

UN POCO DE HISTORIA DEL REGISTRO FONOGRAFICO-POÉTICO EN EL URUGUAY

En Uruguay podemos encontrar una larga tradición de registro fonográfico poético, el más antiguo del que tenemos noticia mediante una crónica, se realizó en 1901 de manera privada, los integrantes del cenáculo poético montevideano: El Consistorio del Gay Saber, invitan al poeta argentino Leopoldo Lugones (que estaba compartiendo con ellos una breve estadía) a que registrara en cilindro para fonógrafo algunos de sus poemas, lo que fue realizado en la Casa Garesse y Crispo, un reconocido comercio capitalino (1).

El registro poético también formó parte tempranamente de los catálogos que se podían acceder por aquél entonces de álbumes fonográficos comerciales.

En Buenos Aires aparece el primer sello discográfico local: Royal Record, allí mediante pequeños estudios móviles, el músico, cantante o recitador realizaba su acting frente a un gran cono (llamado cuerno) que recogía las ondas acústicas convirtiéndolas en vibraciones, las que se transferían finalmente por medio de una aguja a un cilindro o plato recubierto de cera, imprimiendo en el mismo un surco espiralado ya que este giraba a una velocidad constante gracias a un resorte motor mecánico.

Estos cilindros o platos de cera eran enviados posteriormente a la casa central (Europa o Norteamérica) en donde se comprobaba la calidad del registro, luego de ser aprobados, mediante procedimientos electroquímicos (galvanoplastia) se fabricaban las matrices, de las que se hacían varias copias que eran vueltas a enviar al país de origen, y si finalmente eran aprobadas, se realizaban los prensados industriales, tanto para cilindros (al comienzo eran de estaño y cartón parafinado, luego de cera y finalmente de celuloide) reproducidos en fonógrafos; así como también para los discos (primero fabricados de ebonita y finalmente de gomalaca) que eran reproducidos por gramófonos. Mediante este complejo proceso de ida y vuelta se grabaron los primeros poemas uruguayos. Investigando en la base de datos de la DAHR (Discography of American Historical Recordings) podemos encontrar lo que serían los primeros registros fonográficos de nuestra poesía (2).

El 23 de julio de 1906 el cantante, payador y recitador argentino Eugenio López graba bajo la descripción de recitado: "El rumbo" (Victor B-3548) del poeta uruguayo Elías Regules; el recitado del poema "Juan Saldau" del poeta uruguayo Orosmán Moratorio (Victor B-3557) y "Los gauchos" perteneciente al poeta uruguayo Conrado Nalé Roxlo (Victor B-3558). Ese mismo día el también recitador, cantante y actor uruguayo Alfredo Eugenio de Gobbi, graba el recitado "La consigna" (Victor E-3551), estando posiblemente frente al primer registro sonoro de un poema uruguayo en la voz de su autor. El 24 de julio López graba el texto "Sintiendo" de Elías Regules (Victor B-3560) y la recitación del texto "Aparicio Saravia: fragmento del canto" de Conrado Nalé Roxlo, aunque se señala que dicha matriz fue destruida, seguramente por no pasar los controles de calidad. Ese mismo día el recitador uruguayo Alfredo Eusebio de Gobbi graba un recitado con el texto "El ranchito" de la poeta uruguaya María Teresa Ledesma de Sáenz (Victor E-3591) aunque también la misma sería destruida. El 28 de julio de 1906 Eugenio López graba un recitado con el texto "A Saravia" (Victor B-3636) de Conrado Nalé Roxlo (supongo que será el mismo texto usado para la matriz destruida anteriormente). El 31 de julio, López graba recitados de los textos "Cuento añejo" (Victor B-3662) y "La triste despedida" (B-3663) del autor uruguayo Alcides de María. Ese mismo día el uruguayo Alfredo Eusebio Gobbi graba un recitado de su autoría y con acompañamiento de orquesta titulado "Los High life" (Victor B-3671). El 1 de agosto de 1906, Eugenio López graba fragmentos de la obra "Tabaré" de Juan Zorrilla de San Martín (Victor B-3680). Ese día, usando el seudónimo de "Clown Gobbino 76" el uruguayo Alfredo Eugenio de Gobbi registra un recitado de su autoría con acompañamiento de orquesta titulado "Qué calor con tanto viento" (Victor B-3689). El 2 de agosto nuevamente Gobbi registra un recitado acompañado con orquesta con el texto "El calotero" (Victor B-3701) del poeta uruguayo Alcides de María. El 3 de agosto de 1906 Eugenio López graba el texto "¡Patria!" (Victor B-3724) de Conrado Nalé Roxlo. El 4 de agosto de 1906 Alfredo Eusebio Gobbi recita acompañado con guitarra su texto "Artigas" (Victor B-3728) y usando el seudónimo Señor A.G. Campo registra el recitado acompañado con guitarra "El viaje" (Victor C-3731) de Elías Regules.

A partir del 21 de diciembre de 1907 la casa Victor instala una fábrica de discos en la ciudad de Buenos Aires, lo que implicaba una mayor dinámica para los procesos de grabación, los uruguayos Gobbi y Nava registrarán prontamente en los flamantes estudios textos propios y de otros poetas nacionales. El 27 de diciembre de 1907 Alfredo Eusebio Gobbi grabará varios recitados. Primero un recitado con canto cómico acompañado por orquesta: "El aire de mujer" (Victor F-39), luego un monólogo cómico acompañado con orquesta: "El mozo guapo" (Victor F-41), también otro monólogo cómico con acompañamiento orquestal: "Aronga, mamita aronga" (Victor F-42) y con el mismo formato grabaría "Mejor es ser soltero" (Victor F-43). El 28 de diciembre de 1907, el poeta, recitador y cantante uruguayo Arturo de Nava le pone voz y música a un texto propio "El carretero" (Victor F-56) que intercala canción y recitado en el mismo tema. El último día del año 1907 también contaría con un par de registros de Alfredo Eusebio Gobbi junto al argentino Ángel Gregorio Villodo, dos diálogos cómicos con acompañamiento de orquesta, "Bochinche en un inquilinato" (Victor F-79) y "Entre motorman y compadre" (Victor F-83).

En Uruguay tendremos que esperar a 1938, para que el empresario Enrique José Abal Salvo inaugura el primer sello discográfico nacional llamado por aquel entonces "Son d'Or" (luego Sondor), que durante los primeros

años solo realizaría grabaciones directas a particulares. En el año 1941 comienza a editar reproducciones industriales extranjeras, y en el año 1944 comienza a realizar producciones comerciales de artistas uruguayos.

También en 1938 llegan al país las primeras grabadoras norteamericanas de alambre Webster, utilizadas principalmente en las radios, por lo tanto es de este modo que comienza a formarse un registro paralelo al comercial, que también debe ser tomado en cuenta para la historia del registro.

Diez años después la empresa norteamericana Ampex, revolucionaría el mercado con su modelo 200, la grabadora de cinta magnetofónica en bobina abierta, que ganaría gran popularidad. El abaratamiento de estos sistemas, permitirían a nuestros artistas participar de forma directa en las experimentaciones del campo sonoro, ya no tendrían que contratar un estudio de grabación, pudiendo trabajar desde sus propios hogares o estudios.

El ejemplo más paradigmático de esta selección es la grabación que realizara Amanda Berenguer en su casa, durante el invierno de 1970. La autora escribió: "Estaba sentada frente al grabador (...) A mí me salieron estas "dicciones" irrepetibles" (3).

El grabador utilizado fue el clásico Philips EL-3534, que permitía grabación estéreo y según consta en la ficha del álbum finalmente editado, utilizó micrófono Philips EL-3757/00 y cinta magnetofónica Philips EL 3915DP (Ø 18 cm). Esta cinta magnetofónica fue masterizada en los estudios Sondor en diciembre de 1970. El corte y procesado para el vinilo también se realizó en Sondor, recién en mayo de 1973. Finalmente el disco simple fue publicado por el sello Ayuí, para: Bolsidiscos Ayuí – Serie la palabra – Monofónico – AD/10.

Estas improvisaciones "irrepetibles" fueron posibles gracias a que la autora disponía de un grabador comercial y de buena calidad en su casa, luego el material fue procesado y editado por un sello comercial. Las grabaciones realizadas por Conrado Silva o los hermanos Accame seguramente también hayan sido editadas en estudios particulares, este es un avance importante, la comercialización y accesibilidad de las nuevas tecnologías permitirá a los incipientes artistas sonoros explorar y desarrollar en este campo trabajos cada vez más complejos. La tecnología digital que comienza a popularizarse en los noventa, y a partir de 1994 la comercialización de la Internet por parte del Estado, permiten mejorar la producción y distribución independiente. La poesía sonora uruguaya que tenía espacios limitados para su difusión, adquiere repentinamente gracias a la Internet, la posibilidad de mostrarse en la Aldea Global. El desarrollo del streaming como herramienta para almacenamiento y difusión, ha mejorado ampliamente, permitiendo mejorar el volumen y la calidad de lo expuesto.

LA POESÍA SONORA (*) CONTEMPORÁNEA EN EL URUGUAY

Las experimentaciones poético-vocales de mediados del S. XX vienen precedidas de los escasos ecos apenas reverberados desde las vanguardias históricas, la presencia fulgurante y fugaz de un solo espectáculo de Marinetti en Montevideo en 1926 (4), no fue suficiente para sembrar el ejemplo. Además, no encontramos que su escasa discografía haya sido difundida en su momento por nuestro país, como para poder influenciar a los artistas locales, para abordar este tipo de nuevos enfoques.

Entonces, el interés por la experimentación sonora poética contemporánea en nuestro medio, debemos rastrearlo mediante el fomento de dos nuevas vías casi paralelas.

La primera, aparece gracias al desarrollo de la música concreta, que bajo el impulso del compositor francés Pierre Schaeffer y sus investigaciones a fines de los cuarenta en el estudio del sonido, logró que éste se entendiera como un objeto descontextualizado y que el mismo, fijado en un soporte (grabación), permitiría su manipulación. Si bien Schaeffer había comenzado estos trabajos a fines de la década del veinte, es gracias al desarrollo de la tecnología de grabación en la década de los cincuenta que la música concreta cobra auge y logra desarrollarse en el mundo. En nuestro país, en el año 1961 el joven compositor Luis Campodónico estrena en el Auditorio del SODRE su obra "Misterio del hombre sólo" (5) siendo ésta la primer obra nacional que integra instrumentos acústicos, actuación, recitado y recursos electro acústicos grabados o amplificados.

En el año 1966 se crea el Núcleo de Música Nueva de Montevideo (NMN), que agrupa a compositores de música contemporánea inspirados en las corrientes del avant-gardé. En la selección realizada, vemos varios nombres vinculados a la experimentación concretista: Campodónico, Tosar, Silva, Pellegrino o Maggiolo. Recordemos también que el NMN organizó en 1980 el recital "No hay dos sin tres" dado por W. Rosenberg sobre textos dadaístas, incluyendo el estreno sudamericano de la Ursonate, de Kurt Schwitters, espectáculo que reeditaría el NMN en 1986, bajo el título de "Jaque a Dadá".

La otra fuente sobre las que se abreva, es directamente las nuevas corrientes de poesía experimental europea.

La mítica publicación dirigida por Henri Chopin, el gran referente y fundador del movimiento de Poesía Sonora

contemporánea, llamada: Revue OU, comenzó a incluir ocasionalmente en la misma, a partir de 1964 flexidisc, en los que daba a conocer los novedosos trabajos sonoro-experimentales del hemisferio norte: Bernard Heidsieck, François Dufrêne, Bob Cobbing, Brion Gysin, Sten Hanson, Gil J Wolman o el propio Henri Chopin entre otros. Técnicas de ensamblaje, cut up, superposiciones y efectos de distorsión, eran parte de las novedosas técnicas que se aplicaban a la voz humana.

El intercambio entre revistas experimentales sudamericanas y europeas permitía establecer “redes” mediante el intercambio postal, en las que se compartían las novedades de las nuevas tendencias. El argentino Edgardo Antonio Vigo en pos de difundir estas novedosas corrientes, montará una exposición que tomará carácter itinerante, a la que se le irá sumando cada vez más trabajos y nuevas propuestas.

Entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969 organiza la llamada “Expo / Internacional de Novísima Poesía – 69”, primero en el Instituto Torcuato Di Tella (Buenos Aires), luego entre el 18 de abril y el 4 de mayo del mismo año, en el Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata) y finalmente forma parte de las JOPE (Jornadas de Poesía) realizadas en la Facultad de Humanidades, Departamento de Letras UNNE (Universidad del Nordeste, Resistencia; Chaco) coorganizadas junto a Elena Pelli (Elena Lucca) entre el 13 y 15 de noviembre del 69.

La muestra constaba de tres secciones, la primera dedicada a libros de autor y revistas experimentales, la segunda (la más numerosa) dedicada a la poesía visual y objetual y una tercera sección dedicada a la poesía sonora, en la que se incluían entre 15 y 22 obras de autores paradigmáticos del género.

Mientras esto ocurría en Argentina, en un interesantísimo marco de intercambio regional de información, de manera paralela son expuestas en Uruguay las dos primeras secciones, entre el 8 y el 21 de julio de 1969 en la Galería U de Montevideo, bajo el auspicio de la revista Ovum 10 y la supervisión de Clemente Padín.

La tercera sección bajo el título “1ª Audición de Poesía Fónica” (audición acusmática de poesía sonora) se montará recién en diciembre de ese año, primero en el Teatro Millington Drake y luego en la 10ª Feria de Libros y Grabados. La misma volverá a repetirse en setiembre de 1970 en el Millington Drake, como la “2ª Audición de Poesía Fónica”, siempre bajo los auspicios de Ovum 10, Clemente Padín y Juan Daniel Accame.

En enero de 1972 de la mano del artista chileno Guillermo Deisler, la muestra sonora cruza los Andes. La misma es patrocinada por el Departamento de Letras de la Universidad de Chile, y en esta oportunidad la selección en vez de ser auditada en una sala, se emite por la Radio Universidad Técnica del Estado (CA – 121) bajo el nombre de “1ª Audición de Poesía Fónica”, contando con el material seleccionado originariamente por Edgardo Antonio Vigo y la compaginación y agregados realizados por Clemente Padín y Juan Daniel Accame.

Como vemos, el fenómeno de la poesía experimental sonora en nuestro país (y en la región) era observado con interés temprano por los artistas locales, teniendo un desarrollo casi en paralelo con las metrópolis. Lamentablemente la convulsa década de los sesenta, el Golpe de Estado de 1973 y la dictadura militar que llegaría hasta 1984 no propiciarían espacio suficiente para las prácticas experimentales. La censura, la prisión o el exilio llevaron a muchos artistas a postergar o abandonar los trabajos que estaban realizando. Todo el movimiento que había comenzado a gestarse, se vio de golpe obligado a ralentizarse, a camuflarse, a medirse en un marco de autocensura, para poder subsistir.

Con la llegada de la generación de los ochenta, se avizoró un inevitable retorno del país a los carriles democráticos, esto traía nuevas esperanzas y la idea de retomar los caminos truncados en los años anteriores, que nos permitiera construir una nueva identidad. Las nuevas generaciones menos prejuiciosas retoman las experimentaciones multidisciplinares (además de intergeneracionales) propiciando en pocos años una actualización con las prácticas vanguardistas finiseculares.

El S. XXI y la híper comunicación que llega acompañada de nuevas tecnologías y formatos de intercambio de información, acelerarán el proceso de puesta a punto con el mundo actual, ayudando a superar también el centralismo cultural histórico, instalado por la idea de país-puerto, ahora el conocimiento ya no está en manos de unos pocos que dictaminan cual es la arquitectura del canon dominante.

Juan Angel Italiano, 11/07/2021.

NOTAS

(1) - Pereira Rodríguez, J. (1965). El caso Lugones-Herrera y Reissig. Ensayos (pp 259-261). Montevideo, Uruguay : Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

(2) - Italiano, J.A. (2018) La historia de la puesta oral en el Uruguay. Recuperado de: tancampante.blogspot.com/2018/08/tancampante-la-historia-de-la-puesta.html

(3) - Berenguer, A. (1973) En Dicciones [Vinilo simple]. Montevideo, Uruguay: Ayuí

(4) - Italiano, J.A. (2020) Marinetti per Montevideo. Recuperado de: juanangelitaliano.bandcamp.com/album/marinetti-

[per-montevideo](#)

(5) - Paraskevaídis, G. (1999) El "Misterio del hombre sólo". Luis Campodónico, compositor. (p.100) Montevideo, Uruguay: Tacuabé.

(*) Cuando aquí hablo de "Poesía Sonora", no me refiero a todo el espectro de la poesía que se mueve dentro del campo del soporte sonoro (registrado o no) sino que estoy haciendo alusión a toda aquella producción de experimentación que se realiza sobre la palabra hablada. Una corriente artística que nace de la mano del francés Henri Chopin (1922 - 2008) que el denominó como "Poésie Sonore", trabajos que también llamó "audiopoems". Se le recuerda principalmente por su trabajo en el campo de la poesía concreta, visual y sonora, en la década del cincuenta realizó un trabajo novedoso y original, creando grabaciones pioneras mediante el uso de grabadoras antiguas, tecnologías de estudio y los sonidos de la voz humana manipulada. Su énfasis en el sonido, es un recordatorio de que el lenguaje proviene tanto de las tradiciones orales como de la literatura clásica, de la relación de equilibrio entre el orden y el caos. Para recorrer y analizar su legado, recomiendo visitar el sitio www.ubu.com/sound/chopin.html