



Reseña / Resenha / Review

Cañardo, Marina, 2017. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones, 309 páginas.

por Cristian Villafañe
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
cristian.villafane@gmail.com

El libro de Marina Cañardo, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*, editado y publicado por la editorial nacional Gourmet musical ediciones, es al día de hoy el único título escrito y editado en Argentina dedicado al estudio de la interrelación entre la expansión de la industria fonográfica nacional y su impacto en la producción, distribución y circulación de grabaciones encuadradas dentro del género del tango.

A modo de introducción, queremos destacar el cuidado en la recolección de fuentes periodísticas, iconográficas, como también el recabado de relatos personales y otra documentación pertinente para la investigación, alojada mayormente en colecciones privadas muchas veces de difícil acceso. La transcripción de los encuentros personales entre la autora y sus entrevistados, junto a la calidad y resolución de las impresiones facsimilares de fuentes iconográficas, constituyen en sí mismas un material invaluable para los interesados en el campo.

En cuanto a su organización interna, el libro está segmentado en nueve capítulos, complementados a su vez por un prólogo, una bibliografía ordenada según ejes temáticos y un índice temático. Exceptuando el primer acápite, en donde la autora informa cuestiones relativas a la organización interna del texto y otros detalles relacionados con la investigación, los ocho restantes están dedicados a responder las preguntas que cada uno de ellos lleva como título. Debido a la naturaleza eminentemente casuística del texto, en la presente reseña expondremos de manera sintética los principales núcleos de cada capítulo con la intención de reproducir claramente el recorrido que la autora propone.

El primer capítulo, titulado “El fonógrafo, pasatiempo de ayer y hoy”, comienza con una exposición del estado de la cuestión relativo a los ejes temáticos a investigar, al tiempo que propone su investigación como un material que viene a “llenar un vacío” (15). En este sentido, deja asentado que el disco, su invención, fabricación, producción y distribución serán el hilo conductor del libro con el que se relacionarán los estudios de caso.

“¿Quiénes fabricaban los discos?” es la pregunta que introduce al lector en el segundo capítulo. Aquí, se relata con una gran minuciosidad la instalación en la Argentina a comienzos de



1920 de las fábricas Odeon y Victor, junto con sus primeras tensiones por acaparar el todavía incipiente mercado de materiales fonográficos. Paralelamente se narran también las innovaciones tecnológicas que ocurrieron en la época, tales como el advenimiento del disco de pasta, que desplazaría gradualmente a los frágiles y primigenios cilindros de cera. Asimismo, en este capítulo se incluyen los primeros nombres de artistas vinculados al tango, tales como los de Carlos Gardel y Julio Canaro, y las primeras menciones a la exaltación de lo nacional, claramente enmarcadas dentro de las tácticas de comercialización de las empresas discográficas.

El estudio sobre quiénes fueron los músicos que grabaron los discos de ese género, comprendidos en el recorte temporal establecido por la investigación, es el núcleo del tercer capítulo. En esta oportunidad, el acápite aborda el pasaje de las primeras grabaciones, cuyos intérpretes permanecieron sin ser reconocidos, al comienzo del culto al genio o *star system*. Aunque toma como caso de estudio principal la creación del concepto de exclusividad del artista para la compañía discográfica, no descuida la vivencia de aquellos músicos que no eran alcanzados por el beneplácito del nuevo sistema reinante, incluyendo también relatos personales recogidos en entrevistas. Además, mediante el citado de diversas fuentes epocales visibiliza cuán difícil fue para la industria fonográfica emplazar la situación de escucha acusmática como un hábito común, de igual valor que el de la escucha de música en vivo. En este sentido, la autora rescata y expone las diversas estrategias que fueron sedimentando y conformando paulatinamente el concepto de fidelidad del disco respecto de la fuente grabada. Como corolario, describe el sistema de pago a los músicos (las “estampillas” por derecho de autor o interpretación), y expone la trama fina del debate entre quienes concibieron al fonógrafo positivamente y quienes lo vieron como un medio que mermaría sus posibilidades laborales.

El cuarto capítulo, dedicado a responder la pregunta ¿cómo se grababan los discos?, describe los mecanismos de grabación e impresión de los mismos. La exposición realizada del nuevo sistema no apunta a explicar en profundidad la dimensión técnica del mismo, sino más bien el impacto que su implementación tuvo en la organización de los músicos al registrar materiales, así como también las nuevas posibilidades tímbricas que la innovación tecnológica traía aparejadas. En este sentido, Cañardo describe las vicisitudes del proceso, tanto en su aspecto técnico como en el aspecto experiencial de cada actor participante, mediante citas de músicos que grabaron utilizando aquel sistema y la recolección de material periodístico y gráfico. El acápite concluye relatando la incorporación del micrófono y el debut de la “era eléctrica” en la producción de discos, conservando la misma línea argumentativa descripta anteriormente.

Aquello que se grababa en los discos, es decir, el repertorio elegido para ser grabado, es el eje del quinto capítulo. En ese acápite, Cañardo expone las arbitrariedades en la catalogación de los contenidos que se impresionaban en los discos. Partiendo de las conceptualizaciones de música popular aportadas por los musicólogos Phillip Tagg y Franco Fabbri, la autora explica cómo impactó esta arbitrariedad tanto en la producción discográfica como también en el diagramado de las estrategias publicitarias de las empresas. Asimismo, ejemplifica la manipulación, también arbitraria, que ejercieron las empresas en aras de diversificar su oferta como un claro intento de ampliar sus potenciales clientes a partir de un tango que fue grabado

por diferentes orquestas y arreglado en reiteradas oportunidades. A continuación de un breve apartado donde se expone la relación entre la creciente industria fonográfica argentina y los discos funcionales a una actividad (como el entonar el himno nacional, o realiza actividad física guiado por la alocución de un profesor), el libro continúa con la explicación de cómo se elegía aquello que se grababa. Para tal fin, la autora expone el caso de la cantante Rosa Quiroga, quien conseguiría sus primeros contratos con las empresas discográficas luego de haber cantado en vivo en la radio, es decir, luego de haber obtenido la imprescindible valoración de los oyentes. Finaliza el capítulo un estudio cualitativo confeccionado por la autora, en el que a partir de un corpus de artistas considerado por ella como representativos se propone dimensionar la importancia que tuvieron estas “etiquetas” para la fabricación y distribución de los discos.

El sexto capítulo aborda la relación intrínseca entre el auge de la industria discográfica, la grabación, producción y distribución de discos de tango y la industria de la imprenta, principalmente a través de los manuales de baile de tango y las publicaciones especializadas (siendo *The gramophone* el ejemplar más destacado), en la que se redactaron críticas de las grabaciones. Este auge es coincidente con la *tangomania* (sic) que se desarrolló luego de la legitimación que esta danza tuvo en París al concluir la primera guerra mundial. Según Cañardo, “la industria discográfica y el baile del tango se interceptaban y se potenciaban, además, por medio de políticas editoriales concretas como la producción de repertorios bailables y de arreglos pensados para ese mismo uso” (205).

Los capítulos séptimo y octavo se ocupan de estudiar la promoción de los discos en Argentina primero, y luego en Francia. En cuanto a la promoción en nuestro país, la autora introduce al lector en la temática recurriendo a citas periodísticas e iconográficas de diversos medios de la época. Al exhibirlas, pone de manifiesto claramente la polarización entre quienes estaban a favor del tango (relacionados en mayor medida con la publicación *Martín Fierro*, y el grupo Florida), rescatando sus posibles raíces como arte nacional y criollo tan válido como el folclore u otros géneros, y sus detractores (cuyas posiciones fueron publicadas en su mayoría en las revistas *Claridad* –asociada al grupo de Boedo– y *Disonancias*), quienes lo señalaban como “un factor de decadencia y alienación social” (224). Para introducir la situación en Francia, la autora afirma que “la ‘economía del tango’ surgió como parte de esa industria del entretenimiento que desde fines del siglo XIX se desarrolló para ocupar el ocio de las crecientes poblaciones urbanas” (242). A partir de las categorías de tango porteño o local y tango nómada o relocalizado (ambas acuñadas por el musicólogo argentino Ramón Pelinski), desarrolla una contextualización del tango en la época circunscripta al recorte temporal establecido. En concomitancia con la orientación casuística de la investigación, se analiza la circulación en Francia de un tango en particular, no solamente desde las modificaciones y mutaciones que éste pudo sufrir en su inmanencia, producto de la misma circulación, sino también en sus adaptaciones extramusicales (como, por ejemplo, la vestimenta gaucha de una orquesta de tango en una película de la época, claramente orientada a resaltar el valor auténtico del género), motivadas principalmente por tácticas de marketing diseñadas para penetrar en el mercado extranjero.

Para el capítulo dedicado a las conclusiones generales la autora se reserva el derecho a salir del marco temporal establecido para la investigación. En este capítulo, expone principalmente conclusiones personales sobre la situación actual de la industria fonográfica, sin dejar de recurrir a conclusiones parciales sobre el tango vertidas previamente en capítulos anteriores. En este sentido, la autora enfatiza el cambio del estudio de grabación, que comenzó como mero laboratorio de registro para convertirse luego en un lugar de creación musical, con prácticas y poéticas inevitablemente propias. Asimismo, Cañardo vuelve a destacar el impacto que la fabricación del disco tuvo en la sociedad, proponiéndolo en tanto objeto capaz de eternalizar tanto a las obras musicales registradas como a los intérpretes que las ejecutaban. A modo de apéndices, se adjuntan la amplia bibliografía consultada (ordenada según las temáticas troncales del libro), junto con un listado de las fuentes consultadas y un detallado índice temático.

Para concluir la presente reseña, podemos afirmar que la publicación del libro *Fábricas de música: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* es un aporte no sólo de gran valor, sino también necesario para el estudio tanto del tango como género musical como de las tecnologías de grabación, producción y postproducción del sonido, dimensión que en la musicología argentina cuenta aún con un enorme campo para ser investigado.



Biografía / Biografia / Biography

Cristian Villafañe nació en Rosario (Santa Fe, Argentina). Es Licenciado y Profesor en Composición musical por la Universidad Nacional de Rosario. Es intérprete activo de música popular, compositor de música contemporánea, docente y técnico en grabación y post producción de audio.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Villafañe, Cristian. 2018. Reseña de Cañardo, Marina, 2017. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones. *El oído pensante* 6 (1): 95-98. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].