una canción de música popular que se está aún hoy), con lo cual los músicos debían alargar o acortar su interpretación según fuera el caso para ceñirse a las limitaciones que imponía la tecnología disponible. Y segundo, porque dichas tecnologías tenían un espectro tímbrico muy reducido, de allí que la disposición de los instrumentos en torno a la bocina fuera bastante restrictiva, privilegiando la

---

2 Natalia Bieletto-Bueno, “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”, *El Oído Pensante* 7, n.º 2 (2019): 111-134; Marina Cañardo, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017); Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 2010).

cercanía de la voz en el caso de la música cantada, y los vientos o metales en el formato orquestal-instrumental.

Pero no sólo los músicos debían adaptar sus repertorios y prácticas a dispositivos de grabación que fueron desarrollados en el contexto de otra tradición musical; los ingenieros también tuvieron que adaptarse a la idiosincrasia y ciertas formas de hacer propias de las culturas musicales que encontraban en Cuba, México o Colombia. Era este un auténtico encuentro colonial, en la medida en que los sonidos de cada lugar solían desafiar el oído y la *imaginación musical* de los técnicos que llegaban del norte. En efecto, a partir de sus propias nociones sobre la “buena”/“mala” música, estos sujetos-expertos decidían qué se grababa y qué no, evidenciando cómo las prácticas de escucha también tienen lugar en el campo de las relaciones de poder. Muchas veces sin entender en absoluto el discurso musical o lírico de las canciones, y refiriéndose a estas como “ruido”, el “olfato comercial” de estos ingenieros-cazatalentos permitió que se grabaran piezas que a la postre serían referentes de músicas como el danzón o el tango e, incluso, las versiones más conocidas de los himnos nacionales de muchos países de la región.

Ahora bien, en este libro también hay una reflexión sugerente sobre las jerarquías y formas de marcación cultural que se esconden tras los discursos publicitarios que se globalizan. Con los discos ya multiplicados por miles y debidamente empaquetados, la VTMC necesitaba etiquetas que sirvieran para conectar la música con los públicos. Para ello se inició con una clasificación cromática: el sello rojo era para la llamada “música clásica”, y el sello negro para la música “popular”. Demás está decir que la “música clásica” o “erudita” era considerada mejor y más bella que cualquier otra, de allí que el sello rojo fuera una marca de exclusividad y distinción, mientras que el negro era el sello de la música de baile que tanto gustaba entre las clases populares y medias en ascenso. Pero ¿en dónde ubicar la música que se grababa en las expediciones sonoras? Ante esta disyuntiva la VTMC y otras empresas similares se sirvieron de la clasificación más atávica posible: nuestro/foráneo, en otras palabras, “americano”/“étnico”. De esta manera, “étnico” terminó usándose como una etiqueta para marcar la música que no se cantaba en inglés o no tenía un formato y una estructura similar al estándar de la cultura musical occidental.

Cabe señalar que un aspecto que no se profundiza lo suficiente en el texto es el análisis de la música que grabó la VTMC en Latinoamérica. Ya sea por dificultad de acceso o disponibilidad de las grabaciones, acá la música casi no aparece, y sería ideal que las personas interesadas tuvieran la posibilidad de escuchar el material y tener algunas pistas formales y musicológicas para su análisis. Esta es justamente una de las líneas de investigación que se abren tras la lectura de este libro: la necesidad de consolidar un archivo (físico o digital) con este material, al que se le puedan formular nuevas preguntas al tiempo que se problematizan —con fuentes primarias— las narrativas simplistas del imperialismo cultural que asumen que en el resto del mundo se siguió la ruta trazada por Estados Unidos y Europa en lo que a cambios tecnológicos y hábitos de consumo cultural se refiere.

En definitiva, es un libro donde resuenan la historia, la antropología y la acustemología, y hace aportes para repensar las economías extractivistas, que con frecuencia son consideradas desde la perspectiva de la producción material, dejando de lado el consumo y la expropiación de bienes o recursos culturales como las músicas y las sonoridades, una suerte de capital cultural inmaterial. También ofrece un análisis audaz de la globalización temprana en la industria musical y el entretenimiento de masas, poniendo en evidencia el carácter transnacional y las aspiraciones globales de una compañía, así como la agencia que en este proceso tuvieron ingenieros y músicos locales que —como los actores sociales “de reparto” en otros muchos procesos históricos— suelen aparecer de últimos en los créditos, si es que aparecen.

➔ **DAVID GARCÍA GONZÁLEZ**

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

dfgarciag@unal.edu.co | <https://orcid.org/0000-0003-2987-7407>