

# Análisis iconográfico desde una perspectiva de género de las fundas de disco de la Bibliothèque nationale de France desde 1900 hasta 1940

JULIA NAVARRO COLL

Diciembre 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Directora: Elena Edith Monleón Pradas  
Tutor: Rodrigo Pérez Galindo

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Departamento de Dibujo

**TESIS DOCTORAL**

**Análisis iconográfico desde una perspectiva  
de género de las fundas de disco de la  
*Bibliothèque nationale de France*  
desde 1900 hasta 1940**

Presentada por:

Julia Navarro Coll

Dirigida por:

Elena Edith Monleón Pradas

Tutor:

Rodrigo Pérez Galindo

Diciembre de 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA





UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

© Julia Navarro Coll

Valencia, diciembre de 2015

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación y en general cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de su autora.

## Agradecimientos

Quiero agradecerle a mi padre, Vicente, el amor incondicional que me profesa, por acompañarme a sanar la relación ancestral entre imagen y música que nuestra saga, al parecer, tiene pendiente. Por abrazarme en París y mostrarme la luz de la Torre *Eiffel* desde los *Bureaus* de la BnF, iluminando nuestro camino mutuo hacia la evolución espiritual. A mi madre, Julia, por afirmarme en todas las cosas que escapando a mi entendimiento se muestran luminosas y vibrantes, alentando el reencuentro con lo que somos, con serenidad, firmeza y de nuevo, amor incondicional.

A Roberto y a Júlia Meié por todo. Por la paciencia, el acompañamiento, la ilusión, la fe ciega, la confianza, el respeto y el espacio que nos hemos concedido para entender nuestras vidas unidas por la libertad individual y el bien común. A Roberto por la sabiduría, el talento y el talante, a Júlia Meié por ponerme los pies en la vida, hacerme cosquillas y despertarme a la verdad absoluta de los toboganes, las meriendas y el mar, todos los días, cada día.

A mis guías espirituales, aparecidas con precisión en cada momento, a mi abuela Julia, a Inmaculada, Celine, Marisa, Hortensia y también a Ramiro, porque no saben cuánto han aportado a la posibilidad real de que yo haga esto que ahora podemos leer y porque lo han hecho con honestidad, gratitud, sinceridad y mucho amor universal.

A Bruno Sébald, responsable del Fondo Antiguo en el Departamento Audiovisual de la *Bibliothèque nationale de France* (BnF), por convertirse en mi padre doctoral, por transmitirme todo el conocimiento que guarda y custodia, y por hacerlo con una confianza, un cariño y una generosidad infinitas. A Lionel Michaux, Conservador del Fondo Sonoro, por hacer de paciente cicerone en los almacenes subterráneos de las cuatro torres, a Bertrand Bonnieux, Conservador Jefe del Departamento Audiovisual y Pascal Cordereix, Jefe del Servicio de Sonido, por abrirme sin concesiones las puertas de la BnF, a Xavier Loyant, responsable de la colección Charles Cross, por invitarme a disfrutar de las finiseculares vistas desde lo más alto de la BnF, y a las magníficas guardas de seguridad que, dentro del estricto protocolo *Vigipirate*, me conocían (y me ayudaban a construirme) como la mujer: "*ambitieuse, courageuse et sympathique*".

Gracias a Amparo Amat, Jefa del Servicio de Registros Sonoros, y Ernesto Capdevielle, Jefe del Servicio de Fotografía, Microfilme y Digitalización, ambos de la Biblioteca Nacional de España, gracias a Margarida Ullate, Marta Riera y Núria Altarriba, responsables de la *Unitat de Sonors i Audiovisuals de la Biblioteca de Catalunya*, a Corinna Schneider y Ilias Kyriazis coordinadores de la Biblioteca del *Hochschule für Musik und Tanz*. Gracias a Steven Dryden, especialista del Archivo de Sonido y Humanidades de *The Brithys Library* por contestar a todos mis correos. Gracias muy especiales a Sara Guasteví, Responsable de la Biblioteca y el Fondo Sonoro del *Museu de la Música de Barcelona*, por sembrar en mí, con su amabilidad, su empatía y su profesionalidad, la idea de que esta investigación

era posible. Gracias a Jaione Landaberea, Responsable del área de Documentación y Audiovisuales del *Musikaren Euskal Artxiboa*, Archivo Vasco de la Música, y a Jon Bagüés, su Director, por permitirme finalizar la investigación con el mismo sentimiento de gratitud ilimitada con que la comencé.

Gracias al Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia por ayudarme a crecer profesionalmente durante nueve años. Gracias a Pilar García Tamayo, secretaria del Departamento de Dibujo, por facilitarme todas las respuestas con una sonrisa. Gracias a Marc por nuestras conversaciones sobre el perfil de exhibición, a Luis Pablo Martínez por su generosidad orientadora, gracias también a mi querida Beatriz Climent Piqueras, amiga y Bibliotecaria de la Universidad de Valencia por hacer de Ariadna en los insondables laberintos bibliográficos y los sistemas de citación.

Gracias a Vicenta y a Fausto por el tiempo, el amor y la dedicación que nos profesan, por hacer posible y fácil la existencia de un cuarto propio conectado. A Irene y a Gonzalo, mis sobrinos inspiradores, por preguntarme una tarde: "Tía, ¿qué es una tesis?" y tener que explicármelo a mí misma, como si nunca hubiera dejado de ser una niña. Gracias a Montse y a Rafa por las tardes de domingo, a todas las *meigas* sabias que me rodean, Arantxa, Cris, Maite, Diana, Trini, Eva, Noelia, y a las personas que habitaron, habitan y habitarán, mi estudio de pintura. Gracias a Shanghai por preguntarse qué hay detrás de mi ordenador, robarme caricias y restarle importancia a las teclas.

Gracias a todos los lugares cuya energía fluye en cada letra y donde he instalado mi pulsión, gracias a París y al Colegio de España en París, a Barcelona, Menorca, Valencia, Köln, Madrid, Los Pedrones, Xeraco, El País Vasco, Cerdeña, el Carmen y la Saïdia. Y gracias a la India, por aparecer en el horizonte del mañana, renovando la ilusión.

Por último, gracias a mi querida directora de tesis y maestra Elena Edith Monleón Pradas por compartir conmigo tantas horas, plazos de entrega y sabios consejos, y a Rodrigo Pérez Galindo, mi tutor, por el apoyo incondicional y la fuerza que le acompaña. Gracias a José Miguel Lorenzo Arribas, Mar Rodríguez Caldas y Carmen Senabre por evaluar con tanta generosidad este trabajo, y al Tribunal, Miguel Molina Alarcón, José Miguel Lorenzo Arribas y Julia Galán Serrano, por la armonía y las aportaciones que forman ya parte de este proceso vital.

A todas las personas que os he nombrado y a todas las que sin nombraros estáis aquí, gracias. Hacer una tesis no es evolucionar intelectualmente, es abrazar con entusiasmo la vida que nos rodea y dedicar tiempo a mejorar nuestras deudas y equilibrar nuestras desigualdades mientras estemos encarnados en estos cuerpos. Gracias a mi energía masculina y a mi energía femenina por encontrarse, fundirse y hacerlo posible. Nos amo.

Valencia 29 de septiembre de 2015

## SINOPSIS

La presente Tesis Doctoral analiza desde una perspectiva iconográfica y de género las imágenes fijas que acompañan a la música grabada entre 1900 y 1940, en concreto en las fundas de disco localizadas mediante trabajo de campo intensivo en la *Bibliothèque nationale de France*.

La amplitud de la muestra, 512 ejemplares, se apoya con materiales puntuales de especial relevancia, envases de cilindros de cera, rollos de pianola y álbumes de disco, localizados en los fondos del *Museu de la Música de Barcelona*, la *Biblioteca de Catalunya*, la Biblioteca Nacional de España, el *Hochschule für Musik und Tanz Köln* y el *Musikaren Euskal Arxiboa*, Archivo Vasco de la Música.

El estudio toma como base la investigación precedente sobre la relación entre imagen fija y música grabada, desarrollada por la autora en el DEA. La Tesis Doctoral amplía estas posiciones teóricas y se concreta en la localización, selección y catalogación de una muestra representativa de las fundas de disco previas a 1940 que permanecían devaluadas y descatalogadas. En el núcleo del estudio se determinan las variables iconográficas y se propone un modelo de análisis visual basado en los estudios de género, la nueva musicología y los estudios de la imagen.

Finalmente, la Tesis Doctoral pone en valor la relevancia gráfico discursiva del período comprendido entre 1900 y 1940, habitualmente no considerado y, sin embargo, fundamental para la comprensión global del fenómeno de la grabación sonora y su implantación como nueva práctica cultural.

Se trata de una investigación documental basada en fuentes primarias, de naturaleza exploratoria y carácter inductivo, llevada a cabo mediante herramientas de análisis cuantitativo, cualitativo y visual.

## SINOPSI

La present Tesi Doctoral analitza des d'una perspectiva iconogràfica i de gènere les imatges fixes que acompanyen a la música gravada entre 1900 i 1940, en concret en les fongues de disc localitzades mitjançant treball de camp intensiu en la *Bibliothèque nationale de France*.

L'amplitud de la mostra, 512 exemplars, es recolza amb materials puntuals d'especial rellevància, envasos de cilindres de cera, rotllos de pianola i àlbums de disc, localitzats en els fons del Museu de la Música de Barcelona, la Biblioteca de Catalunya, la *Biblioteca Nacional de España*, el *Hochschule für Musik und Tanz Köln* i el *Musikaren Euskal Artxiboa*, *Archivo Vasco de la Música*.

L'estudi pren com a base la recerca precedent sobre la relació entre imatge fixa i música gravada, desenvolupada per l'autora en el DEA. La Tesi Doctoral amplia aquestes posicions teòriques i es concreta en la localització, selecció i catalogació d'una mostra representativa de les fongues de disc prèvies a 1940 que romanien devaluades i descatalogades. En el nucli de l'estudi es determinen les variables iconogràfiques i es proposa un model d'anàlisi visual basada en els estudis de gènere, la nova musicologia i els estudis de la imatge.

Finalment, la Tesi Doctoral posa en valor la rellevància gràfic discursiva del període comprès entre 1900 i 1940, habitualment no considerat i, no obstant açò, fonamental per a la comprensió global del fenomen de l'enregistrament sonor i la seua implantació com a nova pràctica cultural.

Es tracta d'una recerca documental basada en fonts primàries, de naturalesa exploratòria i caràcter inductiu, duta a terme mitjançant eines d'anàlisi quantitativa, qualitatiu i visual.

## SYNOPSIS

This PhD thesis analyzed from a gender and iconographic perspective still images accompanying the music recorded between 1900 and 1940, particularly in the album sleeves localized by intensive fieldwork in the *Bibliothèque nationale de France*.

The sample size, 512 sleeves, is supported with specific material of particular relevance, wax cylinders package, pianola rolls and albums disc, located on the funds from the *Museu de la Música de Barcelona*, the *Biblioteca de Catalunya*, *Biblioteca Nacional de España*, the *Hochschule für Musik und Tanz Köln* and *Musikaren Euskal Artxiboa*, *Archivo Vasco de la Música*.

The study builds on previous research on the relationship between still image and recorded music, developed by the author in the DEA. The PhD thesis extends these theoretical positions and is based on the localization, selection and cataloging of a representative sample of cases prior to 1940 remaining devalued and discontinued. At the core of the study iconographic variables are determined and visual analysis model based on gender studies, new musicology and image studies are proposed.

Finally, the PhD thesis values the graphic discursive relevance in the period between 1900 and 1940, usually not considered and, however, essential for a global understanding of the phenomenon of sound recording and its implementation as new cultural practice.

This is a documentary investigation based on primary sources of exploratory nature and inductive character, performed by quantitative analysis tools, qualitative and visual.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>11</b>
<b>PARTE I:</b> .....	<b>26</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>26</b>
1. LA RELACIÓN ENTRE IMAGEN FIJA Y MÚSICA GRABADA.....	27
1.1. <i>Densificación musical e iconográfica</i> .....	29
1.2. <i>“Imagen Anacrusa”, la necesidad de un nombre propio</i> .....	36
1.2.1. La Imagen Anacrusa, el deseo de transcendencia y los soportes de grabación .....	39
2. TAXONOMÍA DE LA IMAGEN ANACRUSA.....	49
2.1. <i>La noción de Tendencia Intertextual Dominante (TID)</i> .....	50
2.1.1. Interdiscursividad e intertextualidad .....	50
2.1.2. Significado musical intrínseco y significado musical evocado .....	52
2.1.3. Enumeración de las Tendencias Intertextuales Dominantes.....	53
2.1.4. Introducción a la TID “Hegemonía de la marca” .....	56
3. TEORÍAS DE BASE .....	60
3.1. <i>Los estudios de género y la nueva musicología</i> .....	60
3.1.1. Aproximación a las Tecnologías del género y el sistema de sexo/género .....	60
3.1.2. La musicología tradicional y la nueva musicología.....	62
3.1.3. Aproximación a las líneas de investigación de la nueva musicología .....	64
3.1.4. Las teorías de Lucy Green como eje pragmático .....	70
3.2. <i>Los estudios de la imagen</i> .....	74
3.2.1. Modos de ver y modos de mirar .....	75
3.2.2. La imagen como cosa, obra, energía, acto y producto.....	79
3.2.3. Funciones de la imagen .....	100
3.3. <i>Imbricaciones de sentido entre el método iconográfico y el análisis discursivo</i> .....	102
3.3.1. La iconografía al estilo de Aby Warburg, Mary Hertz, Gertrud Bing y Fritz Saxl .....	106
3.3.2. De la Teoría Matemática de la Información al Modelo Semiótico Social.....	116
3.3.3. Aplicación del análisis discursivo a la iconografía con perspectiva de género.....	121
<b>PARTE II: LAS FUNDAS DE DISCO</b> .....	<b>125</b>
<b>DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (1900-1940)</b> .....	<b>125</b>
1. EL TRABAJO DE CAMPO: LA VISITA A FONDOS SONOROS DE ESPECIAL RELEVANCIA .....	126
1.1. <i>Biblioteca Nacional de España (BNE) Madrid</i> .....	127
1.2. <i>Museu de la Música de Barcelona (MMB) Barcelona</i> .....	128
1.3. <i>Biblioteca de Catalunya (BC) Barcelona</i> .....	129
1.4. <i>The British Library (BL) Londres</i> .....	129
1.5. <i>Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT) Colonia</i> .....	131
1.6. <i>Bibliothèque nationale de France (BnF) París</i> .....	132
1.7. <i>Musikaren Euskal Artxiboa, Archivo Vasco de la Música. (ERESBIL). Guipúzcoa</i> .....	134

2.	CARACTERÍSTICAS Y SELECCIÓN DEFINITIVA DE LA MUESTRA.....	135
2.1.	<i>Cuadro DAFO</i> .....	138
2.2.	<i>Datos sobre el total de la muestra documentada</i> .....	140
3.	EN BUSCA DEL <i>ZEITGEIST</i> DE LA MUESTRA. CONSIDERACIONES CONTEXTUALES.....	142
3.1.	<i>El contexto socio-cultural</i> .....	145
3.2.	<i>El contexto tecnológico</i> .....	154
3.3.	<i>El contexto productivo</i> .....	159
4.	EL CONTEXTO OBJETUAL: ENVASES Y SOPORTES DE GRABACIÓN SONORA, 1900 A 1940.....	170
4.1.	<i>Los rollos de pianola</i> .....	172
4.1.1.	Amplitud de la muestra estudiada.....	172
4.1.2.	El eslabón perdido entre la partitura y la máquina.....	172
4.1.3.	Características del envase: forma y contenidos.....	175
4.1.4.	La representación humana en los envases de los rollos de pianola.....	175
4.1.5.	El caso especial de los rollos de pianola <i>Francis Salabert y L'Édition Musicale Perforée</i> .....	176
4.2.	<i>Los cilindros de cera</i> .....	178
4.2.1.	Amplitud de la muestra estudiada.....	178
4.2.2.	Expansión comercial y limitaciones técnicas.....	179
4.2.3.	Características del envase de cilindro: forma y contenidos.....	183
4.2.4.	Evolución dinámica: migración y transposición de contenidos.....	185
4.2.5.	La representación humana en los envases de cilindro.....	188
4.2.5.1.	Referencias icónicas al perfil de exhibición. El caso <i>Puerto y Novella</i> .....	193
4.2.5.2.	La sexualización iconográfica de la marca: hombres célebres y mujeres alegóricas.....	199
4.2.5.3.	La figura del público receptor en los envases de cilindro.....	204
4.3.	<i>Los álbumes de disco</i> .....	205
4.3.1.	Amplitud de la muestra estudiada.....	207
4.3.2.	Compulsión, almacenamiento y gratificación expansiva.....	208
4.3.3.	Álbumes genéricos.....	209
4.3.4.	El caso especial de los primeros álbumes temáticos ilustrados.....	211
4.3.4.1.	<i>Margarethe (Faust)</i> de Gounod, 1908.....	212
4.3.4.2.	<i>Pagliacci</i> , de Leoncavallo, 1917.....	215
4.3.4.3.	<i>Musik des Orients</i> , Monográfico, 1928.....	218
4.3.4.4.	<i>Concerto de Ravel</i> , Ravel, 1932.....	219
4.3.4.5.	<i>Musique Moderne Russe</i> , Julius Ehrlich, 1933.....	222
5.	LAS FUNDAS DE DISCO.....	225
5.1.	<i>Amplitud de la muestra estudiada</i> .....	225
5.2.	<i>Características formales y materiales de la funda</i> .....	234
5.3.	<i>Presencia de firma autorial en la muestra estudiada</i> .....	237
5.4.	<i>La fenomenología de lo redondo y las cuestiones de género</i> .....	242
5.5.	<i>Fundas genéricas y fundas tematizadas</i> .....	246
5.5.1.	El caso especial de las fundas André Girard para <i>Columbia</i> .....	248

6.	CATALOGACIÓN DE LAS FUNDAS DOCUMENTADAS .....	252
6.1.	<i>De la funda como objeto físico a la funda como dato documental situado</i> .....	252
6.2.	<i>Descripción de la base de datos catalográfica</i> .....	255
6.3.	<i>Catálogo de las fundas documentadas</i> .....	258
6.4.	<i>Creación de las variables iconográficas desde una perspectiva de género</i> .....	360
7.	PRESENTACIÓN DE DATOS CUANTITATIVOS .....	364
7.1.	<i>Obtención de datos e interpretación de la casuística general</i> .....	364
7.2.	<i>Variables Iconográficas en torno a la tecnología musical</i> .....	366
7.3.	<i>Variables iconográficas en torno al contexto geográfico y climático-cosmogónico</i> .....	367
7.4.	<i>Variables iconográficas en torno a la presencia de seres humanos</i> .....	368
8.	ANÁLISIS CUALITATIVO Y VISUAL: LOS MAPAS ICONOGRÁFICOS .....	372
8.1.	<i>El imperio de la marca: referencias en torno a la figura emisora</i> .....	372
8.2.	<i>Máquinas: la fascinación ambivalente por el progreso maquinal</i> .....	383
8.3.	<i>Discos, surcos y ondas: de la inscripción mitológica a la grabación tecnológica</i> .....	402
8.4.	<i>La notación musical como instancia transicional recesiva</i> .....	417
8.5.	<i>Accesorios. El caso de las fundas His Master's Voice</i> .....	423
8.6.	<i>Instrumentos musicales y máquinas ennoblecidas por el lenguaje</i> .....	432
8.7.	<i>El público receptor y la evolución sexuada de las prácticas culturales</i> .....	445
8.8.	<i>La representación icónica de la fuente: perfiles de exhibición y escoptofilia</i> .....	471
8.8.1.	<i>El perfil de exhibición en las fundas diseñadas por André Girard para Columbia</i> .....	498
8.9.	<i>La humanidad idealizada: mitificación y falsa infancia</i> .....	513
8.10.	<i>La animalidad como recurso polarizante disfórico: lo doméstico y lo indómito</i> .....	522
8.11.	<i>Indicios icónicos del deseo de transcendencia en las fundas de disco</i> .....	546
	<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>550</b>
	<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	<b>566</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>570</b>
	<b>ANEXO</b> .....	<b>577</b>

## INTRODUCCIÓN

### Defensa a ultranza de la Subjetividad. El guante metodológico de McClary

La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. (...) La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología. El relativismo es una manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes. La "igualdad" del posicionamiento es una negación de responsabilidad y de búsqueda crítica. El relativismo es el perfecto espejo gemelo de la totalización en las ideologías de la objetividad. Ambos niegan las apuestas en la localización, en el encarnamiento y en la perspectiva parcial, ambos impiden ver bien.<sup>1</sup>

Estas leyendo la tesis de una fabricante de imágenes que trabajaba realizando portadas de libro cuando la comencé, que se dedica desde hace nueve años a la docencia universitaria en comunicación audiovisual y que ha dejado momentáneamente de pintar retratos de mujeres, en gran formato, para poder finalizarla.

La subjetividad, la intuición y la creatividad son mis principios rectores, las herramientas más poderosas de producción de sentido y conocimiento que conozco, práctico y defiendo a ultranza. El pensamiento relacional y la vocación artística mis motores cognitivos, la aproximación experiencial y el amor a los materiales la única fuente de "verdad" posible.

El postestructuralismo y el feminismo, sobre los que me apoyo intelectualmente, hicieron ya caer hace casi medio siglo la farsa de la objetividad, por lo que siendo coherente, invito desde la misma introducción de esta Tesis Doctoral a no seguir suscribiendo la fabulación represora de que las construcciones científicas producidas por humanos (sujetos-sujetados) son y deben ser, ante todo, objetivas. Tal y como apunta Sandra Harding, el pensamiento occidental, incluido el de los hombres de ciencia, es un pensamiento folclórico, irracional y acrítico. El análisis feminista ha demostrado que la experiencia social de las mujeres les proporciona pruebas que avalan creencias que a los hombres les parecen irracionales y acríticas, señalando así mismo los elementos irracionales, ilógicos, acríticos y folclóricos del pensamiento masculino. Sandra Harding afirma a su vez que la visión científica del mundo, en ocasiones defendida con fanatismo sobre la autoridad de "los antiguos" por encima de la obtención individual de pruebas, se sostiene sobre la base de una fe que sirve para definir la posición de los creyentes en un universo moral y político, en vez de sobre la de un pensamiento crítico.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1995), 326-9.

<sup>2</sup> Sandra Harding, *Ciencia y feminismo* (Madrid: Ediciones Morata, 1993), 160.

Por ello, nuestra tesis doctoral se apropia de las herramientas metodológicas que la ciencia racionalista pone a su alcance, tabulaciones, dataciones, estadísticas, catalogación, clasificación, selección de muestras representativas y otras argucias procedimentales que permiten obtener respuestas “objetivas” a preguntas políticamente intencionadas y explicitadas como eminentemente subjetivas, pues sirven a esa interrogación situada en el contexto histórico, estético y personal en que la autora de la investigación se encuentra. Una producción de sentido centrada en contribuir a la utopía de un mundo más libre, creativo, sostenible, respetuoso con la diferencia, e igualitario.

Esta defensa a ultranza de relatividad de la perspectiva, y su explicitación como única vía posible para la producción de conocimiento científico, encuentra su razón de ser en la coherencia con las teorías utilizadas y en los descubrimientos que el trabajo con las fuentes primarias ha posibilitado. Así, la presencia afirmativa de imágenes pioneras que modifican los paradigmas establecidos, que interrumpen la cómoda situación de recepción en que la costumbre nos instala, siempre y sin excepción tiene que ver con la intencionalidad artística, entusiasmada y rupturista de quien, desde una identidad creadora, las ha planteado.

Ante la emergente pregunta de por qué he escogido investigar la relación entre imagen fija y música grabada durante cinco años de mi vida, y en concreto dedicarme en cuerpo y alma a las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France* previas a 1940, no puedo responder, sinceramente, sino que siento que las fundas y la relación entre imagen fija y música grabada, me ha escogido a mí y que esta dedicación intensísima y apasionada, contribuye a sanar una deuda ancestral y no verbalizada con mi genealogía, que culmina en la gestación de estas palabras. Esta es una pregunta que, pese a todas las tranquilizadoras argumentaciones racionalistas que puedo esgrimir en función de su valor patrimonial como el primer material en qué imagen fija y música grabada se reúnen, falsamente inédito, descatalogado e invisibilizado en número de miles, no tiene otra respuesta que la intuición que me llevó a Barcelona, a Madrid, a Köln y a París, y el amor incondicional que sentí mientras las descubría, las medía, las tocaba y las miraba con todo el asombro, el afecto, el pensamiento crítico y la consciencia investigadora de que era capaz, sin asomo alguno de “temor al contagio”, sin “guantes de goma” que me impidieran un contacto real con toda la energía icónica que las fundas de disco previas a 1940, hoy en día, siguen desplegando ante nuestros ojos.

Los musicólogos se aproximan en ocasiones a la música con la misma actitud con la que los ginecólogos se aproximan a la sexualidad femenina: con tiento. En ambas situaciones se hace un esfuerzo para olvidar que algunos miembros de la sociedad consideran a los objetos de su escrutinio placenteros. Y el teórico, poniéndose la “objetividad” como un guante de goma metodológico para protegerse del contagio, afronta a la temida cosa.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Susan McClary y Robert Walser, "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock", en *On record. Pop, Rock and the Written Word*, de S. Frith y A. Goodwin (London: Routledge, 1990), 287.

Espero que el público lector sea capaz de percibir y disfrutar toda la energía transmitida, todo el fervor y el conocimiento producidos y sepa recoger la invitación a apropiarse personalmente de la riqueza infinita de unos materiales que hasta hoy duermen su sueño eterno en los almacenes de la memoria, integrados en el hábito de nuestra forma de escuchar la música grabada, y de cuya procedencia originaria, nada sabemos.

## Presentación

La tesis se divide en dos partes bien diferenciadas y en dos períodos investigadores muy concretos, uno culmina con la defensa del DEA<sup>4</sup> en 2011, el otro con la defensa en 2015 de la presente Tesis Doctoral. La primera parte de la investigación se ha encaminado a proponer un marco teórico de referencia, una estructuración histórica de las relaciones que se han producido entre imagen fija y música grabada, presentando de forma casi “herética” una denominación específica que sirve a la finalidad de la investigación: “Imagen Anacrusa”, y una taxonomía estable en el tiempo, universal y universalizante, que permite acotar el *corpus* de estudio en grupos de imágenes con características comunes, las denominadas “Tendencias Intertextuales Dominantes”.

Es en esta primera parte donde surge, así mismo, un posicionamiento teórico-ideológico de la investigación. La imagen Anacrusa, definida como “la imagen síntesis o el conjunto de ellas, que acompaña, antecede, presenta y representa visualmente a un contenido musical grabado y que puede adaptarse de forma cambiante, dentro de una misma identidad visual corporativa, a otras aplicaciones gráficas para el mismo repertorio e incluso a otros repertorios”, permite a esta Tesis Doctoral posicionarse de forma congruente ante un conjunto de imágenes, antes inconexas, conectadas por la investigación a través de la visibilización de un denominador común que pone en evidencia, la esencia misma de su función, su pertinencia y su propia naturaleza.

La segunda parte de la investigación, en la que se practica un profundo análisis iconográfico con perspectiva de género, se nutre de este posicionamiento teórico introductorio, consolidándose como una herramienta metodológica imprescindible para poder realizar una fuerte producción de conocimiento en torno a las fortalezas gráfico-discursivas de las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France* entre 1900 y 1940, un conjunto de imágenes intencional y meticulosamente escogido.

La visita al *Museu de la Música de Barcelona* fue determinante para tomar la decisión firme de investigar la que *de facto*, puede ser considerada como la primera “Tendencia Intertextual Dominante” que produce constructos discursivos para acompañar a la música grabada: la “Hegemonía de la marca”. A partir del descubrimiento radical de fundas de disco y envases de cilindro absolutamente auráticos, capaces de validar, digamos de forma “pre-histórica”, las teorías sobre los significados musicales, y sin embargo descatalogados, la investigación se puso en marcha de forma imparable movida por el amor a los materiales y la ilusión de quien encuentra por fin sentido a sus disertaciones.

La visita posterior a la *Biblioteca de Catalunya* aportó la existencia de un pequeño grupo de fundas de gran valor gráfico-discursivo y se convirtió en la confirmación de que debía existir en otros centros más muestras y en mejor estado de conservación, que pudieran servir a la investigación. La tarea de

---

<sup>4</sup> Julia Navarro Coll, “La Imagen Anacrusa. Marco para un estudio de las relaciones entre la música grabada y la imagen fija que la acompaña”, DEA (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011).

contactar con los centros y persuadirles de la necesidad de entrar en sus instalaciones y fotografiar fondos, que ni siquiera están catalogados, se convirtió en un aliciente añadido, pues no era un obstáculo menor; de hecho se trataba de un obstáculo que podía, de no haber sido superado, hacer inviable la investigación.

El conocimiento de los contextos de producción de la época enfocó la búsqueda de muestras hacia la *Bibliothèque nationale de France* que finalmente se ha confirmado como el fondo documental más extenso y en mejor estado de conservación. Las razones de esta aportación, que constituyen fundamentalmente la muestra objeto de estudio, pueden encontrarse en la concurrencia de dos circunstancias prioritarias: por una parte la importancia nuclear del París como centro de producción cultural durante el período de referencia, el S. XIX y principios del S. XX, y por otra, el proteccionismo que caracteriza la legalidad Francesa en materia de guarda, custodia y puesta en valor del patrimonio cultural autóctono.

En la primera visita concertada en 2012, la BnF permitió el acceso a un pequeño fondo de envases de cilindro, álbumes ilustrados, casetes, catálogos musicales, rollos de pianola y a cerca de seiscientas fundas restauradas, organizadas en carpetas, transnacionales y en perfecto estado de conservación. Las fundas de disco, a diferencia de los otros documentos filiados a un repertorio concreto, permanecían sin documentar fotográficamente y sin catalogar, en el momento de la consulta. La visita realizada en 2012 supone el principio material, físico, tangible, que hace posible la Tesis Doctoral que hoy aquí se presenta. En 2015, después de tres años de trabajo intensivo con los materiales fotografiados, se solicita una segunda visita con el objetivo de trabajar de nuevo con las fundas físicas, contrastando, mejorando y clarificando las dudas que, debido a la reproductibilidad técnica, hubieran podido quedar sin resolver. En esta segunda visita se consulta y se documenta fotográficamente el total de la colección de envases de cilindro de la BnF y se amplía la muestra de álbumes de disco y rollos de pianola ilustrados con ejemplares de esencial relevancia.

La visita a la Biblioteca Nacional de España, el *Hochschule für Musik und Tanz Köln*, así como el trabajo en línea con el *Musikaren Euskal Artxiboa*, Archivo Vasco de la Música, ayudó a validar las decisiones tomadas y orientó definitivamente la línea editorial de la investigación.

Por estas razones, la Tesis Doctoral toma como muestra nuclear el casi medio millar de fundas de disco fabricadas y comercializadas entre 1900 y 1940, localizadas y documentadas en Francia. Esta muestra esencial se apoya con materiales localizados en Barcelona, Madrid y el País Vasco que resultan de especial interés por la magnitud visual de su aportación gráfica. Así mismo, la investigación incorpora a la muestra un significativo conjunto de fundas datadas entre 1940 y 1950 que validan con su presencia el inminente cambio de paradigma iconográfico. Las fundas coexistieron en el mercado con otros envases de música grabada: los cilindros de cera, los rollos de pianola y los álbumes de disco. La imagen presente en estos envases ha sido estudiada en profundidad gracias a un significativo conjunto de muestras documentadas presencialmente mediante los mismos procedimientos de trabajo de campo



intensivo. Si bien el grueso de la Tesis Doctoral se circunscribe a la muestra localizada en la BnF, esta ampliación del campo de visión proporciona un espectro contextual a las fundas, en sus acepciones cronológica y objetual, permitiendo validar la categoría de análisis apriorística denominada “Hegemonía de la Marca”.

En resumen, las razones, por las que finalmente se ha escogido trabajar sobre la TID “Hegemonía de la Marca” y en concreto, sobre las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France*, datadas entre 1900 y 1940 son las siguientes:

- porque se trata del primer aporte gráfico-discursivo que acompaña a la música grabada y presenta una importancia radical que influenciará futuros soportes.
- por el carácter insólito de los materiales y la minusvaloración objetual y conceptual al que las fundas en general, han sido sometidas.
- por el trabajo con fuentes primarias de calidad, accesibles y en cantidad representativa.
- porque debido a su carácter homeostático, reiterativo y transnacional, la representatividad de la muestra garantiza un equilibrio entre el análisis intensivo y el extensivo, así como una fiabilidad de los resultados de la investigación, no lo olvidemos, de naturaleza exploratoria e inductiva.
- por el gran aporte de los profesionales de la BnF, que transmiten a la investigación un valioso conocimiento del medio, que hemos podido reflejar en nuestra Tesis doctoral.

Finalmente, el trabajo con los perfiles de interpretación manifestados de forma escasa, incipiente y fuertemente codificados en las primeras fundas de disco, facilita a la investigación información extraordinaria sobre el surgimiento de las raíces de una forma de narrar icónica, ligada en parte a los factores escotofílicos que Lucy Green apuntara como delineadores de los significados musicales evocados.<sup>5</sup>

La hipótesis de trabajo sobre la que descansa nuestra Tesis Doctoral, de carácter exploratorio e inductivo, se basa en la afirmación de que las fundas de disco entre 1900 y 1940, en particular, la muestra de referencia localizada en la *Bibliothèque nationale de France* entre 1900 y 1940, se constituye como una “Biblia Visual de la Comunicación Musical Meditada”, como un material de primer orden en la configuración cognoscitiva de la grabación sonora, en la sexualización creciente de la nueva práctica cultural y en cierta medida de la naciente cultura de masas. La hipótesis plantea que dada la magnitud de la muestra, homeostática y transnacional, y el carácter inductivo de la Tesis Doctoral, los datos estadísticos obtenidos pueden servir mediante extrapolación, a futuras investigaciones.

---

<sup>5</sup> Esta información se amplía en el apartado 3.1.4 titulado: “Las teorías de Lucy Green como eje pragmático”.

Así, la relevancia del tema radica en considerar que las fundas de disco suponen la primera instancia gráfico-discursiva bidimensional, en la que el ser humano se ve obligado a poner en relación la imagen fija con la música grabada. La funda, que nació como un mero objeto protector, adquirió pronto funciones de atracción comercial, influenciando y educando al público en los usos y costumbres, educando en los nuevos rituales, señalando los lugares de culto y sexualizando la nueva práctica cultural. La ausencia de precedentes previos produjo en su conjunto una multitud de materiales icónicos de alta significación que por sus características reiterativas, homeostáticas, perecederas y anónimas, no han sido hasta ahora, puestos en valor.

## Objetivos

1. Validar, como marco teórico para el análisis de la imagen fija que acompaña a la música grabada, la noción de “Tendencia Intertextual Dominante” (TID) propuesta por la autora en el DEA. En concreto la TID, “Hegemonía de la marca”
2. Analizar desde una perspectiva iconográfica y de género las imágenes presentes en la primera etapa de la grabación sonora, en concreto en las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France*, entre 1900 y 1940.
3. Poner en valor la relevancia gráfico discursiva de este período, habitualmente no considerado y sin embargo fundamental para la comprensión global del fenómeno de la grabación sonora.
4. Determinar las variables y los patrones presentes en la imagen de las fundas de disco previas a 1940, basados en la repetición y la homeostasis.
5. Proponer un modelo para el análisis cuantitativo, cualitativo y visual de las fundas de disco entre 1900 y 1940, localizadas en la *Bibliothèque nationale de France*,
6. Demostrar la importancia gráfica que se le concede al nuevo modelo de comunicación mediada en la primera etapa de la grabación musical.
7. Vincular este aspecto discursivo a la creación e implantación de una nueva práctica cultural.
8. Indagar en las cuestiones de género presentes en la muestra de referencia.
9. Analizar las estrategias de visibilización de los perfiles de exhibición de los intérpretes que tienen lugar de forma pionera en las fundas de disco y los envases de cilindro ca.1900-1940.

## Metodología

Se trata de una investigación documental basada en fuentes primarias, de naturaleza exploratoria y carácter inductivo llevada a cabo mediante herramientas de análisis cuantitativo, cualitativo y visual. La metodología empleada pone a prueba, sobre todo, las capacidades interdisciplinares de la investigación y el pensamiento relacional, fruto todo ello de unas inquietudes y una experiencia personal situada a mitad camino entre la creación artística, el diseño gráfico, el portadismo editorial, la docencia y el interés por las teorías críticas de la comunicación audiovisual y la información. La utilización de herramientas de autoconocimiento, como el método DAFO, contribuye a posicionar apropiadamente la Tesis Doctoral y el proceso de trabajo, tanto interna como externamente, potenciando sus puntos fuertes y subsanando sus debilidades.

La primera decisión metodológica se orienta hacia el trabajo de campo y el método etnográfico. Se centra en el trabajo con fuentes primarias en los lugares en que se conservan. Para ello se procede a una fase de localización, toma de contacto inicial y solicitud de visita concertada, viajando finalmente, hasta los centros que las preservan. De este modo, se investigan *insitu* las condiciones en que los materiales existen, documentándolos fotográficamente de forma personal, para poder proceder a su catalogación y posterior análisis. En el caso de la BnF se produjeron dos visitas, una en 2012, en la que se recabó información fotográfica de todos los documentos que fueron estudiados intensivamente durante tres años, y una segunda en enero de 2015, con el objetivo de cotejar de nuevo presencialmente los originales, subsanar posibles incorrecciones, mejorar la datación y afianzar las conclusiones obtenidas.

El tipo de metodología analítica que la investigación está interesada en articular sobre la muestra, pone en relación en primer lugar los estudios de género y la musicología feminista con las nociones de intertextualidad. En segundo lugar relaciona los elementos de la cadena comunicacional y las teorías de la semiosis social con el binarismo de género y los perfiles de exhibición. Y en tercer lugar se interesa por la creación de conocimiento de naturaleza exclusivamente visual, trabajando en la gestación de “Mapas Iconográficos” tematizados. La resolución de todos estos cruces disciplinarios se formula cuantitativamente en tablas estadísticas y cualitativamente en la producción de literatura científica al respecto.

## **Estructura**

La presente tesis consta de dos partes bien diferenciadas, en la primera de ellas se aborda el marco teórico previo. En la segunda parte se justifica la elección de la muestra, se relata el trabajo de campo y las decisiones metodológicas y procedimentales para llevar a cabo el análisis cuantitativo, cualitativo y visual, desde una perspectiva de género, concluyendo finalmente con los resultados.

**La primera parte, “El marco teórico”,** consta de tres capítulos en los que se trabaja la relación histórica entre las imágenes impresas en los envases de la grabación sonora y la música que contienen. Indagando en qué sucede cuando esta relación no está dominada únicamente por las referencias temáticas o de significado evocado por el perfil de exhibición a las que estamos acostumbrados en nuestro *Zeitgeist*.

**En el primer capítulo, “La relación entre imagen fija y música grabada”,** se escrutan las virtudes que históricamente las imágenes fijas que acompañan a la música grabada presentan como todo conectivo, como umbral entre lo visual y lo sonoro, como enlace entre la línea temporal de la escucha y el lugar espacial de la imagen. En el primer epígrafe “Densificación musical e iconográfica”, se hace hincapié en el concepto de densificación iconográfica y en su paralelismo con la densificación musical, es decir, al creciente número de impactos perceptivos sonoros y visuales que las sociedades, especialmente desde el advenimiento de la cultura de masas, reciben a diario y a su influencia en la cognición social compartida acerca de la verdad sobre la realidad que las rodea. Para situar la

investigación se realiza, sin ánimo exhaustivo, una aproximación histórica a la evolución de la música grabada y los medios de reproducción de imagen tomando como perspectiva el determinismo social, el determinismo tecnológico y la ecología de los medios.

En el segundo epígrafe, “Imagen Anacrusa, la necesidad de un nombre propio” se defiende la necesidad de construir una denominación específica capaz de englobar las distintas imágenes cuya misión a lo largo de la historia, ha sido acompañar a la música grabada, fuere cual fuere el soporte sobre el que han instalado, incluso, pese a la ausencia de soporte físico. En el siguiente epígrafe, “La Imagen Anacrusa y el deseo de trascendencia” se pone de manifiesto la importancia capital de la existencia de este tipo de imágenes en la consolidación de los argumentos de venta ligados a la trascendencia: calidad, portabilidad, autenticidad y auraticidad, contribuyendo a una mayor pervivencia del ciclo de vida de un soporte en el mercado.

**En el segundo capítulo, “Taxonomía de la Imagen Anacrusa”,** se define la noción de “Tendencia Intertextual Dominante” (TID) como el tipo de relación paradigmática entre lo visual y lo sonoro presente en la “Imagen Anacrusa”. En los epígrafes titulados “Interdiscursividad e intertextualidad” y “Significado musical intrínseco y significado musical evocado” se contextualizan y se resumen las dos grandes bases teóricas sobre las que se asienta la noción de Tendencia Intertextual Dominante: la interdiscursividad, en la línea de las formulaciones de Julia Kristeva, y las aportaciones de Lucy Green a la definición de los diferentes significados musicales.

Bajo el siguiente epígrafe, “Enumeración de las Tendencias Intertextuales Dominantes”, se explicita que gracias a esta construcción taxonómica, la tensión entre ambos discursos permite entender de forma polarizada y establece la resolución de las Imágenes Anacrusas. La formulación de las siete TID: “El Sonido Dibujante”, “Hegemonía de la marca”, “La intención sinestésica”, “La visualización de los perfiles”, “La segmentación opositiva”, “La imagen en *stock*” y “La inmersión transensorial”, demostrará que las imágenes pueden ser construidas o bien prestando una especial atención a los significados musicales (tanto intrínsecos, como evocados), intentando por ejemplo transformar los signos musicales en signos visuales, o bien tendiendo a emanciparse en mayor o menor medida de la música a la que acompaña, buscando en esos casos una imagen esencialmente atractiva que establezca con la música relaciones no tanto intermedias sino de orden cognitivo.

A continuación, en el apartado “Introducción a la TID “Hegemonía de la marca”, se define y desarrolla la TID que abarca el período de referencia desde 1900 hasta 1940, en el que se insertan las fundas de disco estudiadas. En este apartado se trabaja la época histórica, el tipo de materiales, los exponentes más relevantes y la conceptualización de las características generales de esta TID. Aportando una tabla cronológica en la que se indican los períodos de influencia mutua, nacimiento, auge y transformación de las TID.

**El tercer capítulo, “Teorías de base”**, está dedicado a hacer más accesibles los fundamentos científicos del estudio. En este apartado se realiza una síntesis divulgativa del marco disciplinar más relevante, lo que implica a su vez un posicionamiento parcial de la investigación. Desde la modestia intelectual que este marco disciplinar se propone como un conjunto de conocimientos teóricos contextualizados, coyunturales y situados, con el objetivo de que sus efectos en la hegemonización de determinados paradigmas puedan ser discutidos de modo dialógico. Los tres apartados que se proponen relacionan entre sí diferentes disciplinas, hibridando conceptos y metodologías específicas de cada una de ellas, concretándolas y adaptándolas, para hacerlas servir a los objetivos de análisis que la investigación se ha planteado.

En el primer epígrafe, “Los estudios de género y la nueva musicología”, se trabaja una “Aproximación a las Tecnologías del género y el sistema sexo/género” para realizar, a continuación, una aproximación a las principales teorías de la nueva musicología influenciadas por los estudios feministas y el postestructuralismo, en “Los estudios de género y la nueva musicología” y en concreto a “Las teorías de Lucy Green como eje pragmático”.

A continuación, en el segundo epígrafe, “Los estudios de la imagen”, se aborda una aproximación al marco disciplinar en torno a los estudios de la imagen, tomando en cuenta los aspectos relativos a la visualidad y la mirada en “Modos de ver y modos de mirar” y acotando las principales teorías que afectan al estudio bajo epígrafes que denotan el tratamiento que cada una de ellas otorga a la esencia de la imagen: “La imagen como cosa, obra, energía, acto y producto” y “Las funciones de la imagen”.

En el tercer epígrafe, “Imbricaciones de sentido entre el método iconográfico y el análisis discursivo”, se trabaja la noción de método iconográfico, y las imbricaciones de sentido entre la iconografía con perspectiva de género y el análisis discursivo bajo los títulos: “La iconografía al estilo de Aby Warburg, Mary Hertz, Gertrude Bing y Fritz Saxl”, “De la Teoría Matemática de la Información al Modelo Semiótico Social” y por último, “Aplicación del análisis discursivo a la iconografía con perspectiva de género”.

La voluntad de esta primera parte de nuestra Tesis Doctoral, de naturaleza extensiva y apriorística persigue situar al público lector en las bases científicas y la intencionalidad discursiva que cimientan la investigación, así como en proporcionar un marco general de conocimiento, que sirva de preámbulo al análisis intensivo que se desarrolla en el siguiente bloque y que se constituye como núcleo fundamental de la investigación.

**La segunda parte, “Las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France* (1900-1940)”**, se organiza en nueve capítulos en los que se profundiza en la aplicación de la metodología, la elección de la muestra, la búsqueda de materiales, el proceso de documentación, el análisis posterior y la obtención de resultados cuantitativos, cualitativos y visuales.

**En el primer capítulo, “El trabajo de campo: la visita a fondos sonoros de especial relevancia”,** se realiza una narración de naturaleza etnográfica acerca de lo que ha sido el proceso de localización de imágenes, la visita a los centros de documentación y las características del fondo sonoro que cada institución preserva. El apartado incluye por orden cronológico la relación de los centros en los que se ha trabajado mediante visita personal: La Biblioteca Nacional de España, el *Museu de la Música de Barcelona*, la *Biblioteca de Catalunya*, el *Hochschule für Musik und Tanz Köln* y la *Bibliothèque nationale de France*, así como el trabajo en línea con el *Musikaren Euskal Artxiboa*, Archivo Vasco de la Música. La relación incluye, así mismo, el paradigmático caso de colaboración solicitada a *The British Library*, que no concluyó con éxito en los plazos previstos para la investigación, por considerar que aporta información de suma relevancia para la comprensión de los procedimientos de actuación documentales y confirma las hipótesis de trabajo sobre el estado de las fundas de disco previas a 1940.

**El segundo capítulo, “Características y selección definitiva de la muestra”,** está dedicado a describir la muestra y sus características. En el primer epígrafe se porta un “Cuadro DAFO”, de Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades de la muestra y el proceso de trabajo que ayuda a contextualizar las limitaciones y las proyecciones futuras de la investigación. En el segundo epígrafe, “Datos sobre el total de la muestra documentada”, se presentan los datos precisos sobre el total de los materiales analizados, haciendo una distinción entre la muestra visionada, la muestra documentada fotográficamente y finalmente la muestra estudiada en profundidad. Lo que permite situar al público lector en la calidad y la cantidad del material consultado.

**El tercer capítulo, “En busca del *Zeitgeist* de la muestra. Consideraciones contextuales”,** aporta en tres epígrafes detallados, conocimiento sobre “El contexto socio-cultural”, “El contexto tecnológico” y “El contexto productivo”. Esta contextualización previa está ceñida a los márgenes del objeto del estudio y pone el acento en la especificidad de una narración que no pretende constituirse en un ensayo historicista en completud, sino en una ubicación posicionada de los parámetros que permiten comprender mejor el tiempo de ocio y los procesos de producción y recepción del producto en la época en la que fue creado, planteando la necesidad de una futura indagación en el terreno de la historia contributiva feminista.

**El cuarto capítulo, “El contexto objetual: Soportes y envases de grabación sonora, 1900 a 1940”,** está dedicado a ampliar la visión del conjunto objetual en el que las fundas de disco se insertan como productos sujetos a una dinámica de competencia de mercado. Se presta especial importancia a los envases de otros soportes de música grabada con los que las fundas convivían, entendiendo este extremo como un necesario contexto objetual marcado por la migración de contenidos y la combinación intertextual.

“Los rollos de pianola”, “Los cilindros de cera” y “Los álbumes de disco” son los apartados dedicados a analizar en profundidad los diferentes soportes, tomando como referencia las fuentes primarias obtenidas en los centros de documentación durante el trabajo de campo. La estructura de los apartados

posee aspectos comunes, como los destinados a explicitar la “Amplitud de la muestra estudiada” y las “Características del envase”. Se incluye, así mismo, apartados concretos relativos al análisis iconográfico con perspectiva de género, aplicados a cada tipo de envases. Como se demostrará, la amplitud de la muestra documentada permite llegar a conclusiones firmes sobre el tratamiento de la imagen en estos soportes y a un posicionamiento claro al respecto de la puesta en valor y la existencia, invisibilizada por la literatura, de álbumes ilustrados previos a 1940.

Uno de los aspectos de contenido más relevante de este capítulo lo constituye el descubrimiento de materiales documentales de excepcional valor gráfico-discursivo a los que se ha dedicado un apartado específico: “El caso especial de los rollos de pianola *Francis Salabert y L’Edition Musicale Perforée*”; “El caso especial de los cilindros *Puerto y Novella*” y “El caso especial de los primeros álbumes temáticos ilustrados”.

**El quinto capítulo, “Las fundas de disco”,** se detallan las características formales y materiales de este tipo de envase, escrutando en detalle toda referencia autorial localizada en la muestra, analizando las cuestiones morfológicas del producto y poniéndolas en relación con la fenomenología y las teorías de género. Se dedica especial atención a la diferenciación tipológica de las fundas en función de la adecuación específica al repertorio que contienen o su carácter genérico. El apartado “El caso especial de las fundas de André Girard para *Columbia*” está íntegramente dedicado a analizar y poner en valor el trabajo pionero de las fundas ilustradas en 1932 por André Girard.

**El sexto capítulo, “Catalogación de las fundas documentadas”,** es uno de los capítulos más relevantes de la investigación. En el primer apartado, “De la funda como objeto físico a la funda como dato documental situado” se atiende a los mecanismos metodológicos y procedimentales que han permitido la conversión del material primario en dato analizable. En este capítulo, se ponen de manifiesto las dificultades superadas para lograr clasificar imágenes sin historia y para formular descriptores específicos que sirvieran al doble objetivo de identificar y cualificar el objeto, haciéndolo accesible para el estudio iconográfico desde una perspectiva de género.

Bajo el epígrafe “Descripción de la base de datos catalográfica”, se describen los campos que han permitido la gestación de la base de datos que permite identificar cada funda como un objeto concreto. Los campos referenciados son argumentados y explicados en detalle, y responden por este orden a la generación de un Id. Código de Identificación, la imagen o imágenes de la funda, una ficha del objeto que incluye: nombre de la marca fonográfica, lugar de procedencia, datación aproximada de su ciclo de vida en el mercado, formato en mm, color del soporte, color de las tintas de impresión y referencias, si las hubiera, a la firma autorial (ilustración, fotografía, impresión) y a la composición, dirección o interpretación musical.

A continuación se proporciona el núcleo catalográfico de la investigación. Con el título “Catálogo de las fundas documentadas” se presenta la relación ordenada y exhaustiva de los materiales que han

constituido, finalmente, el objeto de estudio de la presente Tesis Doctoral. Las imágenes han sido obtenidas *insitu*, en todos los casos y sin excepción, por la autora de la investigación con autorización expresa de los centros de documentación consultados. Las imágenes han sido y ajustadas digitalmente para servir al formato en que se presentan. El catálogo de fundas de disco, creado específicamente para la investigación, permite identificar, caracterizar objetivamente, datar cronológicamente y ordenar por orden alfabético según la marca a la que pertenecen, todos los ejemplares originales, hasta la fecha descatalogados, sistematizando así un corpus de estudio antes inexistente y disperso y haciéndolo accesible a todo tipo de análisis posteriores.

En apartado “Creación de las variables iconográficas desde una perspectiva de género”, se exponen, argumentan y describen los factores que han posibilitado la estructuración lógica del contenido con el objetivo de ser analizable bajo la perspectiva iconográfica de género, así como su filiación a un período y una localización geográfica concreta. En este apartado se defiende y argumenta la definición de las variables iconográficas que han permitido la cuantificación del discurso visual y que, en resumen, se materializan en: Marca (nombre comercial); Maquinas (M); Discos (D); Accesorios (A); Instrumentos (I); Notación (N); Otras máquinas (OM); Personas cualificadas por su género, rol comunicativo, edad y nivel de idealización (HF-MF,HR-MR,HI-MI,NI-NR,NR-NI); Animales (An); Mapas o acotaciones geográficas (Mp); Naturaleza (Na); Urbanidad (U); y un conjunto significativo de fenómenos de orden astrológico-cosmogónico: Sol (S); Estrellas (E); Nubes (Nb) y Rayos u ondas (RO).

**El séptimo capítulo, “Presentación de datos cuantitativos”,** se dedica esencialmente a dilucidar los resultados de los proceso de abstracción, fragmentación, cosificación y proyección de un método científico intencional y políticamente situado, sobre la imagen presente en las fundas de disco previas a 1940. Con el objetivo de obtener datos numéricos se realiza un análisis mediante herramientas estadísticas, gráficas pormenorizadas y obtención de datos cruzados, lo que permite realizar una “Obtención de datos e interpretación de la casuística general” que resulta concluyente. Los siguientes apartados sistematizan cuantitativamente la información aportando datos reveladores sobre las prevalencia icónica de las diferentes variables iconográficas en las fundas de disco. Las variables son agrupadas temáticamente en: “Variables Iconográficas en torno a la tecnología musical”; “Variables iconográficas en torno al contexto geográfico y climático-cosmogónico” y “Variables iconográficas en torno a la presencia de seres humanos”.

**En el octavo capítulo, “Análisis cualitativo y visual: los Mapas Iconográficos”,** la presente Tesis Doctoral explicita en este capítulo una declaración de intenciones sobre lo que en esencia considera que debería ser un análisis visual con aportaciones relevantes a la cultura visual. Es decir, un análisis de material visual, destinado a ser analizado mediante material visual y validado o refutado únicamente a través del pensamiento visual, sin injerencia alguna de la palabra y con aportación de la creatividad radical, y no de la cita, como la más poderosa de las metodologías científicas orientadas al progreso. Con el objetivo de obtener datos que aporten significación gráfica y discursiva, se realiza un doble análisis: por una parte una aportación visual de XXXI Mapas Iconográficos gestados por la autora de la



investigación, realizados en la línea del esquema procedimental iconográfico propuesto por Aby Warburg. Los Mapas Iconográficos han sido realizados mediante collage digital, permitiendo que se produzcan encuentros visuales entre fragmentos de imágenes correspondientes a diferentes fundas, utilizando la tematización obtenida gracias a la implementación de las variables iconográficas, como hilo conductor.

El octavo capítulo se desglosa en diez epígrafes agrupados en torno a las variables iconográficas cuya denominación denota la intencionalidad que la investigación deposita sobre ellos y que en cierta medida se constituye como una particular síntesis del contenido. El objeto de estudio se trabaja en este capítulo desde el marco teórico conceptual referido en la primera parte de la presente Tesis Doctoral. Es decir, las fundas de disco, y en concreto los ejemplares localizados en la *Bibliothèque nationale de France*, el *Museu de la Música de Barcelona* y la *Biblioteca de Catalunya*, se analizan detalladamente desde las posiciones teóricas de los estudios de la imagen, la perspectiva de género y la nueva musicología, los estudios críticos del discurso, las teorías de la comunicación y la información, la semiosis social y el método iconográfico. El octavo capítulo está dedicado a una intensa producción de conocimiento científico, sobre las categorías de análisis propuestas. Los epígrafes llevan por título respectivamente: “El imperio de la marca referencias en torno a la figura emisora”; “Máquinas: la fascinación ambivalente por el progreso maquinal”; “Discos, surcos y ondas: de la inscripción mitológica a la grabación tecnológica”; “La notación musical como instancia transicional recesiva”; “Accesorios. El caso de las fundas *His Master’s Voice*”; “Instrumentos musicales y máquinas ennoblecidas por el lenguaje”; “El público receptor y la evolución sexuada de las prácticas culturales”; “La representación icónica de la fuente: perfiles de exhibición y escoptofilia”; “El perfil de exhibición en las fundas diseñadas por André Girard para *Columbia*”; “La humanidad idealizada: mitificación y falsa infancia”; “La animalidad como recurso polarizante disfórico: lo doméstico y lo indómito”; “Indicios icónicos del deseo de trascendencia en las fundas de disco”.

A estos diez epígrafes se incorpora un onceavo, titulado “Indicios icónicos del deseo de trascendencia en las fundas de disco”, que conduce a la validación de la premisa planteada en la primera parte de la investigación, dedicada a la visibilización de los cuatro fundamentos de trascendencia sobre los que la música grabada se edifica: calidad, portabilidad, durabilidad y autenticidad, cerrando así el círculo sobre uno de los motores cognitivos del estudio. La investigación finaliza con las conclusiones obtenidas, el índice de ilustraciones y la bibliografía consultada.

**Por último, en el Anexo**, se incorpora la “Tabla para el análisis iconográfico”. Se trata del núcleo cuantitativo de la investigación. La tabla presenta en las filas la relación de ejemplares ordenada por número de referencia (Id) del catálogo, y en las columnas, el cruce con las variables iconográficas propuestas en el capítulo sexto. La relación se establece en un campo de tipo *booleano* (verdadero-falso) en términos de existencia: 1; o inexistencia, 0. Y sirve de base para el análisis cuantitativo del discurso.

El sistema de documentación y citación utilizado responde al Manual de Estilo de Chicago, estilo de Humanidades (notas y bibliografía), 16ª edición, recomendado por la U.P.V. y la E.P.S.G. Para más información puede consultarse directamente la web de *The Chicago Manual of Style Onlyne*<sup>6</sup>

### **Aclaración metodológica sobre el uso de las fuentes de origen popular**

Respecto a la información documental se utilizan tanto citas de prestigio como citas extraídas de fuentes que no solo carecen de reconocimiento científico sino cuya credibilidad es abiertamente puesta en duda por gran parte del sistema académico. Estas fuentes, como la Wikipedia, los blogs de internautas anónimos y las reseñas aparecidas en medios de comunicación digital, se insertan en el ámbito de la *cultura popular contemporánea*, que es precisamente donde queda enraizada la definición general del objeto de estudio:

Música popular contemporánea *f.* Conjunto de manifestaciones musicales que hoy día son las más habituales y comunes, pero que no se “dejan” definir ni como cultas ni como *folk*. En este sentido, hablar de música popular contemporánea significa delimitar un campo musical popular no necesariamente vinculado a una particular tradición cultural y étnica, sino más bien insertado en el mundo contemporáneo de raíz occidental, en la vida metropolitana, en las comunicaciones de masas y en las formas de reproducción sonora propias de las nuevas tecnologías.<sup>7</sup>

La voluntad expresa de contar con estas fuentes se debe a dos razones fundamentales, la primera de orden pragmático es que el objeto de estudio es un producto industrial de la cultura popular contemporánea e incluso de la mal denominada *cultura de masas*, por lo que la literatura más abundante al respecto se localiza precisamente en ese mismo *ecosistema popular*. Desdeñarla constituiría no solo un craso error metodológico sino una traición formal y actitudinal al contenido y el objeto de la investigación. La segunda razón de orden conceptual atiende al cuestionamiento de las mismas estructuras de prestigio, verdad y credibilidad. Las fuentes y sus enunciados no se consideran en función del binomio verdadero/falso, sino que adquieren un valor añadido en la medida en que simplemente *están ahí*, son fácilmente accesibles, forman parte de la literatura de consulta y tienen un peso específico en la conformación y negociación de ideas, conceptos y opiniones masivas. Como afirmaba James Lull<sup>8</sup> en las lenguas y culturas latinas la palabra *popular* hace referencia a una cultura desarrollada a partir de la creatividad colectiva, no a una cultura proporcionada por las *élites simbólicas*<sup>9</sup>, sino a una actividad productora de las personas que conduce por lo tanto a un ejercicio de poder cultural, poniendo en cuestión las distinciones entre productores y receptores.

---

<sup>6</sup> “Guía rápida Cita Chicago-Style”, en *The Chicago Manual of Style Onlyne*, [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html) (Consultado el 26 de septiembre de 2015).

<sup>7</sup> Nora Ardevol y Nora Muntañola, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (Barcelona: Editorial UOC, 2004), 438.

<sup>8</sup> James Lull, *Medios, comunicación, cultura* (Buenos Aires: Amorrortu, 1997), 100.

<sup>9</sup> “Las élites simbólicas controlan el contexto del discurso, y por tanto indirectamente el discurso en sí mismo, ya que deciden quién puede hablar o escribir, el qué, el dónde, el cuándo, y con qué intenciones u objetivos”. Teun A. van Dijk, *Discurso, poder y élites simbólicas* (Barcelona: Barcelona metrópolis, 2011).

**PARTE I:**

**MARCO TEÓRICO**

## 1. La relación entre imagen fija y música grabada

La carátula del elepé era como una puerta abierta al mundo de la música". Ashley Khan, historiador musical, periodista y productor.<sup>10</sup>

Especialmente en los últimos tiempos se ha dedicado numerosa literatura científica a glosar la relación entre música e imagen. Es frecuente encontrar estudios y artículos sobre esta relación que cristalizan en el análisis del videoclip y las relaciones entre la música y el cine como punto de encuentro culminante entre ambas disciplinas. La era del lenguaje audiovisual ha propiciado en este campo un cierto arrinconamiento del estudio de la imagen fija en beneficio de la imagen movimiento y la imagen tiempo, como si la imagen fija se convirtiera en imagen de segunda clase en la medida en que no presenta movilidad y si pudiera, la presentaría.

La imagen fija que acompaña a la música grabada es un producto cerrado en sí mismo, pero capaz de establecer conexiones abiertas. Debe presentar en la dimensión espacial (el lugar plano de la impresión) un producto musical que por naturaleza se define por su dominancia en la dimensión temporal, es decir el tiempo de la escucha. Esta tensa y compleja relación entre lo estático y lo dinámico, lo abierto y lo cerrado, lo espacial y lo temporal, lo auditivo y lo visual, la parte y el todo, se concreta y se resuelve en lo que popularmente se conoce como Portada de disco, o *Album Cover*.

El estudio bibliográfico del estado de la cuestión produce como resultado una evidencia. Si bien existe un gran flujo de información documentada sobre portadas de disco no existe una clara transformación de esa información en conocimiento<sup>11</sup>. Por ello, lo que aquí se propone es el marco para un estudio que fundamentado en las teorías de la imagen y las teorías de la nueva musicología, investigue la relación de la imagen fija con la música grabada a la que sirve de pantalla, en el preciso punto en el que históricamente se dan cita, en el que mutuamente se presentan mediante un contrato perceptual arbitrario, como un producto comercial completo.

La elección de las fundas de disco entre 1900 y 1940, como objeto de estudio, se afianza en la necesidad de atravesar los discursos habituales que sobre este tipo de imágenes se pronuncian. Superar aquellos discursos que ahondan únicamente en la magnitud del coleccionismo o del fetichismo musical y de aquellos que hacen referencia a una especie de meritocracia gráfica o musical. La Tesis Doctoral se ha centrado en la búsqueda de las estrategias gráfico-discursivas implicadas en la

---

<sup>10</sup> Joaquim Paulo, *Jazz Covers* (Köln: Ed. Julius Wiedemann, Taschen, 2008), 15.

<sup>11</sup> Son frecuentes las compilaciones divulgativas comerciales. Además de las ya citadas, pueden consultarse: Joaquim Paulo, Ed. Julius Wiedemann, *Funk & Soul Covers* (Köln: Taschen, 2010); Michael Ochs, *1000 Record Covers* (Köln: Taschen, 2005); François Thomazeau y Dominique Dupuis, *Vinilos Rock. La historia del Rock a través de 50 años de vinilos* (Barcelona: Somos Libros, 2009). Y la dedicada a los álbumes de culto diseñados por *Hipgnosis*, en Storm Thorgerson, A. Powell, y P. Curzon, *For the love of vinyl the album art of Hipgnosis* (Brooklyn, NY: Picturebox, 2008).

construcción de máscaras de exhibición e identidades de marca, así como en aquellas ideas transmitidas por la imago que se adhieren a la música y al modelo comunicativo de la escucha mediada, haciéndola significar contenidos que no necesariamente están presentes en su esencialidad.

La imagen que acompaña la música grabada, desde sus comienzos hasta la actualidad, es un puerto privilegiado, un todo conectivo. Una imagen fronteriza entre dos disciplinas y dos sistemas perceptivos, el visual y el auditivo, ya que siendo imagen su cometido no es tanto re-presentar sino ser presencia de la música, generar tensión y delinear la escucha. Ser un umbral, una puerta. La imagen de cubierta es, según el diseñador Peter Saville<sup>12</sup>, el primer contacto que se establece con la música, lo que la hace accesible y la dota de sentido.

Pero la imagen es también un producto comercial, un reclamo publicitario, una atracción visual del contenido. Su orientación al mercado la introduce de lleno en la teoría de las gratificaciones, amplificando la relación entre emisión y recepción de un mensaje de naturaleza irreductible. Por su contenido nos coloca en la conflictiva frontera del arte y la cultura de masas y en la negociación de las construcciones de significado, aceptadas y negadas por las mayorías.

Se trata de un discurso sobre la música elaborado por las élites simbólicas<sup>13</sup>, en el que cuerpo y la mente, la sexualidad y el talento, lo culto y lo popular, la transgresión y el conservadurismo pugnan hasta el infinito. Obligada a las exigencias de la modernidad, tanto gráfica como tecnológica, y capaz de sobrevivir y adaptarse a los diferentes soportes, incluso a la desaparición de los soportes. La imagen fija que acompaña a la música grabada se reduplica en número infinitesimal y se reproduce y persiste con una inusual inteligencia adaptativa propia del superviviente.

La importancia de analizar en detalle medio millar de fundas descatalogadas masivamente, insertas en el mismo momento fundador de la grabación sonora, y durante sus primeros cuarenta años de vigencia, entre 1900 y 1940, radica en la revisión historicista del mismo acto mediador en que la imagen de las fundas se constituye, siendo fiel exponente del tiempo en el que se desarrolla y aportándonos información valiosísima sobre el mundo social que la genera y el mundo social que a su vez contribuye a generar.

La Imagen es Anacrusa porque se anticipa al compás. La imagen ocupa un espacio del mismo modo que la música ocupa un tiempo. La imagen fija perceptivamente lo que se escapa en la línea del devenir auditivo. Se anticipa en la misma medida en que la perpetua. La imagen compromete la posesión, la garantiza.

---

<sup>12</sup> Para ampliar información sobre su trabajo puede consultarse Peter Saville, "Sleeves", <http://petersaville.info/sleeves/> (Consultado el 20 de septiembre de 2015).

<sup>13</sup> Véase en su conjunto Teun A. van Dijk, *Discurso y poder* (Barcelona: Gedisa, 2009).

Atiborrarse de personas, comida u otras cosas es una forma más arcaica de tener y de posesión. En este caso todavía se me puede quitar el objeto que tengo por fuerza mayor (...) Pero si introyecto el objeto que quiero conservar, lo aseguro contra toda intromisión. Nadie puede arrebatarme lo que me he tragado.<sup>14</sup> (

A pesar de su innegable presencia, de su innegable potencia escénica, la Imagen Anacrusa, por preceder al compás, es por definición “invisible”, sin acento, banal. ¿Y es que puede acaso ser considerado musical aquello que no es percibido por el órgano auditivo? ¿O debe ser separada de la totalidad del discurso musical? ¿Cómo pueden ser estudiadas y conceptualizadas este tipo de imágenes? Si convenimos que se trata de una imagen fija que antecede y acompaña a la escucha musical, y que hasta la fecha no se han localizado estudios que le dediquen un cierto grado de atención académica, será pertinente explicitar un marco teórico de referencia y una denominación englobante que sirva de orientación al análisis. Es aquí donde la investigación se plantea, como expresaba Mustapha Khayati, si “las banalidades por lo que esconden, trabajan para la organización dominante de la vida”.<sup>15</sup>

### 1.1. Densificación musical e iconográfica

En *Medios de masas e Historia del Arte*<sup>16</sup>, Juan Antonio Ramírez define la densificación iconográfica como “el proceso de acumulación de imágenes icónicas en un espacio determinado”. Abraham Moles precisa también algunas cuestiones al respecto de lo que será competencia de los estudios actualmente denominados “Ecología de la Imagen”, encargados también de evaluar la tensión visual a que el ecosistema nos somete y las modificaciones que esta densificación opera sobre la conducta humana. Moles indicaba que la densificación podría evaluarse en términos de sociología de la percepción en “espectador x minutos” o incluso “espectador x segundos”. Según esta fórmula, la ocupación perceptiva, es decir, el cálculo de imágenes absorbidas por un espectador medio, incluso dejando de lado lo que los autores califican de imágenes móviles debidas al cine o a la televisión, podía variar mucho en función de sus circunstancias personales, sociales y geográficas.

Debido a que el flujo es acumulativo y la reproducción en serie posibilitó una cierta democratización de las imágenes, la densificación iconográfica aumentó en progresión geométrica desde el renacimiento hasta la cultura visual de masas. En el tercer milenio el desfase entre estas circunstancias se acrecienta a causa de la brecha digital. Mientras que algunas tribus indígenas presentan un grado de agudeza

---

<sup>14</sup> Erich Fromm, *Del tener al ser* (Barcelona: Paidós, 1991), 147.

<sup>15</sup> Mustapha Khayati, “Las palabras cautivas. Prefacio a un diccionario situacionista”, *Internationale Situationniste*, N°10, 1965. Traducción en Guy Debord, *Internacional Situacionista, textos completos de la revista Internationale Situationniste, Vol. II: La supresión de la política: Textos de Internationale Situationniste Ns. 7-10 (1961-66) más Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961* (Madrid: Literatura Gris, 2000). Disponible en SinDominio, “Las palabras cautivas”, <http://www.sindominio.net/ash/is1009.htm> (Consultado el 23 de marzo de 2015).

<sup>16</sup> Jose Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte* (Madrid: Cátedra, 1992), 294.

visual muy superior al de un europeo<sup>17</sup> en estos individuos la densificación iconográfica sigue anclada en un estadio cercano a la prehistoria de los medios de masas. Sin embargo, el abrumador flujo de imágenes a que es sometido un habitante de la urbe con conexión a Internet merecería, desbordando muy probablemente todos los pronósticos de Moles, la ampliación de la fórmula que evalúa la ocupación perceptiva a "espectador x milisegundos".

De estas cuestiones extrapoladas al ámbito sonoro se encarga la "Ecología Acústica"<sup>18</sup>. A partir de los trabajos de Murray Schafer<sup>19</sup> la Ecoacústica estudia los efectos que el *Paisaje sonoro* provoca sobre las respuestas físicas y las conductas de los seres vivos. Schaffer, antecediendo a los postulados de McLuhan<sup>20</sup>, "Al hombre le cambiaron un ojo por un oído", acuñó el término "cultura del ojo" para diagnosticar que la sociedad de su tiempo estaba dominada por el sentido de la vista y que la facultad auditiva se estaba deteriorando irremediabilmente. Schaffer estudió a fondo las habilidades de la escucha, denominándolas "competencia sonológica" y demostró que el ser humano de las grandes urbes a causa de la hiperestimulación sonora apenas puede recordar los sonidos no musicales escuchados durante el día, sean de su agrado o no.

Schaffer abogó por la educación en la escucha, por la preservación de los paisajes sonoros en extinción, por la militancia contra la contaminación acústica, por la realización de ejercicios para "limpiar los oídos", por practicar *paseos sonoros*, recorridos de meditación con un alto grado de conciencia sonora y por escuchar el silencio, algo que inspiró las composiciones del propio John Cage. Con el "Proyecto Paisaje Sonoro Mundial"<sup>21</sup>, Schaffer estudió los paisajes sonoros de distintas localizaciones geográficas relacionando los efectos de la presión acústica con la polución sonora y demostrando que las diferencias acústicas de cada zona podían determinar ciertos rasgos identitarios de sus habitantes. Especialmente relevante para el objeto de estudio de esta investigación es el concepto de "Esquizofonía" (1969) definido como la separación de un sonido de su fuente o la enfermedad causada por esta división:

Hemos dividido al sonido del generador del sonido. (...) Los sonidos han sido arrancados de sus fuentes naturales y se les ha dado una existencia independiente y amplificada. (...) El sonido vocal, por ejemplo, ya no está necesariamente atado a un agujero en la cara, sino que ahora es libre de aparecerse de cualquier parte del paisaje sonoro.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (Madrid: Cátedra, 1998), 44.

<sup>18</sup> Puede ampliarse información en la página web del Foro Mundial de Ecología Acústica, WFAE, <http://wfae.proscenia.net/> (Consultado el 22 de Agosto de 2015).

<sup>19</sup> Raymond Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Vermont: Destiny Books, 1977).

<sup>20</sup> Marshall McLuhan, *La galaxia Guttemberg: génesis del homo typographicus*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1993).

<sup>21</sup> R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield, *The World Soundscape Project*. <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html> (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).

<sup>22</sup> Murray Schafer, en *The Musical Life: Reflections on what it is and how to Live it*, de W. A. Mathieu (Boston: Shambhala Publications, 2014), 223.

La dimensión tecnológica ha obrado a favor de la progresiva densificación iconográfica y sonora. Se trata de materiales de aparente naturaleza efímera que sin embargo, se acumulan sin desaparecer en la dimensión espacial y en la línea temporal. Imágenes y sonidos masivos que polucionan y problematizan la tensión perceptual tanto en el ecosistema audiovisual exterior como en el propio interior del ser vivo, es decir, en la densidad de imágenes eidéticas y sonidos interiores.

### **Aproximación a la evolución de los medios de reproducción de imagen**

El Siglo XIX es el siglo de los grandes inventos democratizadores, del triunfo romántico, la burguesía liberal y las revoluciones sociales e industriales. Nace la fotografía, el daguerrotipo, el calotipo y el fotograbado evolucionando hacia la fotografía instantánea, nacen las imágenes cinéticas, estereoscópicas y el kinetoscopio desembocando en la que es considerada la primera proyección cinematográfica de la historia, la de los hermanos Lumiere en el *Grand Café*. La velocidad modula la percepción del espacio mediante el uso de la locomotora y el automóvil. Cobran auge el periodismo ilustrado y la ampliación de la tirada editorial es posible gracias a la fundición de tipos móviles. El cartelismo y la publicidad comercial también se acrecientan y los sistemas de comunicación avanzan con el advenimiento de la luz artificial, el teléfono y el telégrafo. Es la época de las grandes exposiciones universales, de la maquinaria bélica, y la educación social. Es en este momento en el que también se produce el nacimiento de los primeros dispositivos de grabación y reproducción sonora.

Desde estos comienzos hasta el momento actual, según Ramírez,<sup>23</sup> dos grandes tendencias se manifiestan en el ecosistema visual: por una parte la tendencia a la privatización y por otra la tendencia a la multiplicación de la imagen. Tal y como apunta el autor, estas tendencias se concretan en la venta y fabricación de cámaras de pequeño formato que permiten al público no profesional obtener sus propias imágenes, incrementándose con el lanzamiento de las películas *Kodacrome* en 1935 y *Kodacolor* en 1942 y la aparición de pequeños laboratorios privados. El público se familiariza con las técnicas profesionales y se multiplica considerablemente el número de imágenes fijas de carácter personal que el consumidor es capaz de fabricar y almacenar para uso propio. Los tomavistas para aficionados, aparecidos en 1922 y el lanzamiento del "Super Ocho" en 1965 hacen lo propio en el ámbito de la imagen móvil.

Otro vuelco tecnológico a favor de ambas tendencias lo supone la aparición y consolidación en las décadas de 1980 y 1980 de la autoedición y los programadas digitales de maquetación, ilustración diseño y retoque digital de la imagen, *Aldus Freehand*, y *Aldus PageMaker*<sup>24</sup> en 1985, *QuarkXpress* en 1987<sup>25</sup> y *Adobe PhotoShop*, que nace en 1990<sup>26</sup> y cuyas fortalezas acaban por originar el monopolio de *Adobe* sobre el resto de competidores al presentar *Adobe Creative Suite*, un conjunto de

---

<sup>23</sup> Ramírez, *El método iconológico y el paranoico-crítico*, 51.

<sup>24</sup> Wikipedia, "Adobe Page Maker", [http://es.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_PageMaker](http://es.wikipedia.org/wiki/Adobe_PageMaker) (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).

<sup>25</sup> Wikipedia, "QuarkXPress", <http://es.wikipedia.org/wiki/QuarkXPress> (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).

<sup>26</sup> Wikipedia, "Adobe Photoshop", [http://es.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Photoshop](http://es.wikipedia.org/wiki/Adobe_Photoshop) (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).



aplicaciones dirigidas a la publicación impresa, publicación web, postproducción de vídeo y dispositivos móviles. Los efectos de esta expansión tecnológica sobre el ámbito del diseño gráfico publicitario y la fotografía se manifiestan notoriamente en un auge de la libertad compositiva y las técnicas de ilustración, el efectismo visual, la creación tipográfica y la búsqueda de hiperrealidad en el retoque digital de imagen.

En 1980 aparece la primera impresora láser en blanco y negro, y ocho años más tarde la primera en color. El lanzamiento y la popularización de escáneres domésticos unido a la reconversión digital de la industria de las artes gráficas a finales de la década de los noventa, acrecientan exponencialmente la tendencia hacia la privatización y multiplicación de la imagen. Mediante la creciente implantación de cámaras digitales integradas en dispositivos móviles con *software* de autoedición y conexión a Internet incluidas, cualquier usuario con mínimos conocimientos visuales e informáticos puede generar en cualquier momento y en cualquier lugar sus propias imágenes, retocarlas, componerlas, publicarlas, compartirlas y difundirlas de forma masiva en tiempo inmediato y de forma transnacional.

Así, en la vorágine multiplicadora de la industria cultural, la imagen artística y la música en directo pasan a ser consideradas “obras únicas” con cualidades auráticas alimentando el mito del Arte como un momento irrepetible de autoexpresión a cargo del artista-genio, al que se le otorga un rol sin vinculación con la realidad productiva o la lucha de clases, lo que logrará de algún modo, según Ramírez,<sup>27</sup> “aniquilar la incidencia positiva del arte en la praxis social”. Mientras que la imagen reproducida y la música grabada industrialmente pasarán, en la medida en que su posesión no supone un privilegio de clase, a ser consideradas obras reproducidas en serie, es decir: populares y por tanto no-artísticas.

### **Aproximación a la evolución de la música grabada**

Mi opinión, por lo tanto, es que el control sonoro que ofrece el almacenamiento digital será más importante para nuestra comprensión del universo del sonido y del contexto de la experiencia musical, que para nuestras experiencias musicales como tales. La mejor manera de expresar esto es diciendo que actualmente no existen situaciones sin música. La música está en todas partes, dentro y fuera del hogar. Se ha convertido en ruido, ya no es una comunicación sino un vehículo para la comunicación, en las bandas de sonido, en los anuncios, como fondo permanente de cualquier actividad, social o íntima.<sup>28</sup>

El 25 de marzo de 1857 Leon Scott patenta el Fonoautógrafo, el primer dispositivo capaz de registrar el sonido, aunque no de reproducirlo. Casi veinte años después, el 30 de abril de 1877 Charles Cross presenta a la *Académie des sciences*, Academia de Ciencias de París, un sobre cerrado explicando un método que ha ideado para grabar y reproducir la voz humana al que denomina *Paleophone*, la idea

---

<sup>27</sup> Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, 253.

<sup>28</sup> Simon Frith, "La constitución de la música rock como industria transnacional", en *Las culturas del rock*, de Luis Puig y Jenaro Talens (Valencia: PreTextos, 1999), 29.

de Cross fue recogida y publicada por L'Abbé Leblanc en "*La Semaine du Clergé*" el 10 de octubre de 1877. Apenas unos meses después, el 15 de enero de 1878, Thomas Alba Edison patenta en EEUU el Fonógrafo, un artefacto muy similar al ideado por Charles Cross, que permite grabar el sonido en un soporte estable, el cilindro de cera, para posteriormente reproducirlo. De forma paralela Oberlin Smith investiga el principio de la grabación magnética inventando el Telegráfono, un dispositivo similar al fonógrafo pero de naturaleza eléctrica, ya que grababa el sonido mediante un alambre enrollado en un cilindro con un electroimán y trabajaba por la diferencia de polaridad entre campos magnéticos. Es también en 1888 cuando Berliner patenta el Gramófono, otro dispositivo que mediante un brazo, una aguja con una bocina y un motor a cuerda que gira inestablemente entre 60 y 90 RPM permite reproducir los sonidos grabados en un disco de pizarra. Tanto el gramófono como el fonógrafo se basan en un sistema de grabación mecánico analógico. Es decir, a través de la bocina captora las ondas sonoras son transformadas en vibraciones mecánicas que accionan un estilete o una aguja que traza surcos sobre la superficie del soporte. Cuando una aguja recorre de forma inversa el surco genera vibraciones mecánicas que se transforman en sonido siendo amplificadas por la bocina.

En 1925 con los primeros amplificadores aparece el tocadiscos que, a diferencia del gramófono, funciona totalmente, tanto en la captación del sonido como en el movimiento, de modo eléctrico. Los discos cambian su formato y *Victor* establece la velocidad en 1949 a 45 RPM mientras que *Columbia* hace lo propio a 33 RPM. A su vez, el telegráfono será perfeccionado por Valdemar Poulsen desembocando gracias a los avances técnicos y los trabajos de Carlson, Carpenter y Lee DeForest en el magnetofón de cinta, en 1930. La versión miniaturizada de este soporte de grabación magnético, el casete, creado por *Philips* en 1963 se implantó con éxito en el mercado hasta bien entrada la década de los noventa, dejando de ser fabricado en 2008. Pese a que el casete no proporcionaba gran calidad de audio fue el primer soporte que, gracias a su bajo coste y a la adaptabilidad del dispositivo lector (los *Boomboxes*, el radiocasete del automóvil y el *walkman*) ofreció el hito de la portabilidad casi total de la música grabada.

En 1979 se inventó el CD, el primer formato digital para audio. El vinilo y el casete fueron desplazados. Hacia 1986 Popp y Grill desarrollan el formato MP3 y el *discman*, el dispositivo portátil para la escucha del CD, comienza a perder su hegemonía. Actualmente la música grabada en formato digital MP3 y los reproductores digitales son líderes en un ecosistema en el que conviven con el CD, el formato habitual de producción destinado a la venta, y el disco de vinilo orientado al coleccionismo como soportes tangibles. Así mismo, en 2001 los reproductores multimedia portátiles *iPod* y el software *Apple iTunes* diseñados y comercializados por Apple Inc. revolucionan los usos y costumbres de la música grabada<sup>29</sup>. El *iPod Nano*, capaz de almacenar datos externos y reproducir archivos de audio y vídeo, mide 3,96 cm x 0,54 cm x 0,8 cm de grosor y pesa 31 gramos.

---

<sup>29</sup> Wikipedia, "iPod", <http://es.wikipedia.org/wiki/IPod> (Consultado el 20 de Septiembre 2015).

A esta revolución en los dispositivos de registro y reproducción se añade el advenimiento de aplicaciones para la reproducción de música vía *streaming*<sup>30</sup> como *Spotify*. La empresa con sede en Suecia firmó acuerdos con las grandes discográficas *Universal Music*, *Sony BMG*, *EMI Music*, *Hollywood Records* y *Warner Music* entre otras, alcanzando el millón de usuarios cuando el servicio aún era gratuito. Tras el éxito en la implantación inicial paso a ofrecer tres modelos de suscripción mediante pago. En 2011, según publicó su *country manager*, Lutz Emmerich, en el blog oficial<sup>31</sup> y en *Twitter*,<sup>32</sup> el servicio de música superó el millón de suscriptores de pago registrados en Suecia, Finlandia, Noruega, Reino Unido, Francia, Holanda y España. *Spotify* lanzado en 2008 al mercado europeo e implantado en Estados Unidos a partir de julio del 2011<sup>33</sup> podría ser considerado uno de los “servidores de sonido” preconizados por Simon Frith en 1999.

Ya no existen razones tecnológicas para que la música sea “transportada” en un disco, en una cinta, pues puede estar disponible constantemente como información, computerizada, accesible en cualquier momento a través de un módem o de un cable coaxial. Se deduce lógicamente (como ya hemos visto) que la venta de discos se convertirá probablemente en un sector declinante de la industria. En el futuro los sonidos llegarán a nosotros a través de ondas aéreas o por el cable del teléfono, y la lección del consumidor se basará en la suscripción a un servicio de sonido. Y esto será válido tanto para la música en vivo como para los sonidos grabados.<sup>34</sup>

La portabilidad es, en la música grabada, otra de las grandes aspiraciones tecnológicas. Las primeras máquinas parlantes portátiles pesaban aproximadamente entre cinco y siete kilogramos, dependiendo del modelo. Sin embargo, esta grave peculiaridad no fue inconveniente para que la máquina fuera introducida en un maletín y denominada “Portátil”, y que este argumento de venta cobrara una incuestionable relevancia icónica en las fundas de disco. La máquina portátil es representada sin apenas asomo de pesadez a bordo de la cubierta de un velero, en la playa, en el campo, en el maletero de un coche, persuadiendo al público espectador, como hoy en día, de su portabilidad.

En la década de 1980, sustituyendo a los *Pick-ups*, tocadiscos portátiles, aparecen los *Boomboxes*, *Radiocassetes* o *Ghetto blasters*, que a su vez son sustituidos por los *Walkman* y los *Discman* de los años 90, hasta los actuales servidores de sonido, como *Spotify*. Los lemas estos servidores de sonido apuntan siempre y sin excepción a la colmatación del instinto de posesión del público usuario, haciendo hincapié en los poderosos apelativos: “Tú”, “Contigo”, o “Para ti”. A este poderoso argumento de venta

---

30 El *streaming* consiste en la distribución de audio o video por Internet. La palabra *streaming* se refiere a que se trata de una corriente continua (sin interrupción). El usuario puede escuchar o ver en el momento que quiera. Este tipo de tecnología permite que se almacenen en un *búfer* lo que se va escuchando o viendo. El *streaming* hace posible escuchar música o ver videos sin necesidad de ser descargados previamente. Wikipedia, “Streaming”, <http://es.wikipedia.org/wiki/Streaming> (Consultado el 20 de Septiembre 2015).

31 Spotify, “Spotify reaches one million subscribers”, <http://www.spotify.com/es/blog/archives/2011/03/08/spotify-reaches-one-million-subscribers/> (Consultado el 20 de Septiembre 2015).

32 Twitter, “Spotify: A big thanks to everyone. We've now passed one million subscribers”, <http://twitter.com/#!/Spotify/status/45027289800523776> (Consultado 20, Septiembre 2015).

33 Spotify, “Hello América, Spotify here”, <http://www.spotify.com/es/blog/archives/2011/07/14/hello-america-spotify-here/> (Consultado el 20 de Septiembre 2015).

34 Frith, “La constitución de la música rock”, 28.

se superponen la portabilidad: “Lleva la música contigo”, eslogan de *Spotify* en 2011, y la durabilidad, en tiempo y espacio, del lema actual: “Música para ahora. Spotify es toda la música que (tu) puedas necesitar”. *Apple*, por su parte, a través de *iTunes*<sup>35</sup>, se publicitaba en esta misma línea en 2011, con el eslogan, “Tu música donde quieras”, transformando en 2015 su discurso hacia la autenticidad promocionada por el contagio aurático derivado de la fetichización del perfil de exhibición y la falsa proximidad del público usuario a las estancias sacras ritualizadas, los lugares donde sucede la transformación del mito: “Tus canciones y tus películas comparten camerino”, “Todas las formas de vivir la música, por fin, juntas”. Los actuales servidores de sonido permiten acceder a los sonidos a través de ordenadores y dispositivos móviles, crear listas de reproducción personalizadas, facilitar la accesibilidad, la elección individualizada y organizar la búsqueda en un repertorio prácticamente infinito que incluye listas de otras personas, pues se conjugan inefablemente con las virtudes de las redes sociales y el correo electrónico. Las claves, en este futuro inmediato, parece ser la interconexión entre el sujeto receptor y el objeto sonoro (también visual), con otros sujetos y otros objetos, garantizándose la total disolución de cualquier barrera, tanto espacial como temporal, que pudiera interferir un acto de posesión perceptual que todo parece indicar, se presupone placentero. Un conjunto de aspiraciones que Shawn Fanning ya detectó en 1998 creando *Napster*, el servicio de distribución de archivos de música pionero en la red. Después de cuatro años de actividad y veintiséis millones de usuarios compartiendo archivos de música en formato MP3, *Napster* fue llevado a juicio por las grandes discográficas acusado de violación de los derechos de autor, obligado a restituir enormes cantidades económicas y clausurado definitivamente en 2001<sup>36</sup>.

Los servidores de sonido actuales, con el beneplácito, y el control, de la propia industria discográfica, se caracterizan además por posibilitar la creación de bibliotecas o librerías personales, sincronizadas entre las distintas plataformas. Se trata de bases de datos relacionales en las que, no sólo es posible almacenar la música sino organizarla, añadiendo además la imagen del álbum musical al que anteceden. *Amazon* y el propio *iTunes Music Store*<sup>37</sup> se constituyen en proveedores de estas imágenes mientras que *iArt*<sup>38</sup> localiza y ubica también este tipo de documentos visuales cuya función no es solo afianzar en la memoria el material sonoro, sino que contribuye a hacer más atractivo, emocional e incluso adictivo, el proceso de organización de los archivos.

Si como apuntaba Frith, las fronteras están puestas en entredicho, también lo está el tiempo lineal de la música. Realizando un paralelismo entre la densidad iconográfica propuesta por Ramírez y la contaminación acústica propuesta por Schaffer observamos que, en efecto, el fenómeno de la

---

35 iTunes. <http://www.apple.com/es/itunes/> (Consultado el 25 Septiembre de 2015).

36 Wikipedia, “Napster”, <http://es.wikipedia.org/wiki/Napster> (Consultado el 25 Septiembre de 2015).

Napster, <http://free.napster.com/napsterhomemain.htm> (Consultado el 25 Septiembre de 2015).

37 Diversos proveedores de cubiertas de disco disponibles en línea, son por ejemplo: *Covershut*,

<http://www.covershut.com/>, *Free Covers*, <http://www.freecovers.net/>, *Allcdcovers* <http://www.alledcovers.com/>,

*Allfreecovers* <http://www.allfreecovers.com/> y *Covers Project* <http://www.coversproject.com/artist/free/> (Consultado el 25 Septiembre de 2015).

38 iPod, “iPod software”. <http://www.ipodsoft.com/site/pmwiki.php?n=IArt.HomePage> (Consultado el 25 Septiembre de 2015).

acumulación objetual no sólo se produce en el ámbito de la imagen, sino también en el auditivo y que juntos redundan en un ingente corpus de estudio. A la música grabada le acompaña siempre, desde el inicio hasta nuestros días, una imagen fija, una relación naturalizada por una habituación que se ha convertido en institucional.

El almacenamiento y la portabilidad de la música facilitadas por la digitalización embalsama el pasado, lo acumula. La música grabada, delineada por la imagen fija hace de la “moneda sonora” algo transnacional, permanentemente al alcance, permanentemente disponible, cuyos efectos cabe seguir en la línea dibujada por Frith: “las grabaciones a principio de siglo tuvieron el efecto de congelar la música clásica según su perfil del S. XIX, el CD ha convertido en clásico al rock y ha debilitado el poder de lo pop como noticia”.<sup>39</sup> ¿Qué cambios no obrará en la experiencia musical el nuevo paradigma protagonizado por la saturación perceptual?

## 1.2. “Imagen Anacrusa”, la necesidad de un nombre propio

En el trabajo de investigación inicial se constató la ausencia de una denominación englobante bajo la que pudiera entenderse cognitivamente un corpus de estudio amplio. Proporcionar una denominación común y definirla, fue la premisa para poder realizar una clasificación y un estudio posterior en profundidad. Pues si suscribimos, que lo que no se nombra no existe, la ausencia de un nombre propio se relaciona directamente con la falta de reconocimiento, no solo social, sino fundamentalmente académico. Si cuando hablamos de la imagen que acompaña a la música grabada nos remitimos a ella bajo las acepciones de “portada de disco” “*Album Artwok*”, “carátula” o “cubierta”; ¿Cómo denominar con propiedad a la imagen presente en las etiquetas frontales de los envases de cilindro, no siendo el cilindro ni un disco, ni un álbum y conteniendo, sin embargo, música grabada? Y más importante aún, ¿Cómo considerar este tipo de imágenes insertas dentro de un corpus general de estudio si su nominación es estrictamente objetual? O dicho de otro modo, ¿Por qué seguimos denominando “portada de disco” a la imagen que acompaña una descarga musical *on-line*?

¿Cómo conseguía que la gente se parara a mirar un disco de CTI en una tienda? Utilizábamos las cubiertas para promocionar los discos. Solíamos imprimir algunas cubiertas de más y las enviábamos a las tiendas para que las exhibieran. Las distribuíamos gratuitamente. Después empezamos a vender solo la imagen impresa. Creo que se vendían por un dólar y mucha gente empezó a coleccionarlas.<sup>40</sup>

La denominación escogida “Imagen Anacrusa” fusiona y reúne bajo un mismo epígrafe significados musicales y visuales, superponiendo el valor que en teoría musical posee el término “Anacrusa”, a la palabra genérica “Imagen” y coadyuvando a definir todo el conjunto de imágenes que nos ocupan, fuere cual fuere su soporte, y el tiempo y lugar, en el que fueron creadas. La “Imagen Anacrusa” entrelaza

---

<sup>39</sup> Frith, “La constitución de la música rock”, 30.

<sup>40</sup> Paulo, *Jazz Covers*, 7.

dos regímenes de expresión, música e imagen, en una relación que no está definida y que en paralelo a las ideas de Rancière puede situarse en el terreno de la “Imagen pensativa”:

Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación replantea la divergencia que he intentado señalar en otra parte entre dos ideas de la imagen: la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte. Hablar de imagen pensativa es señalar, a la inversa, la indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte.<sup>41</sup>

En teoría musical la “Anacrusa” es una nota o grupo de notas débiles que preceden al tiempo fuerte de la melodía. Etimológicamente deriva del francés *Anacruse* y del griego *ἀνάκρουσις*: retroceso. El debate que suele acompañar a esta definición se centra en si la anacrusa debe considerarse como parte integrante de la totalidad musical a la que precede o si por el contrario debe ser considerada algo distinto de la frase musical en la que se inserta, desestimando así la relación de continuidad. Privada de acento y precediendo a un tiempo fuerte, la nota anacrusa tiene por misión crear en la escucha cierta necesidad de resolución. En las obras que comienzan con notas anacrusas es frecuente que el primer compás esté incompleto y que los valores faltantes deban sobreentenderse.

Es por ello, que la nota anacrusa anticipa el curso de la acción, genera expectativas y prepara al oyente para un compás subsiguiente, que bien puede resolverse incluso con el silencio. Es decir, en cualquier caso la anacrusa genera tensión.

No sólo para actuar, sino cuando no nos proponemos ninguna acción preferimos la vista a todos los demás. La causa de ellos es que la vista es, de todos nuestros sentidos, la que nos permite adquirir más conocimientos y nos descubre una multitud de diferencias. El ojo, órgano universal libera de lo empírico. El deseo de ver es el deseo de verdad.<sup>42</sup>

Definimos “Imagen Anacrusa” como aquella imagen fija o grupo de imágenes fijas, que preceden de forma contractual, no natural, al tiempo fuerte de la melodía, concretamente de la “melodía enlatada.”<sup>43</sup> Es decir, a la imagen síntesis o el conjunto de ellas, que acompaña, antecede, presenta y representa visualmente a un contenido musical grabado y que puede adaptarse de forma cambiante, dentro de una misma identidad visual corporativa, a otras aplicaciones gráficas para el mismo repertorio e incluso a otros repertorios.

---

<sup>41</sup> Jacques Rancière, “La imagen pensativa” en *El espectador emancipado* (Pontevedra: El lago ediciones, 2010), 107-130.

<sup>42</sup> Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Gredos, 1998).

<sup>43</sup> Término acuñado en el origen de la grabación musical por John Philip Sousa, compositor y director musical norteamericano, 1854-1932.

Por ello se defenderá que la imagen fija que acompaña la música grabada se manifiesta, en la medida en que es síntesis, de forma “incompleta”. Tiene por misión generar en el oyente expectativas de resolución y lleva implícita, en su misma naturaleza visual y en la medida en que entra en conflicto con los poderes del ser acusmetro, generar tensión. La tensión subyacente entre lo visual y lo auditivo, eminentemente asociada a la acusmatización y a la idea de concentrarse en una necesaria imagen síntesis del contenido que guarda, custodia, presenta y oculta a un tiempo.

Michel Chion, en el marco de la teoría audiovisual, define al ser acusmático, el “Ser Acusmetro”, como ese personaje cuya posición en relación con la pantalla se sitúa en la ambigüedad, como ni dentro ni fuera, un personaje cuya presencia se sostiene por su misma ausencia. El acusmetro posee según Chion, tres poderes y un don: el poder de omnividencia, el de omnisciencia y el de omnipotencia, a lo que se añade el don de la ubicuidad. Pitágoras fue el primero en utilizar los parabienes de la acusmática: los alumnos que podían escuchar sus lecciones de elevada filosofía moral sin ver su rostro, cubierto por un velo, se contaban en número de miles. Pitágoras diferenciaba entre estos, los llamados alumnos acusmáticos, y los escasos alumnos matemáticos que sí podían visualizar al maestro. Fue Jerónimo Peignot quien recuperó el término y Pierre Schaeffer quien teorizó sobre la música acusmática definiéndola como aquella “que se oye sin ver la causa originaria del sonido”, o “que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas”.<sup>44</sup>

La desacusmatización, es decir, la pérdida instantánea de estos poderes se produce cuando se revela el rostro del que surge la voz. De forma esclarecedora, el estudio de las fundas de disco previas a 1940 pone de manifiesto una voluntad firme de preservar inicialmente la acusmatización de la fuente sonora, haciendo hincapié en la visibilización de la marca y la máquina como emisoras nucleares del discurso musical. Un momento histórico en el que los perfiles de interpretación, no casualmente, permanecen en su mayoría ocultos, fomentando una vinculación argumental de la imagen de las fundas con el sonido sobrenatural, emanado de voces ausentes. Una estrategia comunicativa que no hace sino transferir al fenómeno de la grabación sonora, y durante casi cuarenta años, los poderes propios del acusmetro: aquella instancia que todo lo ve, todo lo sabe, todo lo puede y está en todo tiempo y todo lugar.

Esta aproximación metodológica al objeto de estudio en su conjunto permite afirmar, como conclusión inicial, que la imagen fija ha acompañado a la música grabada desde sus orígenes y que ha encontrado modos de pervivencia más allá de la anécdota que ha supuesto la variabilidad formal y la desaparición de los soportes de grabación.

Como hipótesis de trabajo inicial podemos afirmar que el hecho de que la Imagen Anacrusa haya comenzado a cobrar relevancia mediática a partir de 1940, es decir, que haya sido visible desde

---

<sup>44</sup> Michel Chion, *La audiovisión* (Barcelona: Paidós, 1993), 32,4.

entonces, y lo sea especialmente ahora que la materialidad del soporte ha entrado en crisis, no implica que anteriormente esta relación intertextual no existiera. Las razones de esta exclusión apuntan más bien a que la imagen y el soporte precedero sobre el que se instalaba, ha sido considerada desde una óptica exclusivamente funcional y estético-elitista, lo que ha impedido poner en valor algunas funciones que el discurso visual pudiera ejercer sobre el discurso y la práctica musical. Las funciones básicas de la Imagen Anacrusa son, en esencia, las siguientes:

- a) Permite ejercer mayor control de los significados simbólicos y los discursos. Reúne y construye redes de significado que contribuyen a delinear la escucha musical mediada.
- b) Genera tensión perceptual que se resuelve en la escucha.
- c) Marcaje territorial. La imagen que puebla un espacio determinado puede considerarse un territorio expandido de la marca y los perfiles de producción e interpretación musical.
- e) Anclaje recidivo (memoria recidiva). La memoria visual se caracteriza por ser más inmediata que la memoria musical. La imagen se comporta como anclaje de los sentidos, permite recuperar, identificar, reconocer determinadas marcas y contenidos musicales, ubicándolos en el tiempo y en el espacio.
- f) Actúa como fetiche musical, colma el deseo de posesión y pertenencia. Mientras la escucha se escapa, la imagen se posee.
- d) Puntúa la carrera discográfica, separa hitos, permite hablar de madurez de la marca o el perfil de interpretación. La evolución de la imagen fija, fragmenta, ordena el tiempo y permite, a quienes construyen y emiten el mensaje musical, transformarse a ojos vista.

En este sentido, las fundas de disco, fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, pueden ser consideradas como Imágenes doblemente Anacrusas, en tanto que no solo anteceden al tiempo de la música grabada en los discos que contienen, sino que como constructo gráfico, anteceden al tiempo en que la carátula del disco comenzó a ser visibilizada y considerada como imagen relevante, es decir, a partir de 1940, con la aparición del microsurco y el disco de larga duración, el LP.

### **1.2.1. La Imagen Anacrusa, el deseo de transcendencia y los soportes de grabación**

La música grabada, desde sus inicios hasta la actualidad, parece evolucionar con la finalidad de colmar cuatro máximas aspiracionales de orden antropológico, directamente vinculadas a la problematización de la fuente sonora original y su relación con el soporte de grabación que preserva la voz del ausente, acercándola y convirtiéndola en presencia *de facto*, al mismo tiempo que, en tanto que materia secundaria, patentiza la ausencia del Ser. Se observa que el soporte y la imagen fija que asumen un equilibrio más armonioso entre estas cuatro funciones, la calidad, la portabilidad, la durabilidad y la autenticidad, presenta una mayor tendencia a que su ciclo de vida en el mercado prospere.



## La Calidad

Puede ser definida estrictamente por el DRAE, en su primera acepción como: “el conjunto de propiedades inherentes a algo, que permiten juzgar su valor”. Unas propiedades en función de las cuales un objeto en cuestión puede ser considerado superior al resto de iguales y poseer la cualidad de la excelencia. El público receptor aspira a escuchar el sonido grabado sin que el código de transmisión interfiera en la percepción. La calidad de la imagen y del sonido grabado, deben ser de tal excelencia que posibiliten la audición de la fuente original, eludiendo el fenómeno de la “Esquizofonía”, es decir, que permita “obviar la realidad de que existe una división entre un sonido original y su reproducción electroacústica”.<sup>45</sup> La calidad podría definirse en estos términos como la aspiración a que el dispositivo de reproducción sea prácticamente inaudible, que proporcione la máxima ilusión de verosimilitud sonora sin interferencias (aunque en el caso del vinilo el sonido de la aguja sobre surco pueda ser valorado como símbolo sonoro de valor cultural, de autenticidad). La calidad ha sido fundamental como argumento de venta para sustituir los soportes, pero no está demostrado que la calidad de la grabación digital supere a la analógica, de esta cuestión se encarga por ejemplo la denominada “Guerra del volumen”, ni que la escucha en dispositivos móviles supere la escucha en un magnetofón, más bien responde a las prisas imperialistas de los oligopolios productivos y la obsolescencia programada propiciada por el mercado tecnológico.

## La Portabilidad

Es un término de reciente acuñación que el DRAE no incorpora. La portabilidad (en inglés *portability*) es un concepto nacido en el ámbito informático. En su acepción original puede referirse tanto al *software* como al *hardware*. En el primer caso hace referencia a la capacidad de un programa para ejecutarse en diferentes plataformas, la reutilización y la independencia del *software* estarán en relación directa con su portabilidad. En el caso del *hardware* la portabilidad remite a que el dispositivo pueda ser fácilmente transportado, lo que se concreta en sus aspectos físicos, es decir: cuando menor es el peso y la dimensión del dispositivo, mayor es su portabilidad.

Esta cualidad encabeza el motor evolutivo de las aspiraciones de la música grabada. La aspiración antropológica que colma está relacionada con la posibilidad de escuchar el material sonoro grabado a cualquier hora, en cualquier lugar. Con el acto de internalizar el sonido, dentro del sujeto, sin barreras físicas objetuales que dificulten el placer la posesión, lo que se concreta en dispositivos diseñados para ser cada vez más finos y más ligeros. Que la música grabada ha estado siempre ligada a los descubrimientos de la automoción, y por tanto a la portabilidad, puede evidenciarse en las imágenes en torno a 1900 en las que se aprecia que los cilindros no sólo se podían adquirir en ópticas, sino que también estaban disponibles en negocios de bicicletas, el primer medio de locomoción por excelencia de la clase media en el siglo XIX. Además, los hábitos de escucha se modificaron con la posibilidad de incorporar radiocasetes en el automóvil, de llevar *Bomboxes* (loros) al hombro o *discman* en los

---

<sup>45</sup> Para más información puede consultarse, Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Vermont: Destiny Books, 1977).

bolsillos, (de hecho ese fue uno de los argumentos para fijar el tamaño definitivo del CD) Actualmente la portabilidad de la escucha se revoluciona sin precedentes con el formato digital y los dispositivos de telefonía móvil con tarifa de datos.

### **La Durabilidad**

Puede definirse en relación con sus acepciones latinas, durar, de duro, aquello según el DRAE que “continúa siendo, obrando, sirviendo, subsiste, permanece, está y se mantiene en un lugar”. Es una cualidad subyacente utilizada habitualmente como argumento de venta. Pone en valor la demostración del poder tecnológico del ser humano para ser capaz de vencer la condición efímera de la naturaleza: la garantía de inmortalidad del soporte y del dispositivo de reproducción permiten, a su vez una inmortalidad de la fuente sonora original. Los primeros cilindros de cera que se anunciaban duros y resistentes, capaces incluso soportar metafóricamente el peso de un elefante, permitían escasamente treinta escuchas antes de perder el surco y ser de nuevo regrados. Esta capacidad de reproducción infinita, sin desgaste, incluso de reduplicación ha sido satisfecha totalmente por el formato digital. La durabilidad es una cualidad que cobra importancia sólo cuando el soporte deja de ser duradero, solo cuando enferma. El formato digital exime al usuario de la responsabilidad de preservarlo, lo libera de la fisicidad y de la corrupción. Lo que es inversamente proporcional al “Aura”. Lo valioso requiere cuidados especiales: el aura y la autenticidad emanan de los cuerpos y los objetos mitificados e incorruptibles que habitan los altares, de ahí que las fundas de disco, material altamente degradable, haya sido prontamente desvalorizado, arrastrando a la imagen que contienen, a sufrir la misma devaluación perceptiva.

### **La Autenticidad**

Relacionada con el valor cultural, viene definida en los términos en que Walter Benjamin la expresó. Benjamin hacía en su caso referencia a la obra de arte, sin embargo, en el marco de este estudio se realiza una transposición del concepto a un producto antagónico, es decir, a un objeto producido en serie por la industria cultural. La autenticidad, en tanto que categoría cognitiva, puede afectar a la fuente sonora original, al artista, siempre ausente, o a aquel tipo de soporte de grabación que por sus características se haya constituido como original, singular, no copiable (que sí reproducible) y lejano, es decir un disco de pizarra, un cilindro de cera o el vinilo original del “*Good save the Queen*”, de los Sex Pistols.

En este sentido, Benjamin define la autenticidad como “El aquí y el ahora del original”.<sup>46</sup> Su tiempo histórico y su tiempo estético. Originalidad, singularidad y autenticidad proporcionan a la imagen su “Aura”, concepto que el mismo Benjamin expresa como: “la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar”.<sup>47</sup> La unicidad y la originalidad de la obra, el hecho de que no sea

---

<sup>46</sup> Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos* (Madrid: Taurus Ediciones, 1982), 21.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, 24.

reproducibles, (como el vinilo) la colocan en el contexto de la tradición, algo sin duda vivo y cambiante a lo largo del tiempo, pero que enfrenta a los receptores, por muy distinto contexto de recepción en el que se inscriban, con una cualidad de la obra irreductible: el “Aura”.

El aura formula el valor cultural de la obra en lo relativo a la percepción espacio-tiempo. Lo lejano, la fuente original de la que emana la voz grabada, o en su defecto, el soporte único en que se preserva su imagen, es esencialmente, inalcanzable. La misma tangibilidad de la materia evidencia la ausencia, como en el caso de Nipper. Esta lejanía de la fuente sonora original, por cercana que parezca, por introyectada que esté en el receptor mediante el oído y la vista, proporciona la cualidad capital de la imagen cultural. La cercanía de la materia evidencia la lejanía del tiempo histórico y estético del origen.

Mediante el visionado de la Imagen Anacrusa y una escucha de calidad, internalizada y duradera, la música grabada proporciona la ilusión fusional con el objeto de culto, con el ser mitificado e inalcanzable del que emanó un día el sonido, con la firma que lo produjo o con la fuente que lo reproduce, fuere esta humana o maquina. Lo audible es un “*Homúnculus*” Sartreano<sup>48</sup>, arrastrado por la conciencia, un objeto del mundo material perdido entre los seres psíquicos que remite directamente al ser que habla o canta, ser mediático a su vez, con cualidades auráticas y culturales. El público aspira a colmar la experiencia mística de posesión y resurrección. La autenticidad es el motor aspiracional en el que con mayor presteza se articulan los discursos hegemónicos. Es el más virtual, el más intangible, pero también el menos prescindible para la preservación del *status quo*.

Para facilitar una comprensión de estos aspectos se adjunta la siguiente tabla en la se relacionan los cuatro fundamentos con los soportes de grabación. Se han tomado en cuenta tres posibilidades: baja, media y alta, entendiendo por ejemplo que los servidores de sonido presentan una calidad alta/media en tanto que pueden ser escuchados en reproductores preparados con sistemas de audio de alta fidelidad pero también en teléfonos móviles o MP3 sin demasiada calidad acústica, del mismo modo que se adjudica una cierta autenticidad al cilindro por el hecho de que sea un soporte extinguido.

	Calidad	Portabilidad	Durabilidad	Autenticidad	Imagen Anacrusa
<b>Cilindro</b>	Baja	Baja	Baja*	Media	Débil
<b>Disco. Pizarra, Vinilo</b>	Alta	Baja*	Alta	Alta	Fuerte
<b>Cinta magnetofónica</b>	Alta	Baja	Alta	Baja	Débil
<b>Casete</b>	Baja	Alta	Media	Baja	Débil
<b>CD/DVD</b>	Alta	Alta	Media	Media	Media
<b>Servid. de sonido</b>	Alta/Media	Alta	Alta	Baja	Débil/Media/Alta*

**Tabla 1. Los soportes de grabación y el deseo de trascendencia.**

<sup>48</sup> Para ampliar información sobre este término, véase el apartado titulado “La imagen como cosa, obra, energía, acto y producto”.

A esta tabla se añade una quinta columna en la que se valora la presencia concomitante de la Imagen Anacrusa en cada dispositivo. Se han utilizado tres valores de referencia: débil, media y fuerte, utilizando para esta clasificación la conjunción entre el contenido y el tamaño (grande y completa y por lo tanto fuerte en el caso del vinilo, débil por estar incompleta en el cilindro y miniaturizada en el casete, el CD y los servidores de sonido).

La gradación se establece de manera relacional. El disco y el aparato en el que podía reproducirse no son especialmente transportables comparados con un *discman*, o un dispositivo móvil, sin embargo, en los primeros tiempos de la grabación sonora, la portabilidad de las máquinas parlantes, que pesaban aproximadamente “tan solo” cinco kilogramos, era un argumento de venta esencial. Algo similar sucedía con la calidad y la durabilidad del cilindro, promocionada como excepcional, y en comparación con otros soportes posteriores, muy deficitaria. La “debilidad” de la Imagen Anacrusa de la casete también debe entenderse en esta posición relativa, pues compite en tamaño y prestaciones con otros soportes que presentan mejores características físicas para la impresión, pese a que gracias al casete la personalización de Imágenes Anacrusas, realizadas por el público usuario, alcanzó su máxima cota de esplendor y en ese sentido podría ser considerada como una imagen Anacrusa “fuerte”. Por último, los servidores de sonido presentan la peculiaridad de anular o incrementar exponencialmente el valor de la Imagen Anacrusa, permitiendo al público usuario experimentar con la variabilidad infinita de tamaños y soportes en los que puede presentarse, o no, la imagen que acompaña a una determinada música grabada.

Por ello, se puede afirmar que la Imagen Anacrusa, además de presentar sus propias funciones, contribuye a magnificar tres de las aspiraciones antropológicas de la música grabada:

- La autenticidad: aportando discursos visuales y construyendo significados
- La calidad: aportando materiales adicionales que completan y atraen el conjunto
- La durabilidad: ejerciendo de anclaje recidivo en la memoria del público

Y se somete a una de las grandes aspiraciones: la portabilidad, adaptándose a los cambios de formato, incluso a la desaparición del formato físico, sin mayores problemas. Por eso, el hecho de que la Imagen Anacrusa se amplíe o se miniaturice para adaptarse a los requerimientos del soporte no remite al peligro de extinción que la acecha, sino que puede entenderse como un síntoma de su fortaleza. La imagen es lugar, luego es escalable. No sufre por ello, siendo energía, en cierta medida, ni se crea ni se destruye, solo se transforma. En términos fenomenológicos, y remitiéndonos a *La poética del espacio* de Bachelard<sup>49</sup>, la Imagen Anacrusa siempre es “casa”, sea cofre, concha, rincón o miniatura, en cualquier caso, siempre es “existencia vívida desde dentro, que no es sino redonda”.

---

<sup>49</sup> “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.” (...) Indicábamos en el capítulo anterior que las expresiones “leer una casa”, “leer una habitación”, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994), 28 y 53.

## La Imagen Anacrusa y el control del discurso

Otra de las cuestiones que más llama la atención en la historia de la música grabada es la fugacidad de los soportes. La forma en que los cilindros compitieron con los discos, y los discos con los magnetófonos, y las cintas con el CD, y el CD con los Mp3. Un efímero ciclo de vida caracterizado siempre por las cuatro fases en que el producto sufre su paso por el mercado: introducción, crecimiento, madurez y declive. Colbert y Cuadrado<sup>50</sup> apuntan que la noción de “ciclo de vida” existe porque las necesidades y las preferencias de los consumidores cambian a medida que evoluciona la tecnología, siendo ambos dos elementos interdependientes que aceleran el ciclo de vida del producto. La curva teórica del ciclo de vida de un producto marca la demanda de este durante un periodo de tiempo y como ejemplo, los autores referencian la curva comparativa del ciclo de vida de los cintas de casete y los discos compactos entre 1986 y 2007,<sup>51</sup> en el preciso momento en que ambos productos, uno en fase de declive y otro en fase de crecimiento, se cruzaron en la historia de la música grabada.

Colbert y Cuadrado afirman que los consumidores “están continuamente buscando novedades, listos para probar algo nuevo”. Sin embargo, no todo el conjunto de consumidores potenciales se lanza al unísono a adquirir una novedad, tan sólo lo hacen los “innovadores”, seguidos de los “iniciales” que, con fuerte liderazgo personal, generalizan el producto, y los “rezagados” que serán los últimos en adoptar el producto y también en abandonarlo.

Investigar la relación entre la imagen fija y la música grabada en el momento actual en que la misma pervivencia de los soportes de grabación y de las imágenes a ellos asociadas se pone en entredicho parece pues un total anacronismo, una investigación meramente historicista, sin proyección de futuro. Sin embargo, a la luz de estas teorías, la presente investigación se plantea señalar qué papel ha podido desempeñar la Imagen Anacrusa en el ciclo de vida de los soportes de grabación musical y si su presencia ha contribuido en algo a la longevidad, a la desaparición, e incluso a la resurrección de los mismos.

Con el objetivo de proporcionar una posible respuesta se propone una tabulación de las variables que permita, en primer lugar, describir los soportes en función de si presentan o no Imagen Anacrusa relacionada con los significados musicales, y en segundo lugar se examina si existe una relación entre los ciclos de vida de aquellos soportes que presentan Imagen Anacrusa y aquellos que no. Es decir la presencia de Imagen Anacrusa se utiliza como par binario de la ausencia de ella. Presencia *versus* ausencia.

Pronto se observa que la ausencia de una Imagen Anacrusa relacionada con los significados musicales viene marcada generalmente por la presencia de etiquetas con espacio en blanco que permiten al público personalizar el soporte. Del mismo modo, esta presencia de etiquetas o encartes está

---

<sup>50</sup> Colbert y Cuadrado, *Márketing de las Artes y de la Cultura*, 48.

<sup>51</sup> Colbert y Cuadrado, *Márketing de las Artes y de la Cultura*, 50.

únicamente incluida en aquellos soportes que permiten, no sólo la reproducción sino la grabación y el borrado, como el cilindro el CD, y la cinta magnetofónica.

Esta circunstancia permite asociar la Imagen Anacrusa con el control total del emisor de los contenidos y del discurso musical tanto del inherente como del delineado, mientras que la ausencia de una Imagen Anacrusa relativa a los significados musicales y la inclusión de encartes en blanco, podría relacionarse con un cierto poder del público receptor para controlar y personalizar los contenidos grabados. Lo que daría lugar a la siguiente tabla relacional entre el control del discurso y los soportes de grabación:

	Control del emisor sobre la imagen	Control del receptor sobre la imagen	Control total del emisor sobre el audio	Control del receptor sobre el audio	Resolución de la tensión
	Con Imagen Anacrusa significados musicales	Sin Imagen Anacrusa. Etiquetas en blanco	Permite únicamente reproducir	Permite reproducir, grabar y alterar el orden	Ciclo de vida y pervivencia del soporte
<b>Cilindro</b>	Si/No	Si	No	Si	Fin, 1929
<b>Disco</b>	Si/Si	No	Si	No	Resucitado
<b>Cint. Magnéticas</b>	Si/Si	Si	No	Si	Fin, 2008
<b>CD/DVD</b>	Si/Si	Si	No	Si	Declive
<b>Servid. de sonido</b>	Si/Si	No	Si	Si	Crecimiento

**Tabla 2. El control del discurso y los soportes de grabación.**

El estudio de los datos apuntados en la tabla permite concluir que aquellos soportes en los que el control del emisor sobre los contenidos, tanto gráficos como musicales, es puesto en entredicho presenta una mayor tendencia a la desaparición. La muerte del cilindro que permite regrabar, a manos del disco que tan solo permite reproducir, incluso el crecimiento del disco auspiciado no solo por doblar el tiempo de grabación sino por el diseño del *Album Cover* moderno, es significativo. Pero aún lo es más la muerte de las cintas magnéticas, ya que se trataba del primer soporte portátil de la historia, que permitía al usuario mediante micros, dobles pletinas y otros cables conectores una total libertad en la gestión del contenido grabado, implementada por el bajo coste de los soportes y el pequeño tamaño del envase que posibilitaba manufacturar de forma doméstica Imágenes Anacrusas a medida, es decir uno de los mayores grados de libertad creativa que jamás haya tenido el usuario de música grabada. Este hecho produjo por ejemplo, en España, un pico de creatividad en la década de 1980, asociado a la conocida "Movida Madrileña" y en gran medida, al movimiento *Punk*. Durante unos años, las maquetas musicales se grababan y se enviaban a las radios en formato casete, sin que fuera necesario tener ningún tipo de formación musical previa. Las bandas de la época, hacían frente así a los elevados costes de producción de la industria discográfica, oponiéndose a ella, e incluso, a la que sería en este

periodo la fórmula de difusión naciente: la autoproducción del vinilo. Sin embargo, el discurso de la mala calidad pudo con ellas y la implantación del CD, que en 1992 no permitía la grabación, terminó con la demanda de casetes apenas ocho años después. Los argumentos de venta del CD, enfocados a preconizar su eterna durabilidad, obraron en favor de invisibilizar una de sus mayores proezas, acabar con la explosión de autoedición que la casete había propiciado, y redirigir de nuevo el mercado de la grabación sonora hacia la adquisición de los éxitos musicales escogidos y producidos por la industria. La identidad de las casetes, como soporte de mala calidad, quedó devaluada e irremediabilmente dañada. Sin embargo, unos años después el CD también perdería su virginidad, y con ello gran parte de su carácter aurático, dejándose grabar. Una deflagración que sucedió también con *Myspace*, la plataforma musical en línea que inicialmente logró “abolir” la figura de la industria como intermediaria, poniendo a productores y receptores en contacto directo, y que hacia finales de 2010 comenzó a morir de éxito, en un programado e imparable declive.

Algunas aportaciones relevantes a este respecto las constituyen, por ejemplo, la preocupación de que los servidores de sonidos se conviertan en dispensadores de *Singles* que permitan al usuario fragmentar y reordenar el discurso alterando el significado original, la ágil y adictiva inclusión de micro imágenes en este ámbito, las controversias entre industria y autores ante las descargas ilegales y las descargas gratuitas, el gravamen prescriptivo impuesto en forma de canon al CD que permite la grabación, pero no al CD blindado por la industria, y el hecho de que los *Disc-jockey* sean considerados artistas de la mezcla entre otras razones porque en sus sesiones, aunque desde la década de 1990 incorporan formatos de grabación digital, gustan de trabajar preferentemente con material “auténtico”: vinilos.

Si bien es cierto que los consumidores “están continuamente buscando novedades, listos para probar algo nuevo”, también es cierto que como se anticipó, determinado tipo de público está siempre dispuesto a intervenir en la producción de los contenidos musicales, bien sea grabando materiales propios, bien sea pirateando, bien sea creando listas de reproducción a base de *Singles*, algo que parece preocupar al monolítico sistema estructural de la industria cultural discográfica. Esa tensión se resuelve en el ciclo de vida de los soportes y de los dispositivos reproductores que permiten la escucha. Dispositivos que, según esta hipótesis, dejan de ser útiles al sistema cuando dejan de servir al fin de la construcción de distinciones sociales y culturales extra musicales, que permitirían y alentarían la emancipación del receptor. Soportes mediáticos que permitirían, en definitiva, la mezcla no tanto de géneros, sino de identidades.

De este modo, los argumentos comerciales que han posibilitado la historia de las sustituciones de los soportes en el mercado de la grabación sonora, no siempre han sido dirigidos para amplificar sus virtudes y la práctica cultural emancipadora que pudieran permitir al público receptor, sino precisamente orientadas a mantener a salvo ocultación de sus debilidades y del control político-discursivo que, en efecto, presentaban. Es decir, en no pocas ocasiones los soportes fueron comercializados mediante mecanismos persuasivos que ponían en valor la magnificación antitética de sus defectos, defectos que

la propia industria se encargaría de amplificar transcurrido un tiempo, cuando programaba la inserción en el mercado de un nuevo soporte sustitutivo, induciendo al público receptor a considerar la obsolescencia tecnológica del anterior. Un paradigma de oposiciones que puede sintetizarse del siguiente modo: el cilindro, un soporte frágil y ruidoso, que permitía la grabación y la reproducción, fue comercializado a través de los argumentos de la durabilidad y la calidad. El disco, un soporte grande, pesado y quebradizo, en comparación con su homólogo precedente, fue comercializado atendiendo a su portabilidad, su calidad, su autenticidad y su durabilidad.

Los soportes magnéticos se introdujeron en el mercado valorizando en sus inicios la portabilidad y la calidad, y el CD vino a sustituirlos como garante de una durabilidad eterna, imbuida de auraticidad matérica, brillante, pulido, irrayable e irrompible, que pronto se declaró fraudulenta. Disco y CD comparten no solo fisonomía circular, sino en sus orígenes, el prerrequisito fundacional del control discursivo, sus contenidos no podían ser de ningún modo alterados por el público receptor, hecho en esencia limitador del verdadero poder cultural de la cultura de masas. Un dato que se soslayó, y se transmutó en la magnificación multidimensional de la autenticidad y la auraticidad del objeto musical grabado. En resumen, dos de los parámetros más significativos utilizados por la industria para persuadir al público usuario de que demande nuevos productos totalmente cancelados en el ámbito simbólico, son la autenticidad y la calidad. Razones por las que en un ecosistema de servidores de sonido, en el que finalmente concurren las cuatro máximas aspiraciones del deseo de transcendencia, el disco de vinilo resucita como soporte. Es decir, el disco de vinilo garantiza la uniformidad en el caos, promocionándose como máximo exponente objetual del fetichismo musical, un reducto puro de control discursivo absoluto<sup>52</sup>.

El conjunto de beneficios reales o imaginarios que el consumidor percibe y demanda estructuran sus hábitos de compra, el consumidor pasivo que deglute contenidos no adquiere aquello que le satisface sino que su pasividad acaba satisfaciendo a la industria de los contenidos. Compra lo auténtico para sentirse, ser auténtico y a cambio renuncia a lo único que hace auténtico como ser humano la expresión personal. La Imagen Anacrusa se constituye como herramienta esencial en la construcción de discursos sobre la música, ahondando en las distinciones, la noción de estatus social y el deseo de posesión. Frente a esta sentencia, es posible afirmar que la imagen indicial propia de la primera Tendencia Intertextual Dominante, “El Sonido Dibujante”, en tanto que huella emanada directamente de la grafía del sonido, no hace distinciones. Quizás sea esta una de las razones que ha contribuido a que el “*White Album*” de los Beatles sea uno de los más vendidos del planeta y a que Lady Gaga tenga en su haber tantos fans como acérrimos detractores.

---

<sup>52</sup> Sobre el fenómeno de resucitación del vinilo puede leerse Íñigo Palacios, “El CD entra en coma y el vinilo resucita. Las descargas de Internet restan valor al disco compacto mientras el antiguo formato recupera su esplendor”, *El País*, 30 de Junio de 2008. Disponible en [http://elpais.com/diario/2008/06/30/sociedad/1214776801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/06/30/sociedad/1214776801_850215.html) (Consultado el 20 de abril de 2015). Helena Belmonte, “El 'indie' resucita el vinilo”, *El País*, 4 de enero de 2011. Disponible en [http://elpais.com/diario/2011/01/04/catalunya/1294106848\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/01/04/catalunya/1294106848_850215.html) (Consultado el 20 de abril de 2015). Loreto Roz, “Vuelve el Vinilo”, *Expansión*, 14 de abril de 2015. Disponible en <http://www.expansion.com/directivos/estilo-vida/tendencias/2015/04/14/552ccd6b268e3e1d6d8b456c.html> (Consultado el 20 de abril de 2015).



En las lenguas y culturas latinas, la palabra “popular” se refiere mucho más a la idea de que la cultura se desarrolla a partir de la creatividad de la gente; no es algo que se dé a la gente. Esta perspectiva desbarata las distinciones entre productores y consumidores de los artefactos culturales, entre las industrias culturales y los contextos de recepción. Todos producimos una cultura popular y construir una cultura popular es un ejercicio de poder cultural.<sup>53</sup>

Si la cultura popular es aquella que se desarrolla a partir de la creatividad de la gente (no es algo que se le dé hecho) y, sin embargo, se constata históricamente que cuanto mayor es el grado de control de la industria cultural sobre los contenidos y menor es el del receptor, mayor posibilidad de pervivencia tiene un soporte, ¿Puede seguir considerándose la música grabada, sea cual sea el género al que pertenece, como un producto de la cultura popular en el que las personas ejercen creativamente, mediante el consenso y la negociación un ejercicio de poder cultural?

---

<sup>53</sup> Lull, *Medios, comunicación, cultura*, 100.

## 2. Taxonomía de la Imagen Anacrusa

A la hora de abordar un estudio de esta naturaleza, transnacional y exponencial, lo primero que una investigación se pregunta es si el corpus ha sido taxonomizado o si puede serlo. Si existe la posibilidad de crear unas categorías conceptuales con aspectos comunes que acoten las variables y faciliten el análisis. ¿Es posible taxonomizar, en todo o en parte, la imagen fija que acompaña a la música grabada desde sus orígenes hasta la actualidad?

Al estudiar en su conjunto la evolución de la imagen que acompaña a la música grabada se observa que sí bien no existe explícitamente esta taxonomía, sí que es posible identificar una serie de grandes líneas de acción visual predominantes en cada época, lo que podría arrojar luz sobre la posibilidad de categorizar un corpus que en origen parecía inclasificable. Mediante un intensivo proceso de documentación y abstracción se llega a la conclusión de que esta taxonomía es posible si el criterio conceptual sobre el que se sustenta siempre está presente en el objeto de estudio como producto cultural, si se trata de un criterio universal y universalizante.

Los ejes que siempre están presentes son la música y la imagen, por tanto para crear esta taxonomía se ha utilizado como criterio fundador, el tipo de relación que música e imagen establecen entre sí como textos y se basará en la noción de intertextualidad.

Toda imagen establece con la música a la que acompaña un tortuoso vínculo a mitad camino entre la dependencia y la emancipación. Prestarle atención a qué aspectos del significado musical se toman como base para la construcción del discurso visual y qué otros se obvian, permite acercar o alejar el resultado hacia el dipolo de lo eminentemente visual o de lo eminentemente musical. La imagen que acompaña a la música grabada siempre funcionará como atractivación del producto cultural. En este sentido puede estar en sintonía con la música, negarla, afirmarla, tratar de traducirla, prestar atención al tema, a la interpretación e incluso obviarla. El tipo de relación que ambos textos mantienen denota a su vez estrategias de comunicación bien distintas, con intereses discursivos bien distintos.

De modo que pueden establecerse unas tendencias de relación dominante que construyen, mediante la tensión gráfica/sonora, una representación interdiscursiva, mental, simbólica, completa e identitaria del objeto material. Estas tendencias serán denominadas en lo sucesivo, Tendencias Intertextuales Dominantes, abreviado TID.

La presente clasificación tiene su origen en 2011, cuando se presenta la primera fase del estudio. Tenerla presente en los procesos de documentación ha sido fundamental para poder dilucidar *a fortiori* dinámicas propias de una imagen constituida siempre y sin excepción como mediadora entre los diferentes actantes: la industria cultural, el producto sonoro y el público receptor al que va dirigido.

La creación y validación de esta taxonomía permite la organización del conocimiento, a través de la organización de los materiales, aceptando que todas aquellas imágenes que pudieran quedar excluidas hablaran precisamente de la naturaleza de los límites impuestos.

## 2.1. La noción de Tendencia Intertextual Dominante (TID)

La Tendencia Intertextual Dominante se define como la fórmula paradigmática de relación entre el discurso sonoro de la música grabada y el discurso visual de la imagen fija que la acompaña.

Cada fórmula paradigmática, con sus numerosas variaciones particulares, involucra un común denominador en los intereses discursivos y de visibilización, acorde a unas estrategias visuales determinadas, y tremendamente anudada a la evolución mediática y socio-tecnológica del momento.<sup>54</sup> Ese común denominador es la base de esta propuesta taxonómica.

A continuación se expondrán los pilares teóricos que fundamentan esta taxonomía: los conceptos de interdiscursividad e intertextualidad, y los conceptos de significado musical inherente y significado musical delineado.

### 2.1.1. Interdiscursividad e intertextualidad

Por tratarse de una imagen en la frontera entre dos tipos de texto, la noción de intertextualidad<sup>55</sup> basada en el dialogismo de Bakhtin y propuesta originalmente en el ámbito literario por Kristeva<sup>56</sup> estará en la base de las TID. Kristeva, al entender la intertextualidad como una extensión de la polifonía del formalismo ruso, asumía la mezcla de textos propios con la influencia, presente o latente, de textos ajenos. De modo que, mediante la intertextualidad, Kristeva legitima lo que antes se consideraba plagio, cuestionando abiertamente la mixtificación de la autoría individual y la originalidad:

---

<sup>54</sup> “Desde el fonógrafo de Edison (que permitía reproducir canciones de 4 minutos de duración) hasta el iPad y sus miles de canciones de bolsillo. Cada uno de estos medios venía acompañado por un modelo de negocios que marcó el mercado musical en cada período. Pero no sólo: también los formatos artísticos debieron adaptarse a cada medio.” Carlos Scholari, “Evoluciones mediáticas: el medio, el mensaje y la música”, *Hipermediaciones* (2011), <http://hipermediaciones.com/2011/04/21/evoluciones-mediaticas-el-medio-el-mensaje-y-la-musica/> (Consultado el 12 de septiembre de 2015).

<sup>55</sup> Los términos intertextual, intertextualidad e interdiscursividad no aparecen en el DRAE. El diccionario en línea del instituto Cervantes sí presenta una somera definición disponible en: Centro Virtual Cervantes, *Intertextualidad* [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm) (Consultado el 9 de septiembre de 2015).

<sup>56</sup> “*Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité. (...) Il s’agit avant tout de désacraliser l’autorité de l’auteur, de le destituer de son illusion d’originalité, et de récuser par là même les prérogatives de l’œuvre finie, achevée, autonome; le déni de l’individualité, l’impersonnalité de l’acte de l’écriture, tels sont les postulats de l’intertextualité dans sa première acception.*” Traducción de la autora. Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse* (París: Editions du Seuil, 1969), 84,5.

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. La noción de intersubjetividad se instala en esta intertextualidad. (...) Se trata sobre todo de desacralizar la autoría del autor, de destituir su ilusión de originalidad y por la misma razón, de las prerrogativas de la obra acabada, autónoma, el sueño de la individualidad, la impersonalidad del acto de escritura, estos son los postulados de la intertextualidad en su primera acepción.<sup>57</sup>

Barthes<sup>58</sup> recuerda que en francés, etimológicamente la palabra “*texte*” proviene de “*tisú*”, y afirma que todo texto es un intertexto, “*tout texte est un tissu nouveau de citations révolues*”, algo que también está presente en la sexta ley de la información que Valbuena propone: “Toda información nueva es la combinación improbable de datos previamente conocidos”.<sup>59</sup> Por lo que la reflexión filosófica en torno a la autoría, si es el sujeto el que habla o si por el contrario es el lenguaje y es el ambiente social, histórico y cultural el que lo hace, articularán también este estudio visual

La noción de intertextualidad, más allá de la crítica literaria, se actualiza y se amplía desde los estudios críticos del discurso tomando en consideración las teorías de Norman Fairclough<sup>60</sup> que, influenciado a su vez por los analistas franceses del discurso, formuló la diferencia entre intertextualidad constitutiva o interdiscursividad, e intertextualidad manifiesta. La interdiscursividad hace referencia las convenciones discursivas y se aplica tanto en el orden social e institucional del discurso como en las tipologías y las formas que adoptan los elementos constituyentes de los discursos. Tanto para Kristeva como para Barthes y Fairclough un texto no es un elemento autónomo, sino que se construye mediante la interdiscursividad a través del uso de convenciones o elementos de otros tipos de texto. La intertextualidad, por tanto, es inherente al texto, que está conectado a un universo de textos que le anteceden y le continuarán. Para Fairclough significa considerar la práctica social, la práctica discursiva y el texto.

La intertextualidad será pues la herramienta metodológica que permita concebir el discurso como una práctica social en la que se relacionan las instituciones y las estructuras sociales con los contextos de producción y recepción. Ningún discurso es ideológicamente neutro, inocente. Como apuntaba Foucault, es necesario concebir el discurso como la violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos. De modo, que es difícil vertebrar un discurso autónomo del fenómeno cultural de la grabación sonora, sin tomar en consideración las imbricaciones textuales derivadas de la influencia que toda Imagen Anacrusa presenta sobre la música a la que acompaña. Así, mediante la generación de las Tendencias Intertextuales Dominantes y especialmente a través del

---

<sup>57</sup> Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, 145.

<sup>58</sup> Roland Barthes, “Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, 7 janvier 1977” (París: Ed. Du seuil, 1978), 6. Traducción en Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*. (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007), 50-73.

<sup>59</sup> Felicísimo Valbuena, *Teoría general de la información* (Madrid: Noesis, 1997).

<sup>60</sup> Norman Fairclough, *Discourse and social change* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

estudio en profundidad de la TID “Hegemonía de la marca” se persigue el objetivo de facilitar la explicitación de determinadas convenciones que, habiendo sido invisibilizadas, sustentan patrones hegemónicos, construcciones simbólicas colectivas y relaciones de poder naturalizadas.

### **2.1.2. Significado musical intrínseco y significado musical evocado**

En los años setenta, la musicología tradicional comienza a ser puesta en cuestión con el auge social del feminismo. Las mujeres comienzan a organizarse en comunidades científicas generando conocimiento que aporta perspectivas interpretativas opuestas a las propuestas hegemónicas del patriarcado, fundamentalmente mediante la consolidación de lo que se conoce como “Historia contributiva feminista”. Es decir, el descubrimiento y la puesta en valor de la biografía de mujeres relevantes que fueron excluidas de la narración histórica tradicional, explicando las razones y la intencionalidad política de esta exclusión. La nueva musicología, término de los que son exponentes iniciales Susan McClary y Lawrence Kramer, alcanza su máximo apogeo en los años noventa, con la crítica musical feminista y el rechazo a la vertiente tradicional fundamentado en la pretensión de autonomía de la música, presentada antaño como lenguaje independiente del mundo que la rodea. La nueva musicología, por el contrario, vincula la música no solo a las prácticas culturales, sino a la misma idea de corporalidad.

Al albor de este movimiento científico y cultural Lucy Green en “Música, Género y Educación” propone la distinción entre dos clases de significados construidos, no naturales, que atañen a lo musical. Por una parte el significado inherente (intrínseco), definido como las relaciones entre los sonidos que son percibidas por el oyente debido a su conocimiento del sistema tonal. Y por otra parte el significado evocado o delineado (evocado) que hace referencia a los aspectos sociales y culturales que influyen en la percepción musical.

No es posible escuchar música sin uno u otro perfil. No siempre tenemos que ser conscientes de éste, pero sí permanece en nuestra mente como elemento integrante de nuestra experiencia de oyentes. (...) En la concepción de la música que incluye los significados intrínseco y evocado, es fundamental la insistencia en el plano de contacto, irrevocablemente dialéctico, entre los dos tipos de significado, de manera que ninguno puede existir sin que el otro exista en su propia presencia. Esto no quiere decir que ambos tipos de significados coexistan siempre en el mismo grado ni que seamos siempre conscientes de ambos ni, incluso de alguno de ellos. Por el contrario, la misma capacidad de oscurecerse de cada tipo de significado ha provocado grandes discusiones y desacuerdos con respecto a la música.<sup>61</sup>

Si se confunden los dos tipos de significados se produce lo que Green denomina “fetichismo musical”. El fetichismo musical consiste en la apariencia de naturalidad de los significados delineados de forma

---

<sup>61</sup> Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001), 19.

que parecen inherentes a los sonidos. Para Green los significados inherentes no son ni femeninos ni masculinos, sino que están afectados por los delineados, que sí tienen características de género.

La relevancia de la aportación de Lucy Green radica en que legitima que el discurso visual, en tanto que significado evocado, forma parte inseparable de los significados musicales, de la experiencia de la audición musical, y que comprender la diferencia entre los significados intrínsecos y los evocados ayuda a desvelar los discursos sobre la música y a exponer las ideas sobre la música que se enmascaran como “verdades”, aunque sería mejor considerarlas como expresiones ocultas de valor.

En resumen, al incorporar como significados delineados de la música los aspectos extramusicales, el discurso sobre la imagen fija que acompaña a la música grabada, puede ser pertinentemente incorporado a los estudios de naturaleza musicológica.

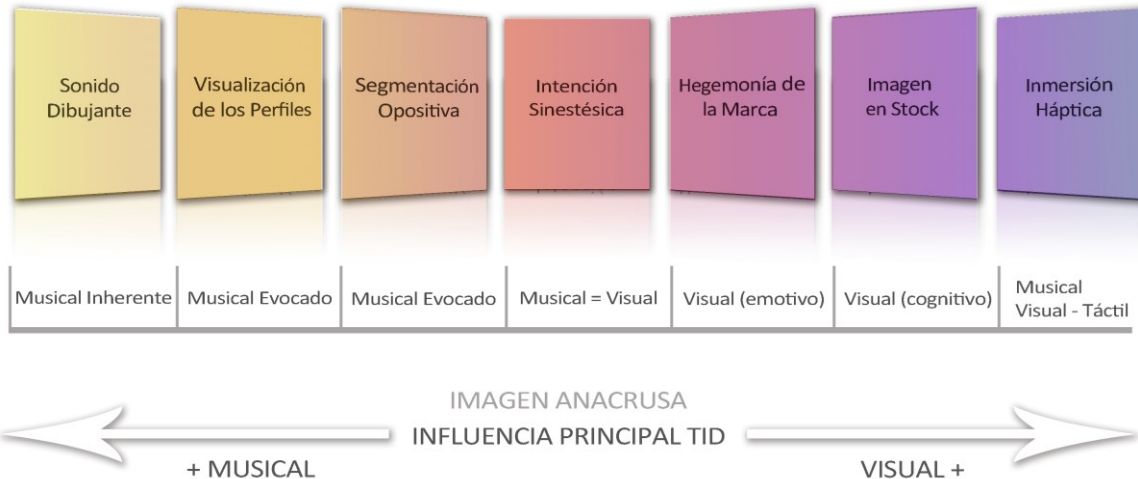
### **2.1.3. Enumeración de las Tendencias Intertextuales Dominantes**

Definida como la fórmula paradigmática de relación entre el discurso sonoro de la música grabada y el discurso visual de la imagen fija que la acompaña, se defenderá que cada TID otorga un protagonismo diferenciado a los distintos agentes implicados en la producción de sentido y contenido.

Las TID no están ligadas necesariamente a un determinado soporte de grabación sino que se encabalgan sobre soportes diferentes. El cambio de soporte proporciona nuevas posibilidades expresivas que encuentran su punto álgido con posterioridad, un tiempo después de que el nuevo soporte haya logrado su implantación en el mercado.

Esta relación histórica entre lo sonoro y la visualización comercial de lo sonoro, se instala en el marco de seis grandes tendencias dominantes, en algunos casos sincrónicas, y no necesariamente excluyentes. Con la aparición y auge de una nueva tendencia la anterior no desaparece, sino que se instala de forma subsidiaria, recesiva, en connivencia con el resto de fórmulas, construyendo un complejo entramado de relaciones naturalizadas como intermediarias entre un contenido sonoro y su correspondencia visual.

Cada TDI se articula en torno a la primacía de una técnica o un abanico técnicas de ejecución predominantes, un escenario de influencias visuales y un ámbito de estudio propio. Por ello el objetivo al definir y construir estas categorías no es otro que elaborar una herramienta metodológica que permita aplicar sobre ellas, de forma transversal, y con mayor nitidez que si se trabajara indiferenciadamente el corpus completo, la visión de los estudios iconográficos con perspectiva de género.



**Tabla 3. Enumeración de las TDI en función de la tensión entre lo visual y lo auditivo**

Las TID se diferencian entre sí, por el modo en que en ellas se resuelve la tensión entre lo visual y lo auditivo, concretándose en siete categorías, enunciadas aquí por orden cronológico de consolidación.<sup>62</sup>

### 1. El Sonido Dibujante

Centrada en los significados musicales inherentes, resuelve la tensión visual afianzándose en la influencia musical. Es una imagen eminentemente indicial. El sonido se expresa como imagen mediante el registro físico de su huella en un soporte. En una etapa posterior la simulación de la huella del sonido es construida *a fortiori* y se convierte en símbolo.<sup>63</sup>

**2. Hegemonía de la marca.** Centrada en la enunciación fáctica de elementos vinculados a la producción y distribución del producto musical mediado. Resuelve la tensión alejándose del significado musical. Es una imagen eminentemente simbólica. Los aspectos musicales son reducidos y sustituidos por un símbolo o conjunto de símbolos, más o menos arbitrarios, que forman una representación mental anclada a la marca productora y los procesos de producción y recepción. Este tipo de imagen conduce a una interpretación del producto más fundamentada en lo simbólico y lo emocional que en las características objetivas, “reales” del producto musical.

<sup>62</sup> La taxonomía completa puede consultarse en: Julia Navarro Coll, “La Imagen Anacrusa”, 41-70.

<sup>63</sup> En “El sonido dibujante” la onda se expresa naturalizada como huella visual del acto sonoro. Las estrategias para visualizar la onda comprenden desde la imagen que queda fijada sobre el soporte de grabación, a imágenes cinéticas que comparten temporalidad y movimiento con el sonido. Ejemplifican esta relación el uso de osciloscopios y equalizadores en la industria musical y la búsqueda de elementos que sirven de materia de expresión al sonido tanto en la ciencia divulgativa como en determinadas experiencias de Arte Sonoro. Se trata de imágenes indiciales que denotan una verdad ontológica. Lo que permite conceptualizar la imagen más allá de la imitación considerándola una representación fiel del sonido. Puede ampliarse información en Miguel Molina, “El Arte Sonoro” *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Valencia: Ed. PUB & Rivera, 2008.

### **3. La intención sinestésica**

Centrada en los significados musicales y visuales. Resuelve la tensión tratando de equiparar lo musical y lo visual. Es una imagen transpositiva, un correlato. Equipara los aspectos del lenguaje sonoro con los aspectos del lenguaje visual. Intenta traducir mediante correlaciones en los códigos el significado musical al significado visual. Sugiere la transposición emocional del contenido. Persigue visualizar la música mediante la musicalización de la imagen.

### **4. La visualización de los perfiles**

Centrada en los significados musicales evocados. Es una imagen eminentemente icónica. Reduce la música a los aspectos relacionados con la imagen de los perfiles de exhibición y/o autoría. Se basa notablemente en el sistema binario de oposiciones cuerpo/mente, femenino/masculino, naturaleza/artificio, comercial/ intelectual.

### **5. La segmentación opositiva**

Centrada en los significados musicales evocados. Reduce la música a convenciones culturales y estilísticas. Crea precisos códigos de estilo gráfico que fomentan la construcción identitaria asociada al gusto en base a los géneros musicales, la distinción social y el concepto de subcultura. Se basa notablemente en la oposición culto/popular y en los aspectos sociodemográficos propios de la segmentación de mercado.

**6. La imagen en stock.** Es una imagen contractual. Resuelve la tensión aproximándose por concomitancia retórica a los significados musicales evocados. Busca el atractivo comercial de una imagen por encima de su relación inicial con la música forjando un contrato temporal entre ambas. Es habitual que la imagen, en parte o en todo, exista previamente de forma totalmente autónoma al acto sonoro. Esta asociación inicialmente artificial y forzada acaba sin embargo por significar y naturalizarse como relacionada con lo musical, siendo frecuente un efecto impostado *a posteriori* de relectura sinestésica.

**7. La Inmersión transensorial.** Reunión y superación de lo auditivo y lo visual en el modelo transensorial. La liberación de la imagen de la unicidad del formato físico y las nuevas tecnologías de *feedback* táctil apuntan a una nueva direccionalidad perceptual maximizada por la inclusión de la función háptica y la realidad aumentada. La disolución de la vieja tensión entre lo sonoro y lo visual podrá resolverse o amplificarse en este nuevo estadio inmersivo, previsiblemente cercano y tendente en ocasiones a la disolución o transposición fetichista de la imagen. En cualquier caso será necesario asumir una fase de superación y replantear las Tendencias intertextuales dominantes en función del trinomio: ver, oír y tocar<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Sobre las tendencias futuras y las paradojas de la hipermúsica conviene leer Israel V. Márquez, "Hipermúsica: la música en la era digital." *TRANS Revista transcultural de música*, n° 14 (2010):1-8.



Como corolario puede afirmarse que el sistema de las TID presenta un carácter acumulativo. Es decir, cuando una TID surge, pasa por procesos de amplificación, hegemonización, decaimiento y sustitución. Sin embargo, las tendencias no desaparecen sino que se transforman, pudiendo permanecer en el ecosistema visual de forma recesiva, latente o encubierta creando en el estadio más avanzado complejas imágenes caracterizadas por la convivencia de varias tendencias bajo una cierta ordenación jerárquica.

#### **2.1.4. Introducción a la TID “Hegemonía de la marca”**

##### **Cilindros, discos y primeros álbumes. Ca. 1900-1940**

La etapa en la que la imagen de los cilindros y los primeros discos responde a una hegemonía de la marca abarca desde 1900 hasta, aproximadamente, 1940, fecha en que da paso natural al enfoque sinestésico y se inaugura la revolución visual del álbum musical auspiciada por la dirección de arte.

La “Hegemonía de la marca” viene antedecida por lo que puede considerarse una prehistoria de la grabación sonora, la TID denominada “El Sonido Dibujante”, que comprende en su modalidad directa desde la creación del fonograma hacia 1857, hasta el fin de la grabación mecánica analógica como dispositivo de grabación dominante, en torno a 1925. En su modalidad simbólica, es decir, ya no como huella indicial sino como constructo gráfico que re-presenta la huella, “El Sonido Dibujante” se instala en las imágenes que acompañan a la música grabada hasta aproximadamente 1950, porque, como apunta Sarmiento, la espiral de la grabación sonora, no sólo es la realización material, sino también la afirmación de un tiempo que ha pasado y que no volverá nunca.<sup>65</sup>

Proviene etimológicamente del latín “*Marca*” y del alemán “*Mark*”, y siendo traducido literalmente como “territorio fronterizo”, el DRAE define marca en su primera acepción como “la señal hecha en una persona, animal o cosa, para distinguirla de otra, o denotar calidad o pertenencia”<sup>66</sup>. La marca, además, en su acepción lingüística se define como aquel “rasgo distintivo que posee una unidad lingüística y por el que se opone a otra u otras del mismo tipo”. Es decir, las características de la marca como señal distintiva y legible de pertenencia, obligan a entender la imagen de marca desde el punto de vista del marketing con una doble acepción: la marca en tanto que realidad material meramente icónica, denotativa, y la marca en tanto que representación mental de una serie de significados atribuidos convencionalmente mediante el uso simbólico de la imagen, es decir, como el halo de representaciones, ideas, sentimientos actitudes creencias, más o menos profundas, conscientes o inconscientes, con un contenido emocional más o menos importante de una realidad psicológica que conecta, mediante el proceso de recepción, con la personalidad del individuo.

---

<sup>65</sup> José Antonio Sarmiento, *La música del vinilo*, (Castilla la Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Creación Experimental, 2009).

<sup>66</sup> DRAE, “Marca”, [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=marca](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=marca) (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).

La marca, a través de la interrelación de sus partes constituyentes, transmite una identidad que se opone y se diferencia de sus competidores y que permite a su vez a los usuarios de una marca concreta diferenciarse y oponerse al resto de usuarios convertidos en una vasta y amorfa otredad. Un conjunto de valores inmateriales, intangibles y latentes que entran en sintonía emocional y psicológica con las necesidades del receptor y que guardan una estrecha relación con el prestigio, la notoriedad, el estilo, la categoría, la posición social, el progreso, el estatus, el ego y la alteridad.

La retórica, la asociación y las estrategias publicitarias están en la base del proceso creativo de la marca, tanto en lo referente a la elección del nombre como de los atributos gráficos que la componen. Por ello la creación, distribución y recepción de la imagen de marca compete tanto a los estudios en psicología social como a los estudios de diseño gráfico publicitario, pues el contexto en el que la marca se desenvuelva en origen contribuirá al éxito o al fracaso de su posicionamiento a largo plazo. La capacidad de memorización, evocación, distinción, asociación y adaptación de una marca, acaban por convertirse en la garantía del comportamiento de la empresa en el mercado, significándose, diferenciándose y afianzándose como marca duradera sobre la competencia, en base a la construcción identitaria y el sentimiento de confianza.

Esta idea de la marca publicitaria con dos niveles de contenido, el contenido manifiesto y el contenido latente que atrae los elementos inconscientes de la personalidad del espectador, surge en la industria musical con la necesidad de fortalecer a las compañías fonográficas frente a la competencia en el mercado de la grabación sonora y con la exigencia legal de responsabilizarse de los productos fabricados.

A finales del S.XIX cada compañía elabora sus propios cilindros y sus propios discos. La lucha por la representación visual de la calidad, la durabilidad y la resistencia del producto se pone de manifiesto en las etiquetas y en los envases, en las primeras publicidades impresas e incluso en las instrucciones de manipulación de los artefactos. El nombre, el logotipo, el símbolo, el color y la cultura empresarial acompañan ya desde los inicios, los objetivos comerciales de cada casa, así como las emanaciones de la identidad visual corporativa que, de forma incipiente, comienzan a diferenciar los escenarios en los que se produce la venta al público.

La hegemonía de la marca en este período se ve reforzada frente a otras posibilidades de relación entre lo sonoro y lo visual por razones no solo formales y conceptuales, sino fundamentalmente de orden socio-tecnológico. En torno a la década de 1880 se patenta el fonógrafo y el gramófono, pero también la linotipia y la impresión mediante tramas, es decir, que la facilidad para llevar a cabo la reproductibilidad técnica en masa, tanto sonora como visual, es aún muy precaria. Además, no hay en los comienzos de la grabación sonora suficiente demanda de un mismo repertorio musical como para justificar los costes de producción e impresión de una imagen que en el envase o en las etiquetas visibilice, sin añadiduras, el perfil de exhibición. Con el aumento de la demanda se crean los catálogos numerados y se opta por soluciones gráficas estandarizadas y menos costosas que permiten adaptar

un mismo envase o una misma etiqueta a varios repertorios, diferenciados tan solo por la inclusión adicional, primero manual y luego impresa del número de referencia, el título de la obra y el nombre de los intérpretes. El público receptor, acostumbrado a la música en directo, comienza a convivir con la escucha musical mediada. Las fundas de disco, material privilegiado en este cambio de paradigma, se encargan crear, promocionar, difundir e implantar nuevos hábitos socio-culturales.

En la década de los años 30, cuando los cilindros ya han desaparecido del mercado y los sistemas de impresión han mejorado considerablemente gracias a la serigrafía y el huecograbado, los discos se comercializan en fundas de papel *Kraft* (papel continuo, de embalaje, sin tratamiento adicional) con la marca del sello discográfico en gran formato, generalmente impresas a una tinta. Las fundas están perforadas en el centro de modo que permiten ver la etiqueta del disco, las conocidas como *Record Label*. El modelo de etiqueta avanza desde un comienzo en el que la información aparece manuscrita sobre fondo negro, hasta un estadio más elaborado en que la etiqueta cobra el máximo protagonismo catalográfico del producto. A partir de este momento, las etiquetas centrales, ricamente ornamentadas suelen incluir datos relativos al repertorio, el logotipo y el símbolo de la marca, consistente en una imagen figurativa a todo color donde se aglutinan de forma nuclear los valores identitarios y que tiende a representar con gran apoyo retórico y estilístico, figuras antropomórficas, alegorías, idealizaciones, prosopopeyas y símbolos patrióticos. Por otra parte, la aún escasa duración de los discos origina la comercialización de álbumes, colecciones de un repertorio musical que contienen varios discos en un embalaje cuyo formato es deudor del álbum de fotografía o el libro impreso.

Así, aun cuando hacia finales de los años treinta la TID “Hegemonía de la marca” cede a la intención sinestésica<sup>67</sup>, la visualización de los perfiles y las convenciones culturales, la idea de la marca como imagen mental transmisora de valores, seguirá presente en la articulación del conjunto, obrando el marcaje, la distinción y el afianzamiento identitario, bien del sello discográfico, del perfil de interpretación, del repertorio, e incluso, de un determinado tema. Por lo que el estudio iconográfico desde una perspectiva de género ahonda en la conformación de las marcas y el uso de determinados valores, utilizados en la negociación de la nueva práctica cultural y la apropiación sexuada de la misma.

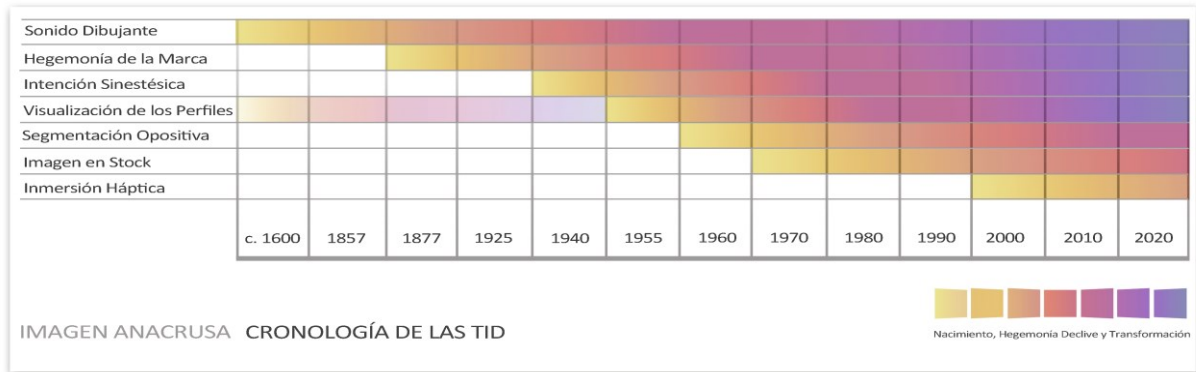
A partir de 1940 el cambio paulatino de paradigma hacia la “Intención sinestésica” es perfectamente ilustrado por la frase, atribuida a Alex Steinweiss, director artístico de *Columbia Records*, pronunciada en 1939: “Deseaba que la gente escuchase la música con solo mirar el arte de los álbumes.”<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Sobre la sinestesia puede ampliarse información en Ludwig Schrader, *Sensación y sinestesia*. Madrid: Gredos, 1975. En Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego, *Diccionario del color* (Madrid: Akal, 2001). Así como en Alberto Facundo, “El color de los sonidos de instrumentos musicales. Planteamientos sinestésicos y didácticos aplicados en E.G.B.” (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 1998).

<sup>68</sup> Kevin Reagan, Alex Steinweiss y Steven Heller, *Alex Steinweiss. The inventor of the modern album cover* (Köln: Taschen, 2011), 3-15.

El estudio en profundidad de las fundas de disco entre 1900 y 1940 localizadas en la *Bibliothèque nationale de France* contribuye, como se demostrará en el capítulo siete de la presente Tesis Doctoral, dedicado al análisis cuantitativo de los datos obtenidos, a validar la denominación y las intenciones gráfico-discursivas de la TID, “Hegemonía de la marca”. A modo de resumen, se ofrece una tabla cronológica del nacimiento, consolidación y dilución de las Tendencias Intertextuales Dominantes.



**Tabla 4. Cronología de las TID**

### 3. Teorías de base

La investigación que se presenta se ciñe en torno a un objeto transdisciplinar. No sólo están implicadas en su evaluación las disciplinas musicales y visuales, sino aquellas que entran en directa relación con los procesos de producción y recepción, las teorías de la comunicación y la información, la ecología de los medios, la industria cultural, los estudios culturales y las investigaciones de género.

La mención de las fuentes de rigor que se plantea en el siguiente apartado compete exclusivamente a la introducción en los estudios de género, los estudios de la nueva musicología, los estudios de la imagen y la iconografía, entendiendo que su clarificación es prioritaria en la metodología y la constitución de los ejes pragmáticos y conceptuales del estudio.

#### 3.1. Los estudios de género y la nueva musicología

El patriarcado puede definirse como un sistema de relaciones sociales sexo-políticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurado por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva, oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, ya sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia.<sup>69</sup>

##### 3.1.1. Aproximación a las Tecnologías del género y el sistema de sexo/género

En las últimas décadas, los estudios feministas y el pensamiento postmoderno, han influenciado la mayoría de disciplinas. La musicología tradicional no ha sido una excepción. La teoría de Simone de Beauvoir<sup>70</sup> "no se nace mujer se llega a serlo", que señaló el problema de la identidad como una construcción cultural e histórica de los sujetos, ha sido desarrollada posteriormente por el posfeminismo y el postestructuralismo, desde la semiótica, la filosofía, el psicoanálisis y la sociología. Algunos postulados de Teresa de Lauretis, Judith Butler, Gayle Rubin, Julia Kristeva, Mary Douglas, Lynda Nead, Roland Barthes, Jaques Lacan, Michel Foucault y Derrida están por esa razón en la base de los estudios de la nueva musicología. En este estudio, en tanto que se confirmará en gran medida como un estudio del cuerpo humano puesto en representación entre dos sistemas perceptivos, se presta especial atención a las teorías desarrolladas en torno a la idea del sexo y el género como tecnologías políticas complejas, a los que se introduce brevemente en este apartado.

---

<sup>69</sup> Marta Fontenla, "Patriarcado", en *Diccionario de estudios de género y feminismo*, de Susana Gamba (Buenos Aires: Biblos, 2008).

<sup>70</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Ed. Cátedra, 1999).

Un sistema de sexo/género es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen las necesidades humanas transformadas.<sup>71</sup>

Michel Foucault en “Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber”,<sup>72</sup> demostró que en los tiempos modernos el cuerpo se ha convertido en un objeto altamente político, en un lugar crucial para el ejercicio y regulación del poder. Además mostró que el poder es construido tanto mediante la producción del conocimiento acerca del cuerpo como de la autorregulación, es decir, el autocontrol que ejerce el individuo sobre sí mismo. Esta idea del poder organizado desde el interior minimiza la idea de un poder externo, coercitivo.

De ahí la noción de tecnología del sexo, que el autor define como: “un conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanente”. Esta tecnología se fundamenta además en la elaboración de discursos científicos acerca de cuatro figuras privilegiadas u objetos de conocimiento: la sexualización de los niños, la sexualización del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como perversión.

Desde esta perspectiva, Teresa de Lauretis<sup>73</sup>, basándose en Foucault y en la definición del sistema de sexo/género propuesto por Gayle Rubin afirma que: “Ni el sexo ni el género son algo que pertenecen a los cuerpos, un atributo originario de este o ese cuerpo, sino un “llegar a ser”, una forma de existir socialmente, un medio de representación y auto representación, una poderosa tecnología social”.

Para Lauretis, el sistema de sexo/género, en tanto que construcción cultural, no natural, permite al ser reconocerse en sí mismo y en el otro, poseer un estatuto de verdad, de legitimidad social. Cualquier representación icónica remite pues a una categoría genérica, a un universal. Al reconocerse como hombre o como mujer el ser queda atrapado en el binarismo sexual, en la universalidad de las representaciones, obligado a asumir “la totalidad de los efectos de sentido”.

La tecnología del género semiotiza los cuerpos. A través de ella cada cuerpo significa tanto para sí como para el otro, siendo hombre o siendo mujer. Mediante la asignación de funciones binarias la tecnología del género construye el deseo y permite la relación sexual. El ser, con una estructura de poder organizada desde el interior, mediante la autorregulación, desconoce que acaba sirviendo a la reproducción de las relaciones productivas basadas en los roles contrapuestos, excluyentes, de la masculinidad y la feminidad. Y que “en nuestra sociedad judeo-cristiana capitalista esto implica el

---

<sup>71</sup> Gayle Rubin, "The traffic in women: notes on the "political economy" of sex", en *Toward an anthropology of women*, de Rayna Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975).

<sup>72</sup> Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2009).

<sup>73</sup> Teresa De Lauretis, "The technology of gender", en *Technologies of gender; essays on theory, film and fiction* (Indiana: Indiana University Press, 1987).

mantenimiento de la estructura familiar y en su interior la reproducción de una nueva generación de trabajadores alienados”.

Judith Butler<sup>74</sup> introduce, a su vez, la sospecha sobre el concepto mismo de género y se plantea porqué siendo una construcción cultural, las identidades de género no se reproducen de forma múltiple sino que se asimilan a las reafirmaciones binarias de lo masculino y lo femenino. La construcción de las identidades de género, para Butler, se basa en una suerte de exclusión fundamentada en la creación de nuevas exclusiones. La identidad sexual se fija y se constituye a través de la práctica performativa y la narración personal. Una serie de máscaras, ficciones y simulacros forjados en la necesidad de reconocer y asumir el propio cuerpo y las propias acciones enmarcadas en los límites de una convención de pertenencia sexual, socialmente aceptable, en los límites contrapuestos, e imaginarios, del género femenino y masculino. La representación, entendida como parodia imitativa de un original inexistente, entronca con la construcción iconográfica de los perfiles de exhibición musical gestados en los orígenes de la grabación sonora y contribuye a desvelar las convenciones discursivas sobre las que el sistema de representación de los intérpretes masculinos y femeninos se basa. Desde esta perspectiva, es posible estudiar históricamente la construcción de identidades sexuales basadas en el género, en las imágenes fijas que acompañan a la música grabada. Especialmente, en el caso de las fundas de disco previas a 1940 y los envases de los primeros cilindros, esta sospecha sobre la dicotomía heterosexual, se patentiza en toda su magnitud como un constructo simbólico florluido en las convenciones heteropatriarcales, plagado de carencias, mutaciones excluyentes y delirios hiperbólicos.

### 3.1.2. La musicología tradicional y la nueva musicología

Ajena a todas estas cuestiones discurre la musicología tradicional y la definición clásica de la música como la más ideal y autónoma de las artes. Según afirma, en el primer volumen del *Atlas de Música*, Ulrich Michel,<sup>75</sup> en el siglo XIX el concepto de “Teoría Musical” experimentó una restricción que no concuerda con el término griego original, teoría como “contemplación” o “examen”, desde entonces significa lo mismo que “Teoría de la armonía y de las formas”. Al mismo tiempo, surgió el término “Musicología” cuyo modelo lo constituyeron las restantes disciplinas artísticas. El autor ofrece en su obra un cuadro sinóptico en el que destaca tres ámbitos musicológicos influenciados por diferentes campos parciales y ciencias auxiliares:

---

<sup>74</sup> Puede ampliarse información en los trabajos de la autora: Judith Butler, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault” en *Teoría Feminista y teoría crítica*, Seyla Benhabib y Drucilla Cornell (Valencia: Alfons el Magnànim, 1990), 193-212. En Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, (Londres, Nueva York: Routledge, 1990). Y Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. (Londres, Nueva York: Routledge, 1993).

<sup>75</sup> Ulrich Michels, *Atlas de Música, I* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 13.

- a) La Musicología Histórica, que estudia la Historia de la Música. Influenciada por la filología, las ciencias del arte, la literatura y el teatro. Comprende la organología, la ciencia de la notación y la composición, la iconografía, la ciencia de las fuentes, la terminología, la praxis interpretativa, la biografía y la estilística.
- b) La Musicología Sistemática, que estudia divisiones sectoriales cuya orientación no es primariamente histórica. Influenciada por la lingüística, la física, la medicina, la ciencia de la religión, la filosofía, la etnología, la psicología y la sociología. Comprende la acústica musical, la psicología de la audición y de la música, la fisiología de la voz, el sonido y la ejecución instrumental, la psicología, la sociología de la música, la estética musical, la etnología musical, la pedagogía musical y la filosofía de la música.
- c) La Musicología Aplicada, que es el ámbito donde se enseñan y utilizan los resultados de la investigación musicológica. Comprende: la construcción de instrumentos, la teoría de la música y la crítica musical.

En lo que compete al estudio que se presenta, y que investiga la imagen fija que acompaña a la música grabada en las fundas de disco entre 1900 y 1940, el campo en el que más apropiadamente podría encajar es el que Ulrich denomina "Iconografía", y que influenciado por la "Filología y la Ciencia del Arte" define como: "ciencia de las imágenes musicales, interpreta las representaciones de la pintura y de las artes plásticas, por ejemplo de instrumentos, ejecuciones, etc." Es decir, según Ulrich la iconografía, entendida como ciencia de las imágenes musicales, "interpreta" cómo la música se "representa" en las imágenes artísticas pero no cómo las imágenes "comerciales presentan" la música, por lo que según esta perspectiva no sólo el objeto de este estudio, sino el estudio mismo queda fuera del ámbito musicológico tradicional.

Si desde la antigüedad la música se asocia con la subjetividad y la irracionalidad, con el cuerpo y la sensibilidad, una de las cuestiones fundamentales que el debate feminista plantea en las postrimerías del siglo XX es por qué la musicología tradicional ha encaminado todos sus esfuerzos a defender la autonomía esencialista de la música, esto es, a definirla como la más ideal de las artes, objetiva, universal y trascendente, aislándola totalmente de sus aspectos físicos y alejándola precisamente de aquello que por naturaleza parece constituirla. Es decir, su relación de interdependencia con el contexto socio histórico que la posibilita y los cuerpos que la producen y la reciben.

Para la nueva musicología el sistema de oposiciones binarias que estructura el pensamiento occidental proporciona en gran medida la respuesta a este dilema. La subjetividad, la irracionalidad, la sensibilidad y el cuerpo son principios relacionados con lo femenino. La objetividad, la racionalidad, lo cultural y lo mental, ideas relacionadas con lo masculino. Acabar con la asociación Música-Feminidad ha sido uno de las tareas a las que con más fervor se ha entregado la musicología tradicional alejando de ella no sólo todos aquellos aspectos físicos que pudieran obstaculizar la autonomía de la música (poniendo en duda sus virtudes masculinas) sino toda aquella música que siendo obra de mujeres pudiera cuestionar la racionalidad y la objetividad del arte ideal. Esta es una de las razones por la cual las pocas



composiciones de mujeres incorporadas en los estudios clásicos han sido consideradas obras menores. En la afirmación de la autonomía de la música de lo contextual y lo corporal subyacía la dominancia y triunfo de lo masculino sobre lo femenino.

El canon musical occidental patriarcal se define tanto por oposición a lo femenino como por oposición a lo popular. En consecuencia, tanto los estudios feministas como los recientes estudios sobre música popular, al encontrarse situados en la parte negativa de las oposiciones masculino/femenino, culto/popular, tendrán intereses comunes a la hora de deconstruir la presunción de autonomía formulada por la disciplina clásica.<sup>76</sup>

Sin embargo, los autores clásicos seguirán defendiendo los valores de la musicología tradicional formulando una distinción entre “la comunidad musicológica” y los “estudiosos de la música popular” dando por supuesto que quienes forman parte del segundo escenario no son musicólogos. El debate sobre la reforma la disciplina a partir de los años ochenta se basará pues en la oposición de dos formas diferentes de concebir la música: como texto y como discurso.

A este respecto, si se desea profundizar en las dificultades con las que la nueva musicología se encuentra para lograr que sus estudios sobre música popular adquieran el debido reconocimiento académico, son significativas las aportaciones de Philip Tagg en “*Musicology and the semiotics of popular music*”<sup>77</sup> y especialmente las reflexiones de Susan McClary y Robert Walser publicadas en el artículo “*Start making sense! Musicology wrestles with rock*”<sup>78</sup>. En sentido contrario constituye un buen exponente del estado de la cuestión el artículo de John Covach “*Popular Music, Unpopular Musicology*”.<sup>79</sup>

### 3.1.3. Aproximación a las líneas de investigación de la nueva musicología

Los textos publicados en español son escasísimos. Para una revisión de las principales líneas de investigación de la nueva musicología conviene remitir al compendio realizado por Laura Viñuela<sup>80</sup> en 2003, *La perspectiva de género y la música popular dos nuevos retos para la musicología*. Respecto a los aportes del feminismo a la musicología publicados en español destacan el trabajo de Pilar Ramos

---

<sup>76</sup> Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (Oviedo: KRK Ediciones, 2003), 61.

<sup>77</sup> Philip Tagg, “Musicology and the semiotics of popular music”, *Semiotica* 66, n° 1-3 (Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987).

<sup>78</sup> McClary y Walser, “Start Making Sense!”

<sup>79</sup> John Covach, “Popular music, unpopular musicology”, en *Rethinking music*, de M. Everist (Oxford y New York: Oxford University Press, 1999).

<sup>80</sup> Viñuela, *La perspectiva de género y la música popular*.

López en *Feminismo y música*<sup>81</sup>, Cecilia Piñero Gil<sup>82</sup>, en *Teoría feminista y música*, y Marisa Machado Torres en *Música y mujeres. Género y poder*<sup>83</sup>. Para una aproximación desde estas perspectivas al fenómeno de la música en la cultura digital, es recomendable el estudio de Joan-Elies Adell, *La música en la era digital*, así como las publicaciones periódicas de TRANS-Revista Transcultural de Música<sup>84</sup>.

A modo de esquema y con el objetivo de facilitar la comprensión del marco de estudio que servirá de eje pragmático del análisis se proporciona aquí una cronología sintética y se enumeran, con un ánimo más contextual que exhaustivo, algunas de las principales figuras teóricas y sus aportaciones.

El paradigma propuesto por la musicología tradicional comienza a ser puesto en cuestión en los años setenta con el auge social del feminismo. Las mujeres concurren en organizaciones que proporcionan a artistas e investigadoras el sentimiento de no trabajar aisladas, sin antecedentes ni consecuencias, sino de pertenecer a una comunidad. Al calor de este movimiento asociativo surge una considerable labor documental realizada a partir de los años ochenta. La nueva musicología se dedicará en primera instancia a rescatar y poner en valor las biografías y las obras de las mujeres músicas ausentes de los estudios clásicos para intentar, casi una década más tarde explicitar las implicaciones políticas e ideológicas de esta exclusión. Será ya en los años noventa cuando comience a desarrollarse con propiedad la crítica musical feminista y en su vertiente más renovadora enarbole como idea fundamental el rechazo de la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea.

En las décadas siguientes la nueva musicología se desarrollará centrándose en la música popular masiva y en las identidades de género, logrando así no sólo una ampliación del campo de estudio, sino también una revisión crítica de la propia disciplina. A partir de este momento se admite que la música es ante todo un discurso signifiante a través del cual se transmiten, afirman y contestan modelos de organización social.

En 1991, Susan McClary publica *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*<sup>85</sup>, obra pionera en la que se propone una metodología específica y pone de manifiesto las dificultades de este tipo de estudio. McClary estudia las construcciones de género y sexualidad presentes en la música o en los discursos relativos a ella y analiza las estrategias discursivas llevadas a cabo por las mujeres músicas. En su obra realiza una crítica a la musicología tradicional en la medida en que esta desarrolla una aproximación formalista al objeto de estudio, lo que le impide tomar en consideración la relación vinculante de la música con el contexto socio histórico en el que se inscribe. Influenciada por las teorías

---

<sup>81</sup> Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea Ediciones, 2003).

<sup>82</sup> Cecilia Piñero Gil, "Teoría feminista y música", en *Autoras y protagonistas. Primer encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, de Pilar Pérez Cantó y Elena Castellanos Postigo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2000).

<sup>83</sup> Marisa Machado Torres, *Música y mujeres. Género y poder* (Madrid: Horas y horas la Editorial, 1995).

<sup>84</sup> Joan-Elies Adell, *La música en la era digital* (Lleida: Editorial Milenio, 1998).

<sup>85</sup> Susan McClary, *Feminine Endings, Gender, Music and Sexuality* (Minnesota: University of Minnesota, 1991).

de Foucault, Adorno, Gramsci y Bakhtin, McClary afirmará además que la relación entre música y sociedad no es de mera imitación sino de reciprocidad y combatirá la definición tradicional de la música como lenguaje universal, transcendental y autónomo. Las herramientas de los estudios feministas le servirán así para ampliar la relevancia social de la música y su implicación en la construcción de identidades.

Para investigar todas estas cuestiones McClary considera imprescindible desarrollar una teoría de la significación musical en la que el significado que se atribuye a un determinado tipo de música no se considere inherente sino construido, afirmando que forma parte de un imaginario social propio del oyente. De modo que McClary estudia la estructura del discurso musical y las emociones que produce la escucha no como una simple abstracción mental o como algo intrínseco a la música en sí, sino como un síntoma físico real. McClary introduce aquí un elemento no sólo ignorado en los estudios tradicionales, sino rechazado por ellos: el cuerpo.

En este sentido bajo el concepto “semiótica del deseo” la autora desvela el juego de convenciones presentes en la música que, al ser entendidas por los oyentes, posibilitan la comunicación. Estas convenciones no son inmutables ni naturales, sino construidas, pero como permanecen invisibles son una eficaz arma política.

Algunas de las tesis propuestas por McClary, extrapoladas al campo del análisis de la imagen son especialmente inspiradoras para conformarse como puntos de partida de la presente investigación. La pertinencia del estudio acerca de las construcciones de género y sexualidad presentes en el discurso visual que acompaña la música y las estrategias discursivas presentes en la imagen, permitirán tal vez desvelar las convenciones que favorecen una determinada construcción de significados visuales que en absoluto son inherentes a lo musical. La especial atención prestada al cuerpo así como la consideración de la imagen en tanto que productora de síntomas físicos reales, serán hipótesis de trabajo con las que se incidirá en la relevancia social de la imagen que acompaña a la música como una eficaz arma política, basada en la reciprocidad y fuertemente implicada en la construcción de identidades.

Por otra parte, Ruth A. Solie en *Musicology and Difference*<sup>86</sup> trabaja acerca de la influencia del sistema binario de oposiciones sobre la creación de identidades de un modo más optimista, por lo que será también un punto de partida actitudinal para la presente investigación. Solie, a través de las teorías de Gayatri Spivak<sup>87</sup> sostiene y defiende el valor positivo de la diferencia afirmando que es rechazada como

---

<sup>86</sup> Ruth A. Solie, *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship* (California: University of California Press, 1993).

<sup>87</sup> Gayatri Spivak, pensadora India, es conocida por la traducción de la *Gramatología* de Jaques Derrida, por sus aportes científicos a la teoría crítica literaria y por ser fundadora de textos de referencia en la corriente postcolonialista. En castellano es posible encontrar la *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente* (Madrid: Akal, 2010).

discriminatoria por los grupos que ostentan el poder, esos mismos grupos que mixtifican la igualdad a través de un discurso integrador cuya pretensión no es sino que “lo diferente” se integre en “lo normal”. Para Solie, esta noción de diferencia se construye en tres lugares culturales interrelacionados: la sociedad, el lenguaje y la representación, y es reforzada o contestada a través de diversos mecanismos, entre los que se encuentra la música.

“*Rock and Sexuality*” de Frith y Mac Robbie<sup>88</sup>, un polémico artículo de 1978 revisado por el propio Frith en 1985, y en muchos aspectos superado hoy en día, resulta de vital interés narrativo para el este análisis visual. Frith y Mac Robbie intentan averiguar el modo en que el discurso del Rock influye en la forma en que las personas organizan su subjetividad sexual y cómo es utilizado el imaginario sexual musical en la articulación pública de los deseos íntimos.

Los autores definieron la identidad grupal masculina en torno al concepto de subcultura desarrollado por Hebdige<sup>89</sup> que considera que la diferenciación entre cultura dominante y culturas subordinadas está relacionada con la posición social. En este marco, las subculturas juveniles funcionan como una resistencia transitoria a los valores dominantes capaces de crear, en respuesta a la cultura modelo, un estilo visual y unos rituales propios.

Uno de los conceptos clave expuesto por Frith y McRobbie es La ideología del romance, definida como “la ideología subyacente en los mensajes lanzados por la música popular y según la cual las mujeres son encaminadas, a través de un proceso de identificación con los modelos femeninos propuestos por la música popular, a interpretar su sexualidad en términos románticos, apuntalándola en la interiorización de valores como el compromiso, la fidelidad o el sacrificio”.

Mientras el control sobre la producción y distribución de la música sigue siendo ejercido por los varones el rol más extendido entre las mujeres es el de consumidoras. Mientras los hombres pueden identificarse con los artistas logrando así una participación en la posición de poder del músico, lo que les permite crear entre ellos un sentido de pertenencia grupal, las mujeres construirán su identidad individualmente mediante un proceso de identificación con las protagonistas de las canciones y establecerán una rivalidad con el resto de mujeres, a las que consideran oponentes en la lucha por el amor de los artistas. El desarrollo de un amor platónico hacia los intérpretes, alimentado por las revistas adolescentes, se sustenta en el convencimiento de que estos se enamorarán de ellas.

La “Ideología del romance” perdió peso en los años 90 gracias al clima de autoconfianza y la progresiva emancipación de la mujer que permitió renegociar los roles de género. Sin embargo, es pertinente preguntarse si actualmente este concepto se encuentra en regresión o si por el contrario algunos

---

<sup>88</sup> Simon Frith, Angela Mac Robbie. “Rock and sexuality”, *On record. Rock, pop and the written word* (London: Routledge, 1978).

<sup>89</sup> Dick Hebdige, *Subculture. The social meaning of style* (New York: Methuen, 1979).

modelos visuales, justificados sobre la exigua base de la necesaria segmentación de mercado, son fabricados para el público juvenil consolidándose precisamente sobre el extremismo del sistema binario de oposiciones llevado a sus últimas consecuencias.

El carácter liberador de la subcultura juvenil fundamentado en la capacidad del rock para hacer peligrar las buenas costumbres y defender la libertad sexual, se desveló en el artículo de Frith y McRobbie como una ilusión de rebeldía cocinada por la propia cultura dominante, aparente, no real. Una canalización de la energía subversiva juvenil en formatos aptos para el consumo masivo, alentado, creado y fomentado para interiorizar valores hegemónicos patriarcales que lejos de desaparecer, subyacen latentes. Un dato que se pone de manifiesto en el hecho de que pasada esa fase, el objetivo de los jóvenes vuelve de nuevo a orientarse de forma conservadora hacia la formación de una familia tradicional. Si la identidad subcultural transgresora que el rock preconiza funcionase con un verdadero carácter liberador, el impacto en los roles de género se haría notar a diario.

Otro de los aspectos destacados en el artículo de Frith y McRobbie es la distinción entre dos grandes líneas dentro del rock y su vinculación a dos modelos específicos de masculinidades, el “*Cock rock*” como expresión de una masculinidad agresiva, y el “*Teeny bop*”, como expresión de una masculinidad romántica. En el “*Cock rock*” se pone de manifiesto una expresión dura y explícita de la sexualidad masculina. Los instrumentos son utilizados como trasuntos fálicos y la habilidad musical es equiparada a la aptitud sexual. Las mujeres aparecen en las letras como ligeras, si ceden a los apetitos o como reprimidas si no lo hacen. Por el contrario en el “*Teeny bop*” los intérpretes adoptan el papel de muchachos formales narrando sus vicisitudes en busca del amor platónico. En este registro las mujeres son descritas mediante dos tipos, la egoísta, incapaz de sentir un amor desinteresado o la bella, ideal e inalcanzable. En el “*Cock rock*” la identidad se constituye de forma grupal y en el “*Teeny bop*”, de forma individual.

A sabiendas de que esta defensa de las identidades de género estaba sometida a numerosas excepciones, Frith y McRobbie dedicaron un capítulo a las ambigüedades y contradicciones del rock, en el que se estudió la figura de la *Groupie* como una mujer cuya iniciativa sexual ponía en entredicho la posición de poder dominante del hombre, constituyéndose en un obstáculo para la integridad sexual masculina y siendo por ello tenazmente desacreditada, una peligrosidad que sería también estudiada por Sheryl Garratt en *Tenage Dreams*.<sup>90</sup>

Las categorías desarrolladas por Frith y McRobbie parecen predestinar ciertas estrategias visuales vinculadas a lo musical y encaminadas a estimular un sistema de construcción de identidades alternativas/hegemónicas, cultas/populares, grupales/individuales, basadas en la identificación, en la aspiracionalidad y en el sentido de pertenencia a una determinada subcultura social. Del mismo modo,

---

<sup>90</sup> Sheryl Garratt “*Tenage Dreams (1984)*”, en *On Record. Rock, pop and the written word*, Simon Frith y Andrew Goodwin (London: Routledge, 1990), 341-350.

la asociación natural del rock o de la música alternativa actual para cuestionar el *status quo* y defender la libertad sexual, así como la asociación natural de la música culta para preservar ciertos valores conservadores y en cierto modo instituirse garante de una moralidad tradicional mediante la negación de perfiles sexualizados, pueden ser analizadas y puestas en cuestión mediante el estudio de los modos en que estas músicas se presentan y representan en el ámbito visual.

Por su parte Marcia Citron, en *Gender and the Musical Canon*,<sup>91</sup> afirma que los cánones representan un conjunto de valores e ideologías que representan a su vez segmentos concretos de la sociedad. Los cánones se auto-perpetúan como modelos para ser emulados se codifican y sirven de base a ejemplos posteriores de modo que cuando los valores canónicos se establecen a lo largo del tiempo su poder prescriptivo y normativo aumenta. Así, Criton afirma que el canon musical se fundamenta en el sistema de pares opuestos a través del cual se estructura el pensamiento occidental. Las características del canon normativo se corresponden con los términos asociados a la masculinidad (creación, mente, racionalidad, cultura, público) y son entendidas como pautas de valoración por lo que las características relacionadas tanto con lo femenino (procreación, cuerpo, irracionalidad, naturaleza, privado) como con la producción musical femenina, son sistemáticamente devaluadas.

Además, según apunta Citron, el principal medio de difusión del canon hegemónico lo ha constituido la partitura y la literatura relativa a la música, por lo que el poder del lenguaje escrito ha privilegiado el aspecto material de la música, marginado otros medios de difusión auditiva, como la transmisión oral, hasta el advenimiento de la grabación sonora. La permanencia en el tiempo mediante una partitura publicada e impresa legitima el valor de su autoría y el conocimiento y los recursos económicos tanto de quien la compuso como de quien la posee, bienes, por lo general privativos para las mujeres. En este sentido Citron apunta además a las dificultades añadidas que el binarismo público/privado ocasiona a las mujeres que pretendan desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico puesto que tendrán que hacer frente a las implicaciones sexuales de la asociación, inconsciente o no, de mujer pública.

Citron analiza también las nociones de creatividad y recepción. El canon, forjado en un trasnochado imaginario decimonónico considera que el autor musical debe ser un individuo dotado de una subjetividad transcendental, con dedicación exclusiva y continuada, es decir, profesionalizado en la creación. Elementos todos ellos problemáticos para las mujeres pues difícilmente disponían de tiempo, recursos y conocimientos para desarrollar un trabajo artístico que pudiera ser tomado en serio y les permitiera ser reconocidas por ello. Respecto a la noción de recepción Citron aplica a la música las teorías Roland Barthes sobre el proceso de lectura, escucha en este caso, como momento de creación del significado, e introduce la distinción entre “recepción” colectiva e histórica y “respuesta” centrada en el individuo. Citron incorpora además la presencia del interprete como intermediario entre el compositor y el oyente afirmando que complejiza el proceso ya que el intérprete crea a su vez

---

<sup>91</sup> Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

significado. En sus estudios sobre si existe o no una forma esencialmente femenina de procesar la música concluye que no, pero puesto que las mujeres han interiorizado los presupuestos patriarcales no serán conscientes de la invisibilización a la que son sometidas aunque sufran los efectos psicológicos de no estar representadas, y si lo son y son conscientes de su alteridad, sufrirán problemas identitarios, por lo que las posibilidades de recepción de la música serán siempre negativas para ellas.

La atención que Citron presta al canon musical legitimará la transposición de estos intereses al canon visual de la imagen que acompaña la música, y que siguiendo una especie de paralelismo con el modo de representación institucional cinematográfico, MRI, se codifican y auto perpetúan como modelos que serán posteriormente emulados, aumentando así el poder prescriptivo y normativo de las representaciones canónicas y la desigualdad de género. La importancia concedida a la representación simbólica de la figura autorial y el tratamiento del talento como categoría visual son aspectos de esta investigación iluminados por las teorías expuestas por Citron, así mismo, el valor asignado al proceso de recepción y al intérprete como intermediario en la significación son también abordados desde esta perspectiva.

El musicólogo inglés Philip Tagg<sup>92</sup> investigó, mediante estudios experimentales, cómo la imagen movimiento y la música estereotipada podían transmitir o subvertir las identidades de género. Llegando a concluir mediante investigaciones experimentales en cine y televisión que nuestra experiencia sobre las relaciones de género se instala inconscientemente a un nivel más profundo que lo meramente visual o verbal, lo que garantiza su continuidad. Este hecho venía a refundar la tesis del profundo arraigo interior de los valores patriarcales que concurren no solo en la sociedad sino en los valores musicogénicos, reforzado además por la ideología del conocimiento según la cual la música, siendo entretenimiento, no transmite significados.

#### **3.1.4. Las teorías de Lucy Green como eje pragmático**

Tal y como ya se ha apuntado en el apartado 2.1.2, "Significado musical intrínseco y significado musical evocado", las teorías de Lucy Green<sup>93</sup> se conforman como uno de los ejes pragmáticos de la presente Tesis Doctoral especialmente en el análisis visual de la visualización de los perfiles de exhibición. En *Música, género y Educación*, Lucy Green propone la distinción entre dos clases de significados contruidos, no naturales, que atañen a lo musical. El significado intrínseco, definido como las relaciones entre los sonidos que son percibidas por el oyente debido a su conocimiento del sistema tonal, y el significado evocado, relacionado con los aspectos sociales y culturales que influyen en la percepción musical.

---

<sup>92</sup> Phillip Tagg. *Music, moving image, semiotics and the democratic right to know*. Basado en la conferencia "Music and manipulation" (Stockholm, 1999).

<sup>93</sup> Green, *Música, género y educación*, 19.

La confusión entre estos dos tipos de significados produce el denominado “fetichismo musical”, un fenómeno que dota de apariencia de naturalidad a los significados evocados, de modo que son entendidos como inherentes, es decir, intrínsecos a los sonidos. Green afirma que los significados inherentes no poseen género, sin embargo, demuestra como la escucha musical puede llegar delineada por los significados evocados, que sí que presentan características basadas en la distinción de género.

En su Teoría del “*Display*”, Green afirma además que la interpretación musical forma parte de una exhibición institucionalizada en la que se contemplan dos posiciones, la del intérprete (*displayer*) y la del espectador. Para Green esta relación de poder entre dos subjetividades está mediatizada por la construcción de una máscara.

Podemos entender la exhibición como una actuación que supone algo metafóricamente similar a llevar una máscara. En este sentido podemos interpretar que quien se exhibe se presenta y, al mismo tiempo, se protege, mediante la máscara. Por tanto, lo que se enseña es la máscara. Sin embargo, la exhibición no es un acto único de quien lo realiza, como una relación, un intercambio mutuamente construido por quien se muestra y por el que contempla. (...) La máscara produce el efecto de dividir en dos al exhibidor. Desde el punto de vista del que contempla, quien se exhibe adopta una forma doble: el “otro” y la “máscara”; desde el punto de vista de quien se exhibe, el yo se desdobra en el “yo” y la “máscara”. Este es el punto central del intercambio.<sup>94</sup>

Ambas posiciones ejercen poder, el *displayer* mediante las decisiones de mostración y la elección de la máscara y el espectador mediante una mirada que puede limitarse a mirar la máscara o desenmascarar al *displayer* que, desprotegido, se ofrecerá entonces en toda su vulnerabilidad. Green, en su teoría de la máscara con claras influencias construccionistas, matiza una importante diferencia entre lo que denomina “exhibición institucionalizada”, aquella que es construida en representación y que está mediada por una separación simbólica, y la “exhibición informal”, la que se da en la presentación cotidiana, en la calle, mediante los gestos, las actitudes o la vestimenta.

Para Green, en el caso de las mujeres músicas, la relación de poder proporcionada por la máscara y la exhibición institucionalizada se altera por la pregnancia de la caracterización de la mujer en el ámbito público. Mientras que el hombre público goza de prestigio, el modelo de la prostituta refunda las connotaciones sexuales negativas sobre el cuerpo femenino, de modo, que la mujer música que se exhibe será relacionada con este modelo. Estas connotaciones se corresponden con los significados delineados que siendo extramusicales, afectan directamente a la percepción de los significados inherentes, intramusicales. En su teoría sobre la relación de exhibición en occidente Green acerca sus postulados a las teorías sobre visualidad y placer escóptofílico presentes en el cine narrativo, elaboradas por Laura Mulvey.

---

<sup>94</sup> Green, *Música, género y educación*, 30.



La exhibición institucionalizada y ritualizada de carácter intimidatorio suele correr a cargo de los varones. Se produce sobre todo en sociedades preindustriales y no sólo es rara, sino también arriesgada en Occidente y en muchas otras partes del mundo actual. Cuando el hombre industrial tiene ocasión de insinuarla, hasta cierto punto, recupera un elemento de la masculinidad perdida a causa del retroceso de la mitología. (...) Por otra parte, y en contraste directo, el acto de exhibición institucionalizada en el ámbito de la sexualidad tiene un elevado perfil en la sociedad occidental, sin que se limite a los lugares de *strip-tease*, sino abarcando una gran variedad de ritos interpretativos, incluyendo las composiciones musicales. (...) Más significativo es el hecho de que, con independencia de la forma en que se realice y del sexo concreto de quien actúe, las resonancias simbólicas de la exhibición sexual abierta connotan "feminidad". En suma el tipo institucionalizado más corriente de exhibición y el despliegue más normal de los roles de género en la relación de exhibición en Occidente supone una exhibición explícita o implícitamente sexual en la que el exhibidor se codifica como "femenino"\* y el espectador como "masculino".<sup>95</sup>

Green analiza como las actividades de cantantes, instrumentistas y compositoras problematizan los roles de género tradicionales en la medida en que se acercan o interrumpen una situación de *display* puro, exclusivamente sexual. Este *display* puro, sexual, vendría preconizado por la cantante y se alejaría progresivamente a medida que el trabajo conceptual se acrecienta en las instrumentistas, que manifiestan un control sobre el instrumento superior al de la audiencia, y las compositoras, cuyo trabajo intelectual, considerado masculino, las sitúa dentro de un sistema heteropatriarcal, en una incómoda posición de poder.

En la base de los trabajos de Green se asienta la necesidad de deconstruir la "naturalidad" de los significados delineados para estudiar cómo afectan a nuestra percepción de los significados inherentes. Este estudio aborda la construcción de la máscara institucional y trata de poner de manifiesto una correlación entre las categorías propuestas por Green en lo musical y los aspectos de la comunicación visual que se articulan para servir a la representación concreta de los distintos perfiles de exhibición, en las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940.

Así, tomando por ejemplo el caso de las cantantes, Green afirma que la noción del "atractivo" no es una posesión sino un constructor discursivo, algo que se construye en torno a las cantantes mediante el compromiso con otras redes de significado como la moda y el tipo de exhibición que realizan. Un postulado que permite desenmascarar los aspectos simbólicos asociados a los códigos de vestimenta utilizados en la construcción de los retratos fotográficos de las fundas de disco previas a 1940. Para Green el grado de atención que se presta a la exhibición del cuerpo está en relación con la construcción del atractivo, por lo que el atractivo se convierte también en parte de los significados evocados de la música.

---

<sup>95</sup> Green, *Música, género y educación*, 32.

Además, sostiene que las características de la feminidad se afirman y se reproducen en el acto de exhibición que evoca el canto de las mujeres articulando un espacio donde la feminidad es contradictoria: deseable pero peligrosa. Para Green,<sup>96</sup> existe una conexión inmediata entre la voz y el sexo de la cantante y por ello establece cuatro características primordiales que determinan un perfil marcado por el género:

– **La concentración auto poseída aunque seductora en el cuerpo**

Basada en la construcción de una máscara metafórica. Se trata de un escudo que protege y al mismo tiempo atrae la atención hacia el cuerpo que es entendido como instrumento. La cantante está literal y metafóricamente en sintonía con su cuerpo. La cantante en su auto posesión y su capacidad para seducir, está investida con un poder que queda fuera del alcance de quienes la contemplan, y que se convierte en una amenaza que sólo puede incrementar el temor potencial, y por tanto, la agresión.

– **La ausencia de tecnología, relación con la naturaleza**

Ningún objeto extraño controlado por la cantante interrumpe su construcción de la máscara metafórica de la exhibición, ya que el origen sonoro y musical de su interpretación permanece en el cuerpo. De este modo, la cantante puede seguir apelando a la naturaleza, mantener su carácter natural mientras su capacidad real de manipular la tecnología queda temporalmente oculta.

– **La apariencia de disponibilidad sexual**

La imagen de la cantante asalariada, que exhibe en público su cuerpo y su voz, se ha relacionado inevitablemente en casi todas las sociedades conocidas con la de la seductora sexual o la prostituta. Por esta razón es una amenaza y está expuesta a los abusos.

– **La simbolización de la preocupación maternal**

Esta misma asociación con la disponibilidad sexual pública se opone al rostro alternativo de la mujer que siempre ha estado presente como corolario de la disponibilidad: la imagen de la madre que canta en privado a su bebé, una práctica humana de carácter universal.

Estas cuatro características que sirven al *display* puro de la cantante han sido tomadas como punto de partida para dilucidar si se transponen y de qué modo al ámbito visual, permeando y deconstruyendo la máscara icónica tras la que se esconden, no solo las cantantes femeninas, sino las personas instrumentistas de ambos sexos y los compositores y directores célebres masculinos. Las características de la muestra seleccionada han permitido que este estudio sea especialmente prolífico, porque entre 1900 y 1940 la construcción gráfica del perfil de exhibición estaba en sus comienzos y atendía a posiciones compositivas muy rígidas y a un planteamiento fuertemente institucionalizado.

Por ello, el estudio se ha relevado eficaz a la hora de encontrar unos patrones visuales que redundan en la utilización de determinados elementos del lenguaje visual y determinadas estrategias de

---

<sup>96</sup> Green, *Música, género y educación*, 37.

comunicación que concurren en la representación visual de las características descritas por Green para la exhibición de las mujeres cantantes, procediendo del mismo modo para los escasos *displays* interruptores de la feminidad localizados en la muestra, es decir, instrumentistas y compositoras, y los *displays* que, zafándose de la feminidad atribuida *sinequanon* a la exhibición pública, tratarán de afirmar la masculinidad y el carácter esencial y cerebral de la música.

Green es muy concreta en los enunciados sobre la máscara y el perfil de exhibición institucional femenino. Sistematiza las cualidades visuales refiriéndose al perfil de exhibición, a la interpretación directa, aunque en ocasiones se refiere también a aspectos del material visual promocional. Las reflexiones en torno a las cantantes según la adscripción al estilo musical en el que desarrollan su trabajo es una documentación especialmente relevante para el análisis visual.

En este sentido, Green apunta algunas cuestiones para desentrañar las características masculinas de la exhibición, sin que su formulación llegue a ser tan exhaustiva como en el caso de las mujeres. Sin embargo, el estudio iconográfico con perspectiva de género, arroja conclusiones positivas acerca de estructuras visuales altamente reiteradas y codificadas. De modo que la interrelación entre ambos permitirá formular la hipótesis de trabajo contraria, es decir, proponer la existencia de categorías masculinas en lo visual con el objetivo de que su posible correlato en la exhibición musical pueda ser posteriormente investigado.

Esta enumeración detallada de los textos de Green puede dar una idea del tipo de cuestiones que este estudio de la imagen fija, no del acto mismo de la interpretación, utiliza como guion para confirmar o refutar aspectos cruciales del sistema de sexo-género presentes en la relación entre lo sonoro y lo visual, en las Tendencias Intertextuales Dominantes en las que prioriza la visualización de los perfiles y la convención cultural.

Tal y como afirmaba Joly Martine, al introducir su capítulo sobre las posibilidades y los métodos del análisis de la imagen, “un análisis no debe hacerse por el análisis mismo sino al servicio de un proyecto”.<sup>97</sup> Las teorías expuestas por la nueva musicología son especialmente útiles al proyecto de análisis visual que se plantea a partir de las TID relativas al perfil de exhibición y la segmentación opositiva, en tanto que sujetas a la forzosa distinción de los géneros, el talento y las subculturas.

### **3.2. Los estudios de la imagen**

No es intención de este estudio generar un método de análisis universal, ni una enumeración exhaustiva de las innumerables disciplinas y métodos que se han encargado a lo largo de la historia de ahondar en el conocimiento de la imagen. Desde una intención próxima a la lectura feliz Bachelariana se propone elaborar un marco disciplinar a modo de *collage* intencional y situado edificado sobre lecturas

---

<sup>97</sup> Joly Martine, *Introducción al análisis de la imagen* (Buenos Aires: La marca editora, 2009), 46.

que por una u otra razón resultan estimulantes catalizadores del estudio. Las propuestas metodológicas que aquí se mencionan están condicionadas por el contexto socio-histórico en el que fueron elaboradas y son de algún modo distorsionantes. Ninguna es válida de forma absoluta porque si algo han demostrado todas ellas es que la imagen, independientemente de su complejidad, es siempre infinita e irreductible a la investigación.

Cada perspectiva, con cualquier apéndice teórico o de *Weltanschauungen*, estará relacionada con los intereses sociales concretos del grupo que la sustenta. Esto *no* significa, empero, que las diversas perspectivas, y mucho menos que las teorías o *Weltanschauungen* sean solo reflejos mecánicos de los intereses sociales. Especialmente a nivel teórico, es muy posible que el conocimiento llegue a separarse en forma apreciable de los intereses biográficos y sociales del conocedor.”<sup>98</sup>

### 3.2.1. Modos de ver y modos de mirar

La problemática definición de la imagen se imbrica también con la problemática distinción entre ver y mirar. La imagen puede ser vista desde el análisis formalista, estudiada por sus cualidades estéticas, por su intencionalidad comunicativa, por la energía que transmite, o la *Hyle* (en el sentido iconográfico de Warburg) que anima, pero pueden obviarse parcialmente estas motivaciones y atender a un conocimiento de orden antropológico que intente reconocer la cultura y el ritual de la que la imagen surge. Es decir, sobre una misma imagen puede practicarse una mirada de orden antropológico y etnográfico. Desde esta perspectiva, la imagen puede dejar de ser considerada como un registro objetivo o como una imagen que patentice la subjetividad del quien la realizó. Para interpretar desde una posición etnográfica la imagen será necesario atender a los contextos en que se produce, se distribuye y se recibe. Una imagen es siempre desde esta postura un momento descontextualizado que, robado al tiempo y al espacio en que se produjo, se torna abstracción. Re-contextualizar la imagen es un proceso inherente a la *praxis* visual que habla de las limitaciones inherentes al método iconográfico practicado sobre materiales, como las fundas de disco, producidos hace un siglo. Por ello, cada forma de mirar depende de lo que social y culturalmente hemos aprendido a buscar, de los interrogantes que estamos en disposición de formular a la imagen y en virtud de los cuales esta responderá. Es decir, no vemos solo lo que vemos, vemos lo que sabemos y lo que esperamos encontrar. Como afirmaba el *Groupe µ*: “El grado cero de una posición determinada es lo que el lector espera de esta posición”.<sup>99</sup>

Cuando nuestra mirada se posa con una finalidad analítica sobre una imagen de marca impresa en los envases de los primeros soportes de grabación, fabricados a finales del S.XIX y principios del S.XX, lo hace de forma retroactiva, sometida a una densificación de la imagen impensable hace dos siglos y

---

<sup>98</sup> Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 111.

<sup>99</sup> Groupe µ, *Tratado del signo visual* (Madrid: Cátedra, 1993).

poseyendo ya un bagaje cultural, social, científico y político inexistente en el contexto de producción de los cilindros de cera y los discos de pizarra.

No podemos saber a ciencia cierta cómo afectó a la sociedad de su tiempo la imagen reproducida en número de miles y durante décadas del busto laureado de Thomas Alva Edison, aunque podríamos investigar la repercusión social que el grado de reproductibilidad de su imagen en determinados soportes distribuidos masivamente tuvo en la aceptación indiscutible de su celebridad como inventor y por ende en la invisibilidad de otros inventores en la sombra como Charles Cross o Nikola Tesla, cuyos hallazgos posibilitaron los del propio Edison.

Por otra parte, la investigación ha tomado en cuenta los indicadores culturales que confirman el escaso índice de alfabetización de la época<sup>100</sup> y la idea, impregnada de superstición, de que los posados fotográficos podían, de algún modo, sustraer el alma del fotografiado. La escasa presión visual de la época y la consideración *quasi* mágica de la imagen son indicios de una forma de mirar inimaginable para la sociedad del Siglo XXI. Se trata del abismo que separa el *Zeitgeist* de cada tiempo.

Para ello, de las múltiples posibilidades teóricas que operan en los terrenos del mirar etnográfico, se han escogido cautelarmente dos textos que proporcionan una amplia perspectiva por un lado en lo temporal y por otra en la tecnología del sistema de sexo género. Se trata de *Historia de la mirada, vida y muerte de la imagen en occidente*, de Regis Debray<sup>101</sup> y el artículo de Laura Mulvey, “*Visual pleasures and narrative cinema*”.<sup>102</sup>

Regis Debray propone en el capítulo “Las tres edades de la mirada”, una secuencia cronológica de la mirada en occidente en función de un cierto determinismo socio-tecnológico, e indirectamente vinculada al moderno concepto de ecología de la imagen. El autor presenta tres grandes edades diferenciadas: “Logosfera”, tras la escritura, “Grafosfera”, tras la imprenta, “Videosfera”, tras lo audiovisual, estableciendo una compleja pero establecedora clasificación en la que se articulan los procesos contextuales de producción, distribución y recepción de la imagen en cada período. Pese a la relevancia de la tabla al completo que expone Debray, y que será tomada en consideración en su conjunto, se

---

<sup>100</sup> La primera estadística oficial con datos para todo el país, en 1841, ofrecía un 24,2 % de población alfabetizada (39,2 % de los hombres y 9,2 % de las mujeres) pero en esa cifra se incluían tanto los que sólo sabían leer (14,5 %: 22,1 % de los hombres y 6,9 % de las mujeres) como quienes sabían leer y escribir (sólo el 9,6 %: 17,1 % de los hombres y 2,2 % de las mujeres). Veinte años más tarde, en el primer censo nacional de 1860, el porcentaje de las personas que sólo sabían leer descendería al 4,5 % y el de las que sabían leer y escribir se incrementaría hasta el 19,9 %. En Antonio Viñao, “La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme” en Moreno Martínez, P.L. y Navarro García, C. (Coords.), *Perspectivas históricas de la educación de personas adultas*. Vol 3, No1. (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009), 5-19.

<sup>101</sup> Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994).

<sup>102</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasures and Narrative Cinema” en *Visual and Other Pleasures* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989).

destaca el eje central, es decir, lo que el autor denomina “Principio de eficacia de la imaginaria” o “Relación con el ser” y “Modalidad de existencia” de la imagen<sup>103</sup>.

La trascendencia de las teorías de Debray para el estudio no reside tan sólo en la particularidad de contribuir a comprender mejor la mirada sobre la imagen llevada a cabo en siglos anteriores, sino que arroja la sospecha de que estas tres edades pueden darse como correlato individual en la evolución de la mirada que las personas “occidentales” del S. XXI, debido a los procesos de acumulación y densificación iconográfica, podemos arrojar sobre las imágenes.

El segundo de los textos que se propone se cimenta sobre las teorías de género y en concreto posee una gran relación con el trabajo desarrollado por Teresa de Lauretis al respecto del sistema de sexo género como tecnología política compleja. Se trata del artículo publicado por Laura Mulvey en 1975 *Visual and Other Pleasures, (Placer visual y narrativa audiovisual)*. Utilizando los mecanismos del psicoanálisis, Laura Mulvey cuestiona la satisfacción erótica y el refuerzo del ego masculino que representa el lenguaje fílmico en su máximo apogeo, con el objetivo de explicitar cómo el orden dominante estructura las maneras y el placer de mirar, para intentar concebir así un nuevo lenguaje del deseo, vanguardista y políticamente igualitario.

En la introducción, “El uso político del psicoanálisis” la autora apunta que en la medida en que el inconsciente es estructurado por el psicoanálisis como un lenguaje, y el lenguaje está en manos del patriarcado, la salida no puede gestarse a partir de la nada, sino a través del examen de los mecanismos del patriarcado y de las herramientas que él mismo nos facilita.

Esta reflexión de Mulvey está absolutamente vigente en los estudios de la imagen. Si la imagen es estructurada y reducida por las teorías de la imagen a lenguaje y el lenguaje está atrapado por el orden dominante, la imagen y el discurso en torno a la imagen se convierten de nuevo en territorio útil para la perpetuación del sistema binario de oposiciones, la diferencia y la desigualdad social.

El plano del metro no necesita “informar” del color de las estaciones, ni el pictograma clavado en la puerta de un lavabo representando una mujer, nos indica si esta es joven o vieja. Ahora bien, la maqueta que tiene que presentar un arquitecto al que le han encargado el proyecto de una nueva línea de metro, o la foto de una mujer archivada en una agencia matrimonial, deberán poseer otro tipo de datos visuales mucho más elaborados para poder cumplir su función primordial, la descripción.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> En síntesis, Logosfera: Régimen Ídolo, presencia trascendente, imagen vidente. Modalidad viva, es un ser. Grafosfera: Régimen Arte, representación ilusoria, imagen vista. Modalidad física, es una cosa. Videosfera: Régimen Visual, simulación numérica, imagen visionada. Modalidad virtual, es una percepción. Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 175-201.

<sup>104</sup> Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen* (Madrid: Pirámide, 1996), 43.

En el segundo apartado de la introducción, “La destrucción del placer como arma radical”, se desarrolla el objetivo del artículo, proceder al análisis de las estructuras del placer asentado en ciertos modos de mirar, desvelar las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo produce y destruir por tanto la naturalidad del placer y la belleza contruidos sobre la opresión para “concebir un nuevo lenguaje del deseo”.

A través de “El placer de mirar. La fascinación con la forma humana”, Mulvey desarrolla la teoría de que el cine satisface el deseo mediante dos estructuras contradictorias de placer: la primera escotofílica, nace del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista. La segunda, desarrollada a través del narcisismo y la constitución del yo, proviene de la identificación con la imagen que se ve, proyectada especularmente como el yo ideal. La autora afirma, además, que el *star-system* se distingue por la producción de ideales del yo tanto en la pantalla como fuera de ella mediante complejos procesos de semejanza-diferencia.

La primera es una función del instinto sexual, la segunda de la libido del yo. Para Mulvey estos términos no tienen significación en sí mismos, sino conectados a una idealización, al orden simbólico que articula el deseo y que está sujeto a la ley que lo produce y que este caso remite continuamente al momento traumático de la castración, por lo que la mirada placentera puede ser amenazante en el contenido. Para Mulvey, la mujer como representación cristaliza esta paradoja. Lo que da título al siguiente apartado “La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada”:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual el placer de mirar se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías a la forma femenina que es nombrada en consecuencia.<sup>105</sup>

Según afirma la propia Mulvey, Budd Boetticher ya mencionaba que en la cohesión narrativa del film la mujer no tiene la menor importancia sino por lo que despierta en el héroe para que el héroe actúe en consecuencia. Mientras las figuras femeninas son un objeto erótico, tanto para los personajes como para los espectadores, las figuras masculinas pueden conducir el peso de la historia sin distracción intercambiando miradas a ambos lados de la pantalla. Lo que se acrecienta también por la emulación de la percepción humana mediante el uso de la cámara y la inclusión de planos subjetivos que rompen el espacio renacentista, enmascarando las rupturas en la diégesis. Esta división heterosexual, activo/pasivo se encuentra también controlando las estructuras narrativas del film.

Para Mulvey la figura masculina no puede soportar la carga de objetivación sexual, el hombre se resiste a verse como exhibicionista y adopta un rol activo en la configuración de la trama, controla la fantasía y representa el poder como portador de la mirada del espectador, un poder que es transferido a ambos

---

<sup>105</sup> Mulvey, “III.-La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada” en “Placer Visual y Cine Narrativo”, Traducción, Santos Zunzunegui. Disponible en *Estudios Online* [http://www.estudiosonline.net/est\\_mod/mulvey2.pdf](http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf) (Consultado el 12 de septiembre de 2015), 4.

lados de la pantalla. El poder del protagonista, enfatizado por la tecnología de la cámara que imita la percepción humana coincide con la potencia activa de la mirada erótica: lo que proporciona una agradable sensación de omnipotencia. La división del trabajo heterosexual activo-pasivo de la mano de obra permite el control también de la estructura narrativa.

Por último, con el objetivo de impugnar las estructuras externas productoras del placer en el cine convencional, la autora se ocupa de estudiar la tensión entre las convenciones de la diégesis y los modos de representación de la mujer en el cine. La diégesis se asocia con la mirada fascinada por la imagen en su conjunto como ilusión de un espacio natural y la posesión de la mujer dentro de la diégesis. Mientras que la representación erotizada de la mujer se asocia con la fantasía escotofílica masculina. Como conclusión, Laura Mulvey afirma que por encima de otros mecanismos similares en que el varón es el sujeto activo que mira y la mujer la materia prima de la mirada, como el *strip-tease*, el potencial *voyeurista* del cine es superior gracias a los códigos cinematográficos que, mediante la edición y la narratividad, permiten un control de la dimensión del espacio y del tiempo, produciendo en el espectador una ilusión a medida del deseo.

Las reflexiones de Laura Mulvey, extrapolables en gran medida al estudio visual de la imagen fija, y en concreto a la imagen de las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France*, entre 1900 y 1940, son de extremado valor para dilucidar los mecanismos de gratificación basados en la sexualización de la nueva práctica cultural y su relación intrínseca con las figuras del placer romántico heteropatriarcal, culminadas en la fascinación por la pareja de baile, las idealizaciones mitológicas y las escenas de cortejo hedonista, escenarios de carne y representación que auspician y posibilitan en gran medida, el éxito transnacional del fenómeno de la grabación sonora.

### **3.2.2. La imagen como cosa, obra, energía, acto y producto**

Se aborda siempre el problema de la imagen con idénticas preocupaciones. Se trata siempre de tomar posición frente a la cuestión metafísica del alma y del cuerpo o frente a la cuestión metodológica del análisis y de la síntesis. Sin duda, el problema del alma y del cuerpo no siempre se formula o al menos no se formula en los mismos términos: no por eso ha dejado de conservar toda su importancia. La imaginación siguió siendo, con la sensibilidad el dominio de la pasividad corporal. (...) El núcleo de la cuestión no se ha desplazado: se trata siempre de comprender cómo la materia puede recibir una forma, cómo la espontaneidad del espíritu puede actuar sobre la pasividad sensible. (...) En lugar de ir directamente a la cosa y de conformar el método al objeto, se define primero el método y se lo aplica después al objeto sin sospechar que al darse un método se ha forjado simultáneamente el objeto. <sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Jean Paul Sartre, *La imaginación* (Barcelona: Edhasa, 1978), 70.



Las palabras de Sartre pueden ser interpretadas desde el paralelismo que su crítica a los estudios de la imagen, que: “en lugar de ir directamente a la cosa y de conformar el método al objeto, definen primero el método y lo aplican después al objeto sin sospechar que al darse un método se ha forjado simultáneamente el objeto”, presentan con la posición de McClary,<sup>107</sup> en su crítica a la musicología tradicional cuando explicita que: “el teórico, poniéndose la “objetividad” como un guante de goma metodológico para protegerse del contagio, afronta a la temida cosa”.

Al parecer “la cosa”, sea imagen o sea música recibe en los estudios habituales un tratamiento de materia sensible, asociado a la pasividad corporal, sobre la que el espíritu actúa. Una ciencia “objetiva” construida sobre el sistema de oposiciones y concretamente sobre el binomio cuerpo/mente. Este estudio intentará no perder de vista esta sospecha que sobre el método y la objetividad científica arrojan de forma concluyente tanto Sartre como McClary en sus respectivas disciplinas, y que está alineada con la idea de conocimiento situado enunciada por Donna Haraway<sup>108</sup> con la que dimos comienzo a esta Tesis Doctoral.

En primer lugar, sería pertinente entrar a valorar qué entendemos en nuestro contexto socio-cultural por “Imagen”, por lo que cabe remitirse brevemente a algunas de las posiciones teóricas más significativas y las herramientas de conocimiento que las mismas proporcionan.

En la cultura occidental, la idea de lo que es la imagen deriva fundamentalmente del concepto platónico, expresado en el libro de la República, y de la etimología griega *Eikon*, Icono, y la latina, *Imago*. Las imágenes, referidas por Platón como sombras o como fantasmas, así como las palabras originales, tal y como apunta Zunzunegui,<sup>109</sup> retienen tres ideas claves: la idea de representación, la de reproducción y la de semejanza. Siguiendo esta línea de pensamiento, Abraham Moles<sup>110</sup> avanzó una serie de categorías de la imagen en función del grado de semejanza que mantenían con el modelo original al que representaban, denominando a esta gradación “Escala de iconicidad”. Una teoría sobre la que ahonda Villafañe con el establecimiento de la función pragmática asociada. Es decir, comenzó a categorizarse la imagen en función del grado de parecido con el referente. Algo que, sin embargo, podría considerarse desde otra perspectiva, la de la imagen como cosa emancipada, totalmente ajeno a ella. Un ejemplo de la deriva conceptual de este modelo cognoscitivo de la imagen se advierte en la relación de los diferentes tipos de imágenes citadas a continuación que Villafañe presupone en función de su materialidad y su relación con el soporte, e inadvertidamente fundamentadas en el tratamiento de la imagen desde lo que Sartre denomina una “metafísica ingenua de la imagen”.

---

<sup>107</sup> McClary y Walser, "Start Making Sense!", 287.

<sup>108</sup> Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 326-9.

<sup>109</sup> Zunzunegui, *Pensar la imagen*, 22.

<sup>110</sup> Abraham Moles, *La comunicación y los mass media* (Bilbao: Ed. Mensajero, 1985), 339-365.

- **Imágenes mentales.** Son aquellas que no necesitan la presencia de un estímulo físico para surgir, ya que el contenido de la imagen está interiorizado y es de naturaleza psíquica.
- **Imágenes naturales.** Definidas como aquellas que el individuo extrae del entorno que le rodea cuando existen unas condiciones lumínicas que permiten la visualización. Son imágenes de la percepción ordinaria. No están manipuladas aunque el soporte, la retina, si lo está.
- **Imágenes creadas.** Son aquellas que son manipuladas y su sistema de registro más común es la adición, el añadido de elementos al soporte, y la modelación, acción directa sobre el soporte, no permitiendo un copiado exacto de la imagen. El subrayado es de la autora.
- **Imágenes registradas.** Son imágenes manipuladas cuyo factor más relevante es el registro por transformación del soporte, lo que permite una representación con un alto grado de iconicidad mediante un proceso de copiado.<sup>111</sup>

Así, dejando de lado el carácter no natural de la decodificación de las convenciones culturales que posibilitan la lectura de una determinada imagen<sup>112</sup>, sea cual sea su relación material con el soporte y el referente, la idea de calidad de la imagen se asocia a un alto grado de iconicidad y las nociones de figuración y abstracción adquieren de partida una connotación perversa: la excelencia (el copiado “exacto” de la imagen natural) frente a la puerilidad de una imagen que por tener abstraídas todas sus propiedades sensibles y de relación (no en sí misma, sino respecto a un posible referente natural) podría ser obra de un niño. Se trata de un binomio que ha vehiculado la evolución y puesta en valor del arte occidental y que sólo un brusco cambio de paradigma conceptual permitió en el siglo XX comenzar a reconocer, aunque inestablemente y en el terreno artístico, la imagen abstracta como imagen de “calidad”.

Las nociones de recepción, percepción y significado entraron también en el panorama teórico a conformar las competencias del espectador mediante las teorías de la Gestalt, los estudios audiovisuales y las aproximaciones de la sociología. Para Zunzunegui la percepción se ocupa de cómo captamos el mundo exterior y la semiosis del mundo de la significación, sin que ambas parcelas sean independientes, es decir muy probablemente captar el mundo sea lo mismo que captar el sentido de las cosas que lo constituyen. La distinción que Charles Sanders Peirce<sup>113</sup> propuso de los tipos de signos en función de su relación con el referente: icono, indicio y símbolo, fue puesta en entredicho. Así, tal y como puso de manifiesto *El Groupe  $\mu$*  en la producción de íconos se manipulan entidades formales que teniendo su autonomía son, sin embargo, construidas a partir de los estímulos de lo sensible. Estas manipulaciones se dan en dos direcciones opuestas: crear una cierta legibilidad y recrear, en un

---

<sup>111</sup> Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, 44.

<sup>112</sup> Marshall McLuhan, *La galaxia Guttember: génesis del homo typographicus* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1993). “Para las sociedades cultas no resulta fácil comprender por qué los pueblos analfabetos no pueden ver en tres dimensiones o en perspectiva”. McLuhan cita a este respecto el trabajo del Instituto Africano de la Universidad de Londres publicado por John Wilson en “Film Literacy in África”. *Canadian Communications*, Vol. I, núm. 4 (1961).

<sup>113</sup> Charles S. Peirce, *Collected papers*, vol. 1-8 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958).

espectáculo artificial, una cierta "frescura" aleatoria, fractal. Según *El Groupe  $\mu$* , la percepción de un icono permite, mediante un proceso de reconocimiento, asociar esa imagen a un tipo o imagen mental estableciendo una relación entre el significante icónico, el referente y el tipo, que serían los constituyentes del icono como signo.<sup>114</sup>

También la tradicional correlación fija entre significante y significado enunciada por Saussure fue sometida a fuertes críticas por las teorías postestructuralistas. El concepto de naturalidad frente al concepto de convención y la sustitución de la idea de parecido por la idea de equivalencia permiten por ejemplo a Eco plantear la necesidad de mantener una teoría de la significación atenta al valor del contexto en la construcción del sentido, afirmando que el contrato sígnico entre los elementos expresivos y el contenido está sujeto a la transitoriedad. La reformulación de la iconicidad culmina con la idea de que se trata de una serie de mecanismos de los que el discurso se sirve para producir una determinada ilusión de realidad, por lo que la adhesión al discurso quedará regulada en las condiciones de veridicción presentes en el.

Sin entrar a posicionarse en las disquisiciones eminentemente teóricas que exceden la naturaleza pragmática de este estudio y redundando en las palabras de Eco: "no sabemos si la percepción está en la base de la semiosis o viceversa. Percepción, pensamiento, autoconciencia, experiencias visuales y semiosis forman un círculo anudado en el que no es sencillo predicar que un punto sea el origen de los demás"<sup>115</sup>. Las aportaciones de la semiótica textual y en concreto los estudios semiológicos sobre fotografía e imagen publicitaria llevados a cabo por Roland Barthes<sup>116</sup> y el tratamiento de la retórica visual como fundamento de la imagen, están en la base del análisis que se propone, ya que la imagen fija que acompaña a la música grabada es producida con un fin particularmente comercial y en el período de referencia, incluso pedagógico.

En cualquier caso, la actitud semántica será competente al estudio porque estudia los sistemas de signos organizados, la estructura de los códigos y del lenguaje que posibilita la interpretación de un mensaje. Pero cabe recordar que a través de este método las imágenes no se estudian por su valor visual absoluto, sino a través de un sistema de oposiciones y de diferencias, puesto en entredicho por el pensamiento postestructuralista y por las teorías de género. De forma antagónica a los estudios preocupados por dotar de sentido a la imagen se cuenta también en la presente Tesis Doctoral, con la capacidad de categorización, disección, definición y explicación de las partes y la relación entre esas

---

<sup>114</sup> El "Icono" es definido como la imagen producida artificialmente para representar una cosa. Es el estímulo visual, el fenómeno puro en evidencia empírica. El "Referente" es aquello a lo que el signo se refiere. Es el objeto en tanto que clasificado y reconocido, es físico. Se relaciona con la cosa tal cual es, siempre que se asocie a una categoría se transforma en un modelo visual. El "Tipo": es la abstracción mental (imagen, concepto, idea) que se corresponde al significante icónico y al referente. Posee características conceptuales que se transforman, es abstracto y subyace a los procesos cognitivos. Su función es garantizar la equivalencia entre referentes y significantes.

<sup>115</sup> Zunzunegui, *Pensar la imagen*, 15.

<sup>116</sup> Roland Barthes, *Elementos de semiología*. (Madrid: Alberto Corazón, 1968).

partes que la teoría de la Imagen de Villafañe, facilita en su intento de alejamiento de la sociología, la semiótica, la antropología, la historia del arte, las Teorías de la Comunicación y “tantas otras”.<sup>117</sup>

*Introducción a la Teoría de la Imagen* es la obra de referencia utilizada. El texto pretende ser una aportación a lo que el autor denomina una necesaria “Teoría General de la Imagen” que defina los principios y fundamentos que rigen la comunicación visual, una teoría que denuncia inexistente en el mundo occidental. Villafañe intenta establecer una metodología del estudio de la imagen mediante categorías específicamente icónicas atendiendo a los dos procesos generales que considera inherentes a la naturaleza de la imagen: la percepción y la representación. El primero por responsabilizarse de las operaciones de selección de la realidad presentes en la imagen y el segundo como manifestación icónica de esa selección. Sin embargo, aun utilizando algunas de las herramientas metodológicas propuestas se desconfiará tanto de la inefable objetividad del método como de la pertinencia última del análisis de la imagen aislada, del análisis “sin sentido” defendido por Villafañe, porque como decía William Wordsworth:

*Sweet is the lore that nature brings; / our meddling intellect/ misshapes the beauteous forms of things: / we murder to dissect (Dulce es lo que enseña la naturaleza; / nuestro intelecto descarado / distorsiona en las cosas sus formas bellas: / matamos para diseccionar).*<sup>118</sup>

Desde la intencionalidad situada de este estudio se entiende que el análisis de la imagen aislada forma parte del discurso visual elaborado por la ciencia mecanicista, que es por definición intrusiva, ya que desmonta las piezas, re dispone, presupone, clasifica y evalúa sin tomar en consideración que al cambiar la naturaleza de lo que estudia, lo que estudia ya no está allí, ante sus ojos. La imagen descuartizada, como una rana muerta en la mesa de disección pierde su capacidad para saltar, por más que midamos sus músculos de forma calculadora, fría y presuntamente neutral. La imagen, como la rana violentada en nombre de la objetividad por el bisturí y el microscopio ya no está viva. Pero, ¿existen marcos teóricos que permitan considerar la imagen como algo vivo?

Es cierto, como se dice a menudo, que la idea de la firmeza se expresa con la punta del pincel, que la idea de vitalidad es expresada por los infinitos cambios de movimiento, que la idea de brillo se expresa con la tinta húmeda y que la idea de profundidad se expresa con las curvas y arremolinamientos. Pero estos asuntos conciernen primordialmente a las ideas menores. (...) La pintura es sólo un arte, pero tiene tanto poder creador como el Universo mismo. Esto es algo difícil de entender para las mentes superficiales. Se debe entender que igual que el espíritu crea las cosas vivas en el Universo, así en el hombre el mismo espíritu crea las pinturas. Por eso las pinturas hechas por el hombre son infinitas, del mismo modo que son infinitas las cosas vivas del universo. Procediendo del espíritu participan de los caprichos del espíritu.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Texto introductorio de contracubierta en Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*.

<sup>118</sup> William Wordsworth, “The tables turned. An evening scene on the same subject” en *The Collected poetry of William Wordsworth* (London: Wordsworth Editions Limited, 1994), 481.

<sup>119</sup> Luis Racionero, *Textos de estética taoísta* (Madrid: Alianza Editorial, 1992), 155.

Al parecer, si la ciencia occidental se ha especializado en definir y analizar la imagen creada por el ser humano a partir de los postulados platónicos y las ideas de reproducción, representación y semejanza, a la luz de los enunciados taoístas la imagen pictórica puede ser sin embargo considerada como “algo vivo”. Para el pintor tradicional taoísta la pintura busca deliberadamente transmitir el *Chi*, la energía universal comunicada a través de vibraciones que producen una especie de “alquimia perceptual, emocional y vital”. Es decir, que las formas y símbolos se convierten en portadores de un estado de ánimo o estado interior cuerpo-espíritu que todo lo transita:

Contemplemos esa rosa de oro. Mirémosla atentamente parando todos los ruidos de la mente; poco a poco el espacio entre la rosa y la persona desaparecerá: con él se irá el yo, la dualidad sujeto-objeto, y sólo quedará el fenómeno de la percepción hombre-rosa percibiéndose a sí mismo. Entonces, dicen los taoístas, el *Chi* está pasando.<sup>120</sup>

¿Podemos considerar también bajo esta óptica la imagen fotográfica, la imagen digital, abstracta, sintética, registrada? ¿Será posible demostrar que la energía transita y comunica en el proceso perceptual de la imagen creada, aun siendo de escasa calidad espiritual dada su naturaleza industrial, digital y popular? La hipótesis en la que se trabaja en esta investigación apunta a que la transmisión de la energía, sea cual fuere la energía que anima las imágenes, puede llegar a producirse en productos no necesariamente creados con un alto grado de maestría, sino también, como en el caso que nos ocupa, en aquellas imágenes fijas que acompañan a la música grabada, precisamente por su cualidad de imágenes transustancializadas y por el estilo de enunciación persuasiva típico de la gráfica creada con fines publicitarios destinados al mercado de masas.

La alquimia perceptual, emocional y vital no puede ser analizada en el modelo que la semiótica textual o la teoría de la imagen, suministran. Al igual que la ciencia occidental encuentra dificultades para aceptar el concepto de *Chi*, puesto que no es reductible a la medición, es por naturaleza superracional, y sus efectos pueden ser explicados como un fenómeno de sugestión, las teorías de la imagen basadas en el despiece del producto final difícilmente aceptarán de buen grado la intromisión de un cambio de rumbo en el paradigma estético racional aún a riesgo de padecer una especie de peligrosa anosognosia epistemológica.

Cuando se les pide una descripción del objeto describen partes menores y los errores son de tipo morfológico. Así, si les pidiésemos que describiesen un paraguas podrían decir que es un bastón, habiendo sido capaces sólo de fijarse en el mango de éste. Esto permite que a veces se distinga la imagen debido a detalles altamente significativos (distinguir las ruedas en una bicicleta y llegar así a la conclusión de lo que es).<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Racionero, *Textos de estética taoísta*, 49.

<sup>121</sup> Wikipedia, “Agnosia visual”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Agnosia\\_visual](https://es.wikipedia.org/wiki/Agnosia_visual) (Consultado el 25 mayo de 2015).

Las deficiencias acumuladas en la ciencia occidental por el sistema binario de oposiciones, y en especial por el modelo binario de Saussure, caracterizan una mirada situada capaz de aislar por ejemplo las formas del *Guernica* de Picasso, pero no de percibir sus pinceladas, ni su energía suprrracional. Capaz de afirmar sin sonrojarse que una obra de Miró tiene abstraídas todas sus propiedades sensibles y de relación, pero incapaz de evaluar con la misma objetividad que se le presupone a la teoría enunciada, los propios déficits perceptivos del enunciador.

Pero no es sólo el arte oriental el que se aproxima a esta forma de entender la imagen no como cosa que en tanto representación ostenta una metafísica de segundo orden, sino como “Ser” en sí misma: energía, acto, conciencia. Así resuena la sentencia de Sartre cuando dice: “¿No es posible *a priori* que la imagen, en lugar de ser un apoyo inerte del pensamiento, sea el pensamiento mismo bajo cierta forma? Quizá la imagen es cualquier cosa menos un signo”.<sup>122</sup>

Todo el mal provino del hecho de que se llegó a la imagen con la idea de síntesis, en lugar de extraer una determinada concepción de la síntesis, de una reflexión sobre la imagen. Se planteó el problema siguiente: cómo puede conciliarse la existencia de la imagen con las necesidades de la síntesis – sin advertir que en el modo mismo de formular el problema estaba ya contenida la concepción atomista de la imagen. En efecto, hay que responder claramente: la imagen no podría de ningún modo conciliarse con las necesidades de la síntesis, si sigue siendo contenido psíquico inerte. No puede entrar en la corriente de la conciencia si no es ella misma síntesis y no elemento. No hay, no podría haber, imágenes en la conciencia. Pero la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo.<sup>123</sup>

Realizar el análisis de la imagen llevando a cabo en primer lugar, como apunta Villafañe, una “exhaustiva operación de lectura de la Imagen”<sup>124</sup> asegura tan solo la traducción de los hallazgos visuales a un lenguaje extra icónico, verbal. Toda exhaustividad y toda objetividad en la que se basará la posterior “definición de la imagen y el análisis plástico” estrictamente icónico y formalista quedará en manos de la capacidad del investigador o la investigadora para “ver”, de su *background* cultural, de la riqueza de vocabulario del lenguaje verbal al que se encomiende y de sus facultades oratorias, el conocido “*traduttore, traditore*”.<sup>125</sup> Se trata también de un cuestionamiento basado en el concepto de “isomorfismo” introducido por Abraham Maslow y que afectará a cualquier sujeto que intente realizar una aproximación al estudio de la imagen: “la comunicación entre la persona y el mundo depende en gran medida de su isomorfismo (la similitud de su forma o estructura) de modo que el mundo solo puede comunicar a una persona lo que esa persona merece, lo que es capaz de captar, el nivel al que está”.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Sartre, *La imaginación*, 67.

<sup>123</sup> Sartre, *La imaginación*, 129.

<sup>124</sup> Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, 197.

<sup>125</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 16.

<sup>126</sup> Racionero, *Textos de estética taoista*, 43.

¿Debemos pues confiar en la selección no intencionada, objetiva y pertinente de vocablos que sirvan a la interpretación neutra y universal de una serie de aspectos que han sido considerados relevantes por el experto? La imagen no es palabra y el experto es siempre un sujeto circunstancial con intenciones y objetivos concretos. Sin duda un espectador con la suficiente formación pictórica, capaz de sentir interés y lo que es más importante, instruido para nombrar la ingente multitud de matices de blanco (no escalas de grises) que componen *El Guernica* estaría (sin abandonar el terreno formalista) en absoluto desacuerdo con esta afirmación:

La forma es otro de los elementos espaciales dominantes; en lo que se refiere al color éste no existe en el Guernica. (...) Un último hecho relacionado con la técnica de elaboración del cuadro favorece también estas cualidades rítmicas apuntadas. Me refiero a la ausencia de pinceladas que se aprecia en la imagen.<sup>127</sup>

En esta Tesis Doctoral, los discursos de la semiótica textual y la Teoría de la imagen se toman en consideración como discursos válidos, pero subjetivos. Es decir, como una especie de poética no evidenciada de lo racional, como el “guante metodológico” invisible, al que McClary hacía referencia.<sup>128</sup>

### La imagen como Obra de Arte

Por su parte, la Historia del Arte, interesada fundamentalmente por los soportes, las técnicas, los estilos, las personalidades artísticas y la iconografía en tanto que construcción simbólica de la realidad, ha tenido a bien ocuparse del conocimiento de aquellas imágenes que por definición entraban a formar parte del respetable grupo de imágenes consideradas por su calidad plástica. *El conocimiento de la pintura, el arte de apreciarla, de comprenderla y de verla*, de René Berger publicado en 1976 es un texto que destaca por el arte de escribir sobre el arte de la pintura, y que será de extraordinario valor para el estudio que se presenta.

“El propósito de las palabras  
Es transmitir ideas.  
Cuando las ideas se han comprendido  
Las palabras se olvidan.  
¿Dónde puedo encontrar un hombre  
Que haya olvidado las palabras?  
Con ese me gustaría hablar”. Chuang Tzu.<sup>129</sup>

El texto de René Berger, especialmente el capítulo destinado al guion de la praxis analítica<sup>130</sup>, conserva una vigencia que resulta de gran eficacia a la hora de abordar la comprensión de la imagen, no solo

---

<sup>127</sup> Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, 200-15.

<sup>128</sup> Véase nota al pie nº 2.

<sup>129</sup> Racionero, *Textos de estética taoísta*, 41.

<sup>130</sup> René Berger, *El conocimiento de la pintura. El Arte de apreciarla*. (Barcelona: Editorial Noguer, 1976), 211.

pictórica. Quizás no percibamos la alquimia transformadora de la energía que fluye, ni consigamos abolir la dualidad sujeto-objeto, puesto que se basa en la distancia del análisis objetual, pero sin duda seremos capaces de apreciar valores en el producto material que antes de la lectura pasaban desapercibidos.

Las explicaciones que se deducen préstanse a todos los compromisos y a todas las divagaciones ingeniosas. Basta una fórmula que comience con las palabras “el Arte es...” y sustituir los puntos suspensivos por el término que se quiera. Vocablos no faltan (...) Pero uno se siente tentado a intervenir y preguntar por qué no afirmar más sencillamente que el Arte es... las obras. ¡Vaya perogrullada! Sin embargo, recuérdese que el Arte tiene algo que le es “propio”, que sólo él posee, y que por consiguiente no se le podría reducir a otra cosa sin incurrir en contradicción.

131

Para Berger, el “Arte” son las obras y “las cosas no existen para nosotros más que en la medida en que les prestamos interés. De aquí la regla de que en arte no hay nada que nos deba dejar indiferentes”.<sup>132</sup> Para el estudio de la imagen que acompaña la música será válido el primer enunciado, es decir, se pretenderá que las cosas existan porque se les preste interés, y se reformulará la conclusión: de aquí la regla de que en la imagen presente en las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, no hay nada que nos deba dejar indiferentes. “Arte” *versus* imagen popular.

La poesía no existe más que por medio de las palabras y la pintura más que por medio de las formas.<sup>133</sup>

En el sentido contrario es Juan Antonio Ramírez quien, en *Medios de masas e historia del Arte*, nos recuerda como en el comienzo de la edad moderna el auge del comercio contribuye al abaratamiento de las imágenes y a que incluso en ciertas regiones europeas, como en los Países Bajos los mercados “abiertos” de imágenes pintadas propicien una separación eventual entre el artista y el comprador, “dándose todas las premisas objetivas para una total desacralización de la imagen”.<sup>134</sup>

Esta incipiente situación de densificación iconográfica, reforzada por el nacimiento de la imprenta, supone a su vez un cambio en las estructuras cognoscitivas de la imagen. La obra de arte deja de ser considerada por su unicidad y su carácter mágico funcional. Transformada en producto comercial adquiere un valor de mercado y pasa a ser juzgada por su calidad estética, por el grado de maestría del autor que logra una mayor perfección en la representación de lo real, apareciendo de forma concatenada la distinción entre artistas geniales y vulgares imitadores. Es decir, que supone el triunfo de la cosificación icónica sobre la consciencia, el triunfo de la consideración de la obra como Arte, sobre

---

131 Berger, *El conocimiento de la pintura*, 127.

132 Berger, *El conocimiento de la pintura*, 233.

133 Berger, *El conocimiento de la pintura*, 165.

134 Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, 23.



el proceso creativo y sobre la consideración de la conciencia intencional, incluso de la imaginación del sujeto creador. Como apunta el propio Ramírez, desde que en el S. XVII se desarrollara la teoría de la jerarquía de las imágenes, el valor artístico y el económico han marchado de forma conjunta como las dos caras (superestructural e infraestructural) ofrecidas en el campo iconográfico, por la realidad sociológica de la dominación.<sup>135</sup>

Por ello, algunos de los postulados de estudio de la imagen artística enunciados por René Berger son de gran utilidad si se practica con ellos una renegociación intencionada de las convenciones clasistas que han legitimado la catalogación, conservación, difusión y el análisis de productos considerados cultos (destinado a las élites) e invisibilizado el estudio de los productos que escapan a esa consideración por estar fuera del canon hegemónico o destinados al gusto popular (masas asalariadas). He aquí la distinción.

Pero, ¿es posible utilizar las herramientas propias de la Historia del Arte para abordar el estudio de la imagen con orientación al mercado? Es Roland Barthes quien de forma tangencial responde:

En publicidad la significación de la imagen es sin duda intencional: lo que configura a priori los significados del mensaje publicitario son ciertos atributos del producto, y estos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible; si la imagen contiene signos, estamos pues seguros que en publicidad esos signos están llenos, formados con vistas a la mejor lectura posible: la imagen publicitaria es franca, o, al menos, enfática.<sup>136</sup>

Si como además afirmó McLuhan: “El Arte es todo lo que usted puede hacer”<sup>137</sup> nada hay que qué nos lo impida. Puesto que la Historia del Arte impone un modelo objetual de investigación y objetos son al fin y al cabo ambas imágenes para la teoría occidental, sea cual sea su valor cultural, nada hay de diferenciador en estos postulados salvo la necesidad de operar un pequeño reenfoque en el tipo de convenciones estructurales y la voluntad comunicativa que las afecta. La necesidad de resituar el ámbito y apropiarse de la validez de aquellas herramientas del método que le sean de aplicación.

Para Berger la explicación estética es un método de conocimiento, una especie de andamio que se coloca para poder aproximarse a ella y que debe desaparecer una vez ha dejado de ser útil como apoyo, una prótesis temporal que no debe pretender agotar la obra que por su naturaleza es inagotable sino por el contrario, promover lo que él denomina el “misterioso contacto con la obra que cada vez es comienzo” y que podría tener algo que ver con el *Chi* Oriental y la actitud fenomenológica teorizada entre otros por Hussler,<sup>138</sup> el propio Sartre y Bachelard.

---

<sup>135</sup> Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, 23-32.

<sup>136</sup> Roland Barthes, *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1992).

<sup>137</sup> Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos* (Barcelona: Paidós, 1995), 132-36.

<sup>138</sup> Edmund Hussler, *Invitación a la fenomenología* (México: Paidós, 1992).

La finalidad con que se han utilizado las conclusiones y el compendio práctico de Berger no es, sin embargo, la búsqueda de la belleza, la determinación de porqué es bella o artísticamente válida una obra, sino cuales son los mecanismos que instalados en la imagen de las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, sirven a un fin comunicativo determinado, implicando además la construcción de imágenes mentales capaces de modificar la percepción sobre los cuerpos y la prácticas culturales asociadas a la grabación sonora.

### **La imagen como energía**

Las anotaciones sobre arte taoísta que se han incluido a modo de reseñas en este y otros apartados no son gratuitas. Cuando se ha experimentado el goce estético pleno con estas imágenes es imposible renunciar a los principios orientales que las hicieron nacer. Realizar el camino inverso es metodológicamente necesario para la investigación ya que se ha comprobado que una vez abiertas las puertas de la percepción a este tipo de experiencia estética, el placer se produce ocasionalmente visualizando también imágenes no artísticas, orientadas al mercado, que fueron registradas sin tomar en consideración estos elevados principios de la alquimia perceptual, es decir, que la transmisión de la energía fluye, aunque se trate de un *Chi* instalado en envases perecederos y por tanto, bajo sospecha de artificiosidad y corrupción.

Algunos aspectos de la estética oriental que parecen apuntar certeramente a lo que debe ser un estudio razonable de la imagen que nos ocupa se encuentran referenciados en *Textos de estética taoísta*, de Luis Racionero<sup>139</sup>, una de las fuentes en las que la presente Tesis Doctoral se basa para tomar en consideración estas disquisiciones.

Al igual que el arte occidental el arte oriental también discrimina entre imágenes de calidad e imágenes vacuas, validando las teorías únicamente para las pinturas más nobles, las escuelas y los maestros más destacados. La discriminación en los procesos de formación artística, producción y distribución de las pinturas taoístas, pese a la grandeza de sus enunciados, ha sido también manifiesta en lo referente a las cuestiones de género, por lo que pese a la cosmogonía derivada del *Yin* y el *Yan*, es remotamente improbable encontrar entre esos pinceles destacados alguno que haya sido transmisor de un *Chi* digamos femenino, por similares razones a las que concurrieron en la invisibilización y falta de posibilidades de desarrollo profesional de las mujeres occidentales. Tal y como apuntaba Laura Mulvey,<sup>140</sup> al igual que el inconsciente femenino ha sido poco relevante para la teoría psicoanalítica, podemos afirmar que la existencia de una “energía inspirada” o de un espíritu personal (femenino), capaz de captar y transmitir el *Chi* en la pintura china, ha sido poco relevante para la estética taoísta.

Por ello, esta investigación se propone reunir el uso de las herramientas que el propio sistema patriarcal proporciona para el examen de sus estructuras visuales, aun cuando estas se han entendido

---

<sup>139</sup> Racionero, *Textos de estética taoísta*.

<sup>140</sup> Mulvey, *Visual and Other Pleasures*.

históricamente como antagónicas, por lo que resulta de gran utilidad explorar los resultados de la transposición de los conceptos clave de la estética taoísta, al ámbito de la imagen múltiple, con orientación al mercado. Con ello se demuestra que la distinción entre lo que puede o debe ser aplicado en cada caso segrega, prejuzga e impide un conocimiento más pleno sobre un conjunto de imágenes que tal vez merezcan una mirada más generosa para emanciparse, redimirse de su condición mercantilista y objetual. El argumento para defender la inclusión de esta perspectiva en el estudio que abordamos, la aporta Racionero con sus propias palabras:

En la teoría estructuralista del isomorfismo está el fundamento de la estética por venir. La nueva estética que reemplazará al actual desbarajuste evaluativo del arte moderno, será una estética que propondrá como función del arte elevar a la persona a estados emocionales y niveles de percepción superiores, como ahora hacen el yoga y las sustancias psicodélicas. (...) al arte se le pedirá lo más difícil: que hable a la intuición, que abra las puertas de la percepción, que haga consciente el subconsciente.<sup>141</sup>

Porque existe el isomorfismo, para los artistas taoístas la naturaleza es el espejo de la mente humana. De modo, que la visión de la pintura de unas montañas hace sentir en el receptor estados de ánimo exactamente correspondientes a los que sentiría estando en ellas. Los lugares se hacen reales y se experimenta la necesidad de pasear por los senderos, de habitar con sus gentes, de sentarse a contemplar el ocaso del sol, o de cruzar con The Beatles el paso de cebra en una calle de *Abbey Road*<sup>142</sup>. Algo bien distinto de lo que la pintura considerada un mero signo representacional, con todas sus connotaciones y denotaciones, podría proponer.

La prisa, el racionalismo y la dinámica de mercado que afecta a la cultura y el arte occidental dificulta en gran medida la comprensión del arte chino tradicionalista, desgarrando el impulso creativo del que surge, ahogándolo en un simplejo de inferioridad. Como apunta el autor, bajo el prisma occidental “toda producción taoísta parece un conjunto de tiernas y delicadas chinoiseries para biombo modernista”. La calma, la serenidad y la naturalidad son ingredientes de la mirada original del pintor que han desaparecido de nuestra mirada. “*What we are, that only can we see*”, “Tal como somos, así vemos”, dijo Emerson<sup>143</sup>. Con esta actitud preconizamos la figura del “ciego vidente” al que hace referencia Zunzunegui, se trata de personas que acumulan imágenes, asimilándolas como realidad sin preguntarse qué clase de mensajes están recibiendo a través de ellas, ni de donde provienen.<sup>144</sup>

Nuestra civilización de la imagen, en palabras de Deleuze, es sólo es la “civilización del cliché”: la acumulación de imágenes se edifica sobre la redundancia y en lugar de revelar la verdad, al servicio de perpetuar un cierto poder, se encargan de ocultarla. Lejos de entender que la naturaleza es espejo

---

<sup>141</sup> Racionero, *Textos de estética taoísta*, 44.

<sup>142</sup> The Beatles, *Abbey Road*. (Londres: EMI y Apple Records, 1969). Duodécimo y último álbum de estudio.

<sup>143</sup> Ralph W. Emerson, *Nature. Cap VIII* (New York: Dodd, Mead and Co, 1969).

<sup>144</sup> Zunzunegui, *Pensar la imagen*, 23.

de la mente humana, las imágenes construidas para persuadir y convencer, en un mundo icónicamente densificado, leídas como signo y como icono pero no como energía que fluye, se convierten en instrumentos de distorsión al servicio de un mensaje intencional, en espejos deformantes de la mente humana.

Puesto que las imágenes contemporáneas no sólo son recibidas por ciegos videntes, sino también, en gran medida producidas por ciegos videntes instruidos para servir al sistema, el objetivo de este estudio no es modificar las imágenes, sino ampliar el tipo de mirada que sobre ellas proyectamos. Es decir, reformular “el como vemos” para intentar reformular el “tal como somos” Emersoniano, lo que podría de algún modo llegar a propiciar verdaderos cambios en la imaginería. Por ello, porque en muchas ocasiones al público le basta visualizar la imagen de un disco para escucharlo, bailarlo o sentir la necesidad de abrazarlo, se considera de especial relevancia para el estudio de la imagen que acompaña la música la aproximación a lo que se denomina, los cuatro umbrales de la estética taoísta, a saber: empatía, ritmo vital, reticencia y sugestión y vacío.

Mediante estas cuatro claves, el umbral entre realidad e ilusión queda configurado sobre la existencia incuestionable de la armonía universal, la transmisión de la energía vital, lo no dicho y el vacío. Un umbral demasiado afilado para ser transitado con calma y sin escepticismo por la concepción occidental, bastante ciega a cuestiones no susceptibles de evaluación objetiva. El proceso creativo, la educación en la mirada y en el pensamiento imbuido de calma, ocupa además un lugar relevante en esta cosmogonía, mientras que en el devenir occidental el proceso humano de la creación ha quedado marginado por una postulación a favor del resultado objetual como único baluarte de la imagen.

La imagen en la era de la hiperdensificación iconográfica no es imagen si no se muestra explícitamente hiperreal, definiéndose como un objeto signifiante por oposición al sujeto que la percibe, colmando el vacío, todos los vacíos posibles y obligándonos a naturalizar, como si esa fuera su función, la visualización de lo no mostrable, lo abyecto y lo pornográfico. Tanto, que sería posible realizar un estudio comparativo entre algunas de las imágenes de portada del último álbum de un autor y las causas de su muerte.

Si llegados a este punto se arrojan suficientes sospechas sobre el uso estricto de la metodología de análisis cartesiana inspirada por la imagen en tanto que representación, ¿cómo hacer frente al estudio de la imagen que acompaña la música? Si por ejemplo: El *Groupe μ*<sup>145</sup> logró demostrar que los elementos plásticos de las imágenes eran signos plenos y no sólo la materia de expresión de los signos icónicos y por otra parte, y con el mismo grado de credibilidad, Sartre afirma que “quizá la imagen es cualquier cosa menos un signo”<sup>146</sup> y Bachelard sentencia: “se pide al lector de poemas que no tome la imagen como un objeto, menos aún como un sustituto del objeto, sino que capte su realidad

---

<sup>145</sup> Groupe  $\mu$ , *Tratado del signo visual*.

<sup>146</sup> Sartre, *La imaginación*, 67.

específica”.<sup>147</sup> ¿Cómo confrontar la validación de lo estrictamente icónico, denotativo, como metodología objetiva de análisis de la Teoría de la Imagen, con la propuesta de Roland Barthes sobre la retórica visual y el proceso de connotación simbólica constitutivo a cualquier imagen incluso a las más naturalizantes (icónicas)? Y cómo conjugar todo ello con el siguiente enunciado Sartreano: “por el hecho mismo de ser imagen se ve afectada por una especie de inferioridad metafísica con respecto a la cosa que representa. En una palabra la imagen es considerada como una cosa menor. Puesto que la imagen es el objeto se infiere que la imagen existe del mismo modo que el objeto. Lo que constituye lo que llama metafísica ingenua de la imagen que consiste en transformar la imagen en una copia de la cosa, existiendo ella misma como una cosa.”<sup>148</sup>

En *Pensar la imagen*, un texto centrado en los aspectos discursivos de las prácticas icónicas que sirve a este estudio como compendio sobre el conocimiento producido en torno a la lectura de las imágenes, Zunzunegui aporta sin pretenderlo una posible explicación. Al abordar el capítulo primero, “La imagen: la imagen como realidad de la imagen, imagen de la realidad”, el autor dedica dos pequeños párrafos al “concepto de imagen mental iniciándolos del siguiente modo: Aunque no sea un tema específico de la materia que estamos tratando conviene señalar que la imagen mental puede ser considerada desde el punto de vista de la representación en el conocimiento”. Lo que implica que pese a haber dedicado numerosos esfuerzos al estudio de la recepción y la percepción, las teorías de la imagen basadas en las ideas platónicas de representación, reproducción y semejanza no consideran un tema específico, central, la imagen mental en sí misma, con una ontología propia, sino en todo caso como “representación en el conocimiento”. Lo que contribuye a explicar las dificultades que el pensamiento occidental, basado en el sistema de oposiciones binarias, tiene para incluir como tema específico de los estudios de la imagen, la imagen mental, que por una parte escapa a ser registrada en un soporte material y por otra parte apunta a no ser muy probablemente representación de otra cosa, sino acto, conciencia intencional. Y es que, en efecto, la imagen entendida como elemento y no como síntesis en sí misma, no podría entrar en la corriente de la conciencia, no podría ser soportada por la conciencia.

A este respecto, resulta esclarecedora la atención que durante más de sesenta años la psicología ha dedicado al estudio de la “imagen eidética”, definida como la imagen que persiste al estímulo visual permaneciendo en la mente del receptor mucho más tiempo que las posimágenes comunes. La imagen eidética se produce en un mínimo porcentaje de la población infantil y habitualmente desaparece en la adolescencia. Además, la observación experimental ha demostrado que los eidéticos atentos que verbalizan el contenido del denominado “cuadro-estímulo” durante la exposición, no pueden formar imágenes eidéticas. Es decir, el escudriñamiento analítico perturba e imposibilita la formación de este tipo de imagen mental. En las investigaciones llevadas a cabo por Ralph Norman Haber y Ruth B.

---

<sup>147</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 3.

<sup>148</sup> Sartre, *La imaginación*, 9

Haber<sup>149</sup> en niños eidéticos norteamericanos se demuestra que, si bien los eidéticos tienen poco control sobre las imágenes eidéticas, no pueden cambiar su tamaño ni su posición espacial, pueden, sin embargo, describirlas con un detalle extraordinario.

Quizás, desde el ámbito filosófico, la fenomenología aporta también una perspectiva vital a este respecto. Expresada por Husserl, la fenomenología aspira al conocimiento estricto de los fenómenos y se afirma sobre la base de que lo que vemos no es el objeto en sí mismo, sino cómo y cuándo es dado en los actos intencionales, de modo que el conocimiento de las esencias sólo es posible obviando todas las presunciones sobre la existencia de un mundo exterior y los aspectos de cómo el objeto es dado a nosotros. Husserl va a las cosas mismas, introduciendo el método de "reducción trascendental" que elimina la existencia de objetos extramentales, concentrándose en la estructura esencial de la conciencia. El yo trascendental por oposición al ego empírico concreto. Desde esta perspectiva un fenómeno es una "unidad perceptiva", frente al *noúmeno* que es "la cosa en sí" (un supuesto real o físico). La fenomenología de Husserl pone en paréntesis la existencia de la cosa en sí para interesarse por la descripción científica de los fenómenos. Fenómenos que adquieren coherencia gracias a una conciencia trascendental que los ordena.

Desde esta posición la imagen es una manera de animar intencionalmente un contenido *hyletico*. De modo que tal y como apunta Sartre siguiendo la disciplina de Husserl, la captación de una imagen y la aprehensión intencional de un contenido psíquico son dos especies de conciencia imaginante que pueden ser asimiladas. Es decir, captar una imagen es aprehender intencionalmente un contenido psíquico. Valga como ejemplo la proposición de los tres estadios de conocimiento que el propio Sartre ofrece mediante la captación de un cuadro de Dürero: el de la percepción normal que percibe la cosa grabada, la conciencia perceptiva que permite el reconocimiento de un caballero en las líneas negras y el de la contemplación estética que dirige, más allá de las líneas como objetos a las realidades conformadas con imágenes: es decir, al caballero de "carne y hueso". Al hilo de este argumento añade el siguiente ejemplo para formular finalmente que si la imagen es un modo que la conciencia intencional tiene de apuntar a su objeto, nada impide la aproximación de la imagen material a la imagen psíquica.

La imagen al convertirse en una estructura intencional, pasa del estado de contenido inerte de conciencia al de conciencia una y sintética en relación con un objeto trascendente. La imagen de mi amigo Pedro no es una vaga fosforescencia, una huella dejada en mi conciencia por la percepción de Pedro: es una forma de conciencia organizada que se refiere, a su manera a mi amigo Pedro, es una de las maneras posibles de apuntar al ser real de Pedro. Así en un acto de imaginación la conciencia se refiere directamente a Pedro y no por intermedio de un simulacro, que estaría en ella. (Este "Pedro en formato reducido" este "*Homúnculus*" arrastrado por la conciencia no ha sido jamás conciencia. Era un objeto del mundo material perdido entre los seres

---

<sup>149</sup> Ralph Norman Haber y Ruth B. Haber, "Eidetic Imagery: I Frecuency" en *Perceptual and Motor Skills* 1964, 19. (Yale University: Southern University Press, 1964), 131-8. <http://www.amsciepub.com/doi/pdf/10.2466/pms.1964.19.1.131> (Consultado el 25 septiembre 2015).

psíquicos. Al arrojarlo fuera de la conciencia, al afirmar que no hay sino un solo y mismo Pedro, objeto de las percepciones y las imágenes Hussler liberó al mundo psíquico de un gran peso y suprimió casi todas las dificultades que oscurecían el problema clásico de las relaciones de la imagen con el pensamiento. (...) Si la imagen no es sino un cierto modo que tiene la conciencia de apuntar a su objeto nada impide aproximar las imágenes materiales a las imágenes llamadas psíquicas.<sup>150</sup>

La nominación de “*Homúnculus*” que Sartre proporciona, la de “ser en formato reducido”, como objeto del mundo material perdido entre los seres psíquicos, arrojado fuera de la conciencia, y la afirmación de que “no hay sino un solo y mismo ser, objeto de las percepciones y las imágenes”, será de capital importancia a la hora de investigar las estructuras de conciencia intencional presentes en ese cúmulo de *Homúnculus*, intérpretes musicales en formato reducido, que las imágenes que acompañan a la música grabada nos proporcionan.

Esta aproximación e imbricación de las imágenes materiales y las mentales queda también puesta de manifiesto en un fragmento literario de Diolé citado por Bachelard, dice así:

He escrito antaño que el que había conocido el mar profundo no podía volver a ser un hombre como los otros. En instantes como este (en medio del desierto) he tenido prueba de ello. Porque he advertido que mentalmente, mientras caminaba, llenaba de agua el paisaje del desierto. En imaginación, inundaba el espacio que me rodeaba y en el centro del cual iba andando. Vivía en una inmersión inventada. Me desplazaba en el centro de una materia fluida, luminosa, densa, que es el agua del mar, el recuerdo del agua del mar. Este artificio bastaba a humanizar para mí un mundo de una sequedad repelente, conciliándome las rocas, el silencio, la soledad, las extensiones de oro solar cayendo del cielo. Mi propia fatiga se sentía aliviada. Mi gravedad se apoyaba en sueños sobre esta agua imaginaria.<sup>151</sup>

Además de una proposición filosófica, la fenomenología también es un método. Tal y como afirmaba Paul Valéry<sup>152</sup> “quien se apresura ha comprendido”, esta disciplina propone una metodología de la inmediatez donde la ignorancia es la sabiduría. Para Jean Lescure, el “no-saber” no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento, es preciso que el saber vaya acompañado de un olvido igual al saber mismo. Solo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad. “Que el alma inaugura la forma” es otra máxima de la fenomenología expresada por Bachelard mediante el poema de Pierre-Jean Jouve. Es decir, el método coloca siempre al fenomenólogo en el principio, en el despertar, frente al ser cartesiano, dormido en el automatismo del lenguaje, priorizando a la imaginación productora por encima de la imaginación reproductora. La vida de la imagen, desde esta perspectiva existe en toda su fulguración en el hecho de que sea una superación de todos los datos de la sensibilidad y deja de ser considerada

---

<sup>150</sup> Sartre, *La imaginación*, citando a Philippe Diolé en *Le plus Beau dessert du monde*, 119.

<sup>151</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 245.

<sup>152</sup> Sartre, *La imaginación*, 67.

como un simple sustituto de la realidad, en la medida en que el acto creador ofrece tanta sorpresa como la misma vida, superándola.

La fortaleza de la fenomenología, a diferencia de las disciplinas que han basado el estudio de la imagen en su naturaleza icónica, se basa además en la elevación del estatuto del fabricante de imágenes, de mero esclavo al servicio de la gloria de los poderosos, alabado más por las dotes imitativas que por su saber hacer, a la categoría de “fenomenólogo nato”, en palabras de J.H. Van der Berg. El peligro de la biografía al que hacía referencia Berger queda diluido en la máxima “Arte es vida”.

En las conclusiones de *La imaginación*, Sartre apunta el camino a seguir para el desarrollo de una fenomenología de la imagen que es coherente con las premisas intuitivas de las que se nutre esta Tesis Doctoral. El estudio iconográfico de las fundas de disco está profundamente influenciado por esta propuesta metodológica, que se presenta a continuación, de forma esquemática y que está tomada directamente de la propuesta Sartreana<sup>153</sup>:

1. Comenzar por una descripción eidética de la imagen
2. Partir de cero dejando de lado toda la literatura pre-fenomenológica
3. Intentar adquirir una visión intuitiva de la estructura intencional de la imagen
4. Plantear el problema entre imagen mental e imagen material
5. Comparar la conciencia de imagen con la conciencia de signo
6. Liberar del error que hace de la imagen un signo y del signo una imagen
7. Estudiar la *Hyle* propia de la imagen mental
8. Abandonar el dominio de la psicología eidética
9. Recurrir a la experiencia y a los procedimientos inductivos.

¿Por qué operar con estas complejas categorías filosóficas cuando tal vez sería suficiente abordar la imagen que acompaña la música desde, por ejemplo, un mero estudio de las figuras retóricas y las estrategias de comunicación visual que posibilitan mediante el diseño gráfico la eficacia de un mensaje esencialmente publicitario? Regis Debray<sup>154</sup> cita la anécdota de un monje oriental que mandó quitar de su habitación una pintura que mostraba una cascada porque el ruido del agua no le dejaba dormir. A sabiendas de podría ser interpelado en una falta de rigor cultural, Debray ofrece inmediatamente otro ejemplo similar pero documentado en la cultura occidental, el caso de León Batista Alberti que recomendaba a los insomnes ver imágenes de fuentes para conciliar el sueño. Imagen, sonoridad y estado anímico corren parejos, de modo que en estos ejemplos la imagen existe en toda su fulguración superando los datos de la sensibilidad, la recepción se convierte en creación sorpresiva, la cascada visual hace ruido, y la imagen deja de ser representación para ser el modo en que la conciencia apunta al objeto. Y no es casual tampoco la relación con el onirismo.

---

<sup>153</sup> Sartre, *La imaginación*, 126-27.

<sup>154</sup> Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 175-201.



Esta investigación presenta la sospecha de que la imagen fija que acompaña a la música grabada, y especialmente la imagen presente en las fundas de disco previas a 1940, por su especial relevancia como mediadora entre lo visual y lo sonoro en el mismo acto fundacional del mercado de masas, fluye en la forma pero no es la forma, trasciende el mero estado representacional de la marca, del género musical y del *display* de exhibición, es, además de todo esto y sobre todo: acto, energía. Sin embargo, con un afán relativizador, nuestra Tesis Doctoral toma en cuenta las críticas de la fenomenología al denominado psicologismo, doctrina basada en la hipótesis de que imágenes mentales acababan por ser imágenes materiales “en” nosotros. Este hecho implica afirmar que no es posible interpretar una imagen material más que refiriéndose por asociación a la imagen mental que esta evoca, y así sucesivamente, lo que desde una posición teórica fundamentada en la fenomenología, supone una infinita remisión al infinito.

### La imagen como producto

A pesar de que hemos examinado el nivel morfológico de la imagen, centrado especialmente en el examen de los elementos expresivos más o menos objetivables, no debemos perder de vista que su estudio no puede estar exento de una carga valorativa. En este sentido conviene recordar que, como afirman Arheim o Gombrich, “ver es comprender” lo que apunta a la naturaleza subjetiva de la actividad analítica.<sup>155</sup>

La imagen fija que acompaña la música grabada posee una eminente orientación al mercado. Que podemos emplear otras miradas teóricas para desentrañar la clase de energías superracionales que discurren a su través o que podemos escudriñar la conciencia intencional que anima las formas, no resta validez a la necesidad de realizar una lectura de los códigos que la conforman y que dentro del proceso de producción gráfica se utilizan, sin excepción, como fortaleza para garantizar su eficacia como producto comercial cargado de auraticidad, cuando no directamente de artísticidad. Una posición ideológica muy en sincronía con el objetivo, políticamente intencionado y oximorónico, del movimiento *Pop-art*.

Bourdieu<sup>156</sup> definió el concepto “*Habitus*” como el producto de condicionamientos sociales que, asociados a la condición correspondiente hacían corresponder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo. Estructuras estructuradas y estructurantes, los *habitus* son esquemas clasificatorios, principios de visión y de división de gustos diferentes. Así, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecer distinguido a uno, pretencioso a otro, vulgar a un tercero. De este modo las diferencias en las prácticas, los bienes poseídos y las opiniones expresadas se vuelven diferencias simbólicas que constituyen un verdadero lenguaje.

---

<sup>155</sup> Javier Marzal Felici, Grupo de Investigación ITACA-UJI, *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica*. (Castellón: Universitat Jaume I, 12). <http://www.analisisfotografia.uji.es/> (Consultado el 2 de septiembre de 2015).

<sup>156</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 6.

Por otra parte, en el contexto del *marketing* “hábito” define un mecanismo de toma de decisión que proporciona al consumidor una forma fácil y rutinaria de seleccionar un producto o una categoría de productos, asumiendo un riesgo mínimo. El hábito como mecanismo decisorio se caracteriza por la rapidez y por un bajo nivel de implicación.

Como especialistas en *marketing* cultural, Colbert y Cuadrado definen un producto como: “El conjunto de beneficios percibidos por el consumidor”. Aunque sus dimensiones técnicas, comerciales o financieras deben ser consideradas, el consumidor invertirá tiempo y dinero en función de la importancia que conceda a sus necesidades y a los recursos de que disponga. Y añaden que: “al final, lo que el consumidor compra es un conjunto de beneficios reales, o imaginarios”.<sup>157</sup>

Sintetizando, la mayoría de productos están formados por tres componentes que influyen en la decisión de compra: el producto básico u objeto en sí mismo, los servicios relacionados y el valor simbólico, afectivo o de otro tipo, que el consumidor asocia al producto. En el campo concreto de la industria cultural los productos pueden ser definidos también en función de tres dimensiones, la referencial, la técnica y la circunstancial. La primera permite ubicar el producto en relación con distintos campos, como el género o la disciplina, (la distinción entre ópera, jazz o música pop). La segunda atañe a los componentes técnicos y materiales así como a su proceso de producción, de modo que cuando adquirimos un disco compacto adquirimos “la dimensión técnica de un trabajo artístico”. La dimensión circunstancial alude a los componentes efímeros que rodean la percepción y del producto y que son fugaces e irrepetibles, valga como ejemplo una audición o un concierto. Para los autores la mayoría de los productos de naturaleza cultural pueden ser definidos como completos, fundamentalmente porque las obras requieren que el público posea conocimientos previos.

Sin embargo, fueron los filósofos de la escuela de Frankfurt<sup>158</sup> los que acuñaron el término “Industria cultural” para denunciar la conversión de la cultura en simple mercancía. Factores como la serialización, la estandarización y el consumo de masas estuvieron en la mira de unos análisis, cuyo pensamiento se concretó en la idea de que la función de la industria cultural es perpetuar el orden social existente y proporcionar la base ideológica para su legitimación.

Si para Adorno la industria cultural integra a los consumidores en una falsa conciencia de su contexto social y de otros contextos más abstractos y remotos, integrando incluso los llamados arte superior y arte inferior, para Benjamin la máquina y el ser humano forman un híbrido, que es el circuito que produce obras de arte. Lo que Lindsay Waters bautizó, en el ámbito de la musicología popular, como “La peligrosa idea de Benjamin”.<sup>159</sup> Para Benjamin el aura del interprete desaparece cuando actúa o

---

<sup>157</sup> Colbert y Cuadrado, *Marketing de las Artes y de la Cultura*, 110.

<sup>158</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988).

<sup>159</sup> Lindsay Waters “La peligrosa idea de Walter Benjamin”, en *Las culturas del rock*, Luis Puig y Jenaro Talens, (Valencia: PreTextos, 1999), 53-73.

canta para un artificio mecánico, el micro o la cámara, por lo que parece ser de suma relevancia que la imagen presente en las fundas de disco posea en breve la firme voluntad de restituírsela simbólicamente. El ser humano se sitúa al mismo nivel que la herramienta, la realidad se impregna con los equipos técnicos, la percepción se hace más profunda y se revelan nuevas formaciones estructurales del sujeto.

En el caso que nos ocupa, la integración de las artes, del ser humano y de la máquina en una mercancía con capacidad de homogeneizar todo contenido, se evidencia con total nitidez. El ser humano compone, interpreta y registra frente a un micro el repertorio musical que será grabado en un soporte con formato estándar. A ese formato musical se le añadirán valores extrínsecos de exhibición visual mediante la adjunción e impresión de imágenes y otros elementos textuales, como el libreto impreso, que aporten beneficios al consumidor y cumplan una función dinamizadora de la venta. El conjunto final será apto para la reproducción y el consumo masivo.

La dimensión técnica del trabajo artístico es democratizadora en la medida en que un disco compacto, por ejemplo, llega a nuestras manos con total accesibilidad en un gran almacén de la cultura, retractilado al vacío, con su etiqueta, su precio y su alarma. Libreto y disco compacto de policarbonato todo ello contenido en un embalaje que mide siempre en torno a los 14,2 cm. de ancho x 12,5 cm. de alto x 1 cm. de lado. Estas características son independientes de su autoría, del género al que pertenece, culto o popular, y de la tecnología más o menos costosa que para su producción se haya empleado. La máxima distinción a que un CD puede aspirar en su vida comercial es a tener una buena promoción previa y un precio de salida competitivo, a ser situado en una vistosa cabecera de góndola en número de cientos durante el lanzamiento, a disponer de un *facing* durante algunas semanas y a que algún ejemplar persista en las arenas de la venta, oculto en una estantería con la señalización correcta, antes de pasar a ser descatalogado y con suerte, reciclado. Habida cuenta de ello, ¿cómo podemos entonces interpretar este enunciado de Colbert y Cuadrado?

El sector cultural incluye, no obstante, productos menos completos como es el caso de aquellos basados en estereotipos conocidos por la mayoría de la gente o aquellos que utilizan conceptos muy básicos. Estos productos son los considerados como populares. La música pop y los festivales de verano pueden considerarse “productos simples” en comparación con un repertorio de música clásica o cualquier producción vanguardista.<sup>160</sup>

La diferenciación entre producto simple, producto complejo y su asimilación al orden producto culto, producto popular, ¿puede esconder una fórmula clasista que intenta escapar a la insoportable evidencia de que en la construcción totalitaria del sistema de símbolos producido por la industria cultural nada escapa a la razón instrumental?

---

<sup>160</sup> Colbert y Cuadrado, *Marketing de las Artes y de la Cultura*, 45.

¿En función de qué puede considerarse un CD de música clásica un producto más complejo que un CD de música rock? ¿Es entonces un enlace a una descarga de música pop un “enlace simple” en comparación con el enlace de descarga de una sinfonía que sería considerado como un “enlace completo”?

Esta fórmula argumental hegemónica, que afirma distinciones entre los productos culturales no por su forma o su función, sino por la capacidad que artista y público posean para descifrar los códigos y las convenciones de estilo presentes en los géneros musicales, contribuye a perpetuar la distinción maniquea entre objetos de consumo superiores e inferiores, producidos por sujetos simples o complejos, destinados a sujetos superiores e inferiores, completos e incompletos. En los límites de este enunciado parece ser “cualquier producto” (clásico o vanguardista) que conserve una cierta aura culta, capaz de generar la ficción de que se trata de un objeto alejado del gusto popular, con cierto carácter críptico y por lo tanto profundo, no comercial, no sexual, no estereotipado, seguirá siendo susceptible de merecer el re-conocimiento de la mirada pura del arte y la consideración como objeto de estudio por parte de la ciencia. ¿Se trata de un enunciado que refunda de nuevo la vieja distinción Kantiana entre el placer contemplativo, puro y el placer sensual de los apetitos? En cualquier caso, parece evidenciarse que esta problemática subyace en la incuestionable invisibilización a la que han sido sometidas no solo las fundas de disco realizadas entre 1900 y 1940 sino de forma connatural, la imagen que estas presentan.

Tal y como apuntara Bourdieu en *La distinción*, si los gustos culturales y las preferencias van siendo determinados por la educación e instrucción que las personas reciben, el concepto “gusto” acabará por funcionar como indicador de clase social, de posición relativa en el espacio. Es decir, que “los sujetos sociales, clasificados por sus clasificaciones, se distinguen a sí mismos por las distinciones que hacen”. La función de las imágenes en este entramado no consistirá tan sólo en re-presentar un espacio social cargado de significados y diferencias sino en contribuir a construir, producir y en algunos casos, reproducir en masa, la significación de las diferencias.

Al ser educado en un gusto, en la apreciación por ejemplo de las convenciones propias de los objetos más refinados de la considerada música culta, el consumidor de la industria cultural podrá recurrir al hábito como mecanismo decisorio para seleccionar rápidamente un álbum musical asumiendo un riesgo mínimo. Y de la misma manera, pese a que los soldados escucharon arias en los barracones, la pregunta es si superada la guerra se convirtieron en amantes de la ópera enlatada o si prefirieron deleitarse escuchando música popular audible desde la casilla que estaban destinados a ocupar en el tablero de la vida social.

Por ello, se defiende en esta Tesis Doctoral que la Imagen Anacrusa, y en especial la imagen presente en las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, en tanto que aparato que conecta visualmente al producto musical con el usuario, es producida como una herramienta perceptiva de precisión. Encaja de forma inmediata, invisible y eficaz en los mecanismos de hábito de los

consumidores en su propio *Zeitgeist*, rellenando el hueco, la falta, la ausencia y permitiendo elegir en gran parte, al consumidor que la elegirá, distinguido por sus distinciones.

En este sentido, la construcción de imágenes entendidas como productos orientados al mercado se basa en una serie de normas compositivas, estructurales y semánticas fuertemente codificadas, formuladas en el ámbito del diseño gráfico publicitario. En las imágenes estudiadas existe un predominio icónico, incluso fotográfico, es habitual el recurso al anclaje verbal y los significados y los argumentos hacen referencia a magnitudes codificadas, conocidas y compartidas por el sistema de valores y creencias de la mayoría, sin contravenirlos explícitamente. Como causa y efecto de estos principios, las imágenes publicitarias practican una creatividad moderada, anclada en los estrictos cauces de la convención y fabricadas mediante herramientas discursivas recogidas en numerosos manuales y recetarios.<sup>161</sup>

El conocimiento práctico de este tipo de herramientas subyace en la base del análisis iconográfico con perspectiva de género realizado sobre la imagen de las fundas de disco de la *Bibliothèque nationale de France*, practicado en esta Tesis Doctoral. En este sentido se han tomado en consideración los campos de mezcla entre el signo icónico y el signo plástico definidos por El *Groupe µ*;<sup>162</sup> los principios de alfabetización visual propuestos por Dondis: elementos, composición y maquetación, anatomía del mensaje, estrategias de comunicación y tipología de los signos;<sup>163</sup> los códigos visuales y el lenguaje fílmico;<sup>164</sup> la retórica definida por Aristóteles como “la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer”;<sup>165</sup> y en especial la retórica visual. Desde el punto de vista perceptivo pueden tomarse en consideración los trabajos de Rudolf Arheim y las Leyes de la Gestalt establecidos por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin.

### 3.2.3. Funciones de la imagen

Podría ser que, a fin de cuentas estuviéramos intentando hacer prevalecer el valor de aquellas músicas, en el ámbito de lo clásico y de lo popular, que tienen alguna implicación culturalmente transgresora para la colectividad. Lo que quisiera puntualizar es que la música únicamente consigue ese efecto mediante el impacto sobre los individuos y ese impacto es lo primero que necesitamos entender.<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> La palabra “Recetario” es especialmente reveladora del funcionamiento de la fabricación en serie de imágenes comerciales, como ejemplo puede consultarse Leonard Koren, R. Wippo Meckler, *Recetario de diseño gráfico. Propuestas, combinaciones y soluciones a sus Layouts* (Barcelona: Gustavo Gili, 1992).

<sup>162</sup> *Groupe µ, Tratado del signo visual*, 245.

<sup>163</sup> A. Dondis Donís, *La sintaxis de la imagen* (Barcelona: Gustavo Gili, 1973).

<sup>164</sup> Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico* (Madrid: Cátedra, 1993).

<sup>165</sup> Aristóteles, *Retórica* (Madrid: Gredos, 1974), 173.

<sup>166</sup> Frith, "Towards an aesthetic of popular music".

Partiendo de la base de que toda imagen posee una función transformadora, para la estructuración de las funciones de la imagen fija que acompaña la música grabada se han tomado como referencia las funciones comunicativas de la imagen según Jakobson, citadas por Martine Joly<sup>167</sup> que en su *Introducción al análisis de la imagen* incorpora, además, otras dos funciones relacionadas por Gombrich<sup>168</sup> y Aumont<sup>169</sup>.

Las precauciones a tomar en este tipo de análisis, en que no resulta sencillo determinar una única función y en ocasiones una función predominante, vienen además acrecentadas como señala Martine por los trabajos en los que el sociólogo Pierre Bourdieu<sup>170</sup> pudo mostrar la distinción entre función explícita e implícita de la imagen. En cualquier caso, la función comunicativa de la imagen determina fuertemente su significación, lo que en la medida en que consideremos la imagen como signo, hace su estudio imperativo.

### **Función Comunicativa de la Imagen**

- Denotativa, cognitiva o referencial. Su misión es informar.
- Expresiva o emotiva. Envía un mensaje y atiende a la subjetividad del emisor.
- Conativa: manifiesta la implicación del destinatario. Adquiere formato interpelativo, imperativo o interrogativo. Especial atención al feedback.
- Fática. Busca iniciar o mantener el contacto. Fragmentos de conversación vacíos: espacios en blanco para el feedback.
- Metalingüística. Examina el código. La función poética posee esta misma función pero manipulando lo perceptible.
- Epistémica. Proporciona un conocimiento del mundo.
- Estética. Procura sensaciones específicas.

### **Función Pragmática de la Imagen**

Otras funciones atañen exclusivamente a la imagen no como cosa en sí, sino en tanto que representación de "otra cosa". Es decir, son relativas al grado de iconicidad entendida como la relación de semejanza de la imagen con la cosa a la que representan. Este tipo de funciones toma como base los estudios de Moles sobre la escala de iconicidad y se basa en la articulación de la Función Pragmática descrita por Villafañe<sup>171</sup>. Pese a que esta función puede ser un claro exponente de lo que la fenomenología decidió calificar como "metafísica ingenua de la imagen", en la medida en que considera a la imagen no como cosa en sí sino como representación de otra cosa, y que la estética

---

<sup>167</sup> Martine, *Introducción al análisis de la imagen*.

<sup>168</sup> Ernst Gombrich, *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología en la representación simbólica* (Barcelona: Debate, 1998).

<sup>169</sup> Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Editorial Paidós, 1996).

<sup>170</sup> Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio* (México: Editorial Nueva Imagen, 1980).

<sup>171</sup> Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, 42.

taoísta abunda también en la detracción de esta idea: “Juzgar una pintura por su verosimilitud /denota el nivel mental de un niño. /Si un poema se escribe/ como debe ser escrito, /puedo asegurarte que ese no es un poeta”.<sup>172</sup> El estudio del tipo de función pragmática desempeñada por la imagen según la escala de iconicidad ha sido aplicado con utilidad en el análisis de las fundas de disco previas a 1940, para entender las negociaciones institucionalizadas por la industria fonográfica con el objetivo de mediar entre la imagen y el referente, sea máquina, animal o humano, al que presenta, representa y en gran parte, sustituye.

La escala de iconicidad se numera de 1 a 11, entendiéndose 11 como la imagen natural, 10 el máximo grado de similitud y 1 el menor. Cada función es válida para un pequeño conjunto de posibilidades icónicas que en ocasiones (desde el 10 hasta el 6) están a su vez basadas en el tratamiento técnico de la imagen. De lo que se extrae, de forma considerablemente reduccionista, que cada técnica posee una mayor o menor idoneidad para desempeñar una determinada función pragmática.

- **Función de reconocimiento. Escala de iconicidad: 11**  
11 Imagen natural
- **Función descriptiva. Escala de iconicidad: 10, 9, 8, 7.**  
10 Modelo tridimensional a escala  
9 Registro estereoscópico  
8 Fotografía color  
7 Fotografía bn
- **Función artística. Escala de iconicidad: 6, 5.**  
6 Pintura realista  
5 Representación figurativa no realista
- **Función de información. Escala de iconicidad: 4, 3, 2.**  
4 Pictogramas  
3 Esquemas motivados  
2 Esquemas arbitrarios
- **Función de búsqueda. Escala de iconicidad: 1.**  
1 Representación no figurativa

### **3.3. Imbricaciones de sentido entre el método iconográfico y el análisis discursivo**

La iconografía es un método científico utilizado para describir imágenes, analizarlas e interpretarlas a la luz de parámetros verbales. Las corrientes iconográficas alcanzaron su máximo apogeo con Panovsky y con la aplicación que se hizo en los años posteriores al estudio del arte de la antigüedad y la Edad Media desde la historiografía y la documentación.

---

<sup>172</sup> Poema de *Su Tung-p'ó*, en Racionero, *Textos de estética taoísta*, 170.

Su máximo declive como método, cuando no su descrédito más absoluto, llegó en la época contemporánea, cuando se puso de manifiesto la brecha insalvable entre la palabra y la imagen como lenguajes que no posibilitan una traducción recíproca, y la brecha de conocimiento entre el “aquí y ahora” de la investigación y el “aquí y ahora” de la producción.

La pérdida del estatus de la iconografía vino dada por una pérdida en la fiabilidad de las interpretaciones, sujetas a traducciones incorrectas y a interpretaciones excesivamente semánticas, alejadas de otras aproximaciones metodológicas como la energética, la fenomenológica, la formal o la estilística. La mayor crítica a este método subraya así mismo su logocentrismo, es decir, la iconografía clásica, pese a ser una ciencia que estudia las imágenes pone el valor intrínseco de las imágenes en entredicho al subrogarlas discursivamente a la prevalencia del lenguaje verbal. Una imagen siempre es tratada como la ilustración un concepto verbal más elevado, y por lo tanto la imagen no es considerada concepto en sí misma. Desde esta perspectiva, en cierta medida, todas las imágenes son mudas.

La irreductibilidad de la imagen al análisis verbal y la dificultad para localizar documentos de la época que permitan un estudio antropológico de los contextos de producción y recepción se suman a la imposibilidad por parte de la investigación de situarse cognitivamente en el tiempo histórico y estético en el que las imágenes fueron creadas, lo que se conoce en término Benjaminianos, como su aquí y su ahora, su *Zeitgeist*. Desde esta perspectiva, el estudio iconográfico se convierte en una suerte de aproximación muy pobre, cuando no incorrecta y limitada, condicionada *sine die* por las mismas condiciones de la investigación. Sin embargo, esta Tesis Doctoral persigue no solo realizar esa aproximación tomando consciencia de las limitaciones propias de su abordaje, sino poner de manifiesto que las limitaciones subjetivas de la investigación constituyen en sí mismas la esencia de un análisis política, intencional y temporalmente situado. La fiabilidad de los resultados no está pues ligada inextricablemente al concepto de verdad que emana de la imagen en el tiempo en el que fue creada y la sociedad para la que fue creada, sino al de la imagen como dato documental catalogado, taxonomizado e interpretado desde una perspectiva iconográfica de género, solo posible en el Siglo XXI.

Para ello, el primer paso es despojar a la imagen de su cualidad de Arte, con mayúsculas, la concepción cultural renacentista de la que hablaba Belting,<sup>173</sup> y concebirla como imagen, con plena capacidad para construir, modelar y crear significados por sí misma, sea cual fuere su calidad estética, con tanta, o mayor presencia y potencia que el correlato verbal de su descripción. Porque no se trata de realizar un análisis elitista de imágenes consideradas artísticamente superiores, ya que los cánones del gusto también están sujetos a cambios socio-históricos, sino de identificar los patrones gráficos que se repiten y que de forma veloz sustentan, articulan y construyen mediante paralelismos y filiaciones no verbales, complejas redes de pensamiento superior que tienen por unidad sintagmática la imagen eidética.

---

<sup>173</sup> Hans Belting, “¿Qué es la antropología de la imagen?” (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw> (Consultado el 28 de septiembre de 2015).



El método analítico que se ha seguido utiliza las herramientas básicas de análisis iconográfico, haciendo conscientes sus fortalezas y sus limitaciones, sin que eso constituya una debilitación de la investigación, sino precisamente su puesta en valor desde la voluntad de realizar una aportación sustancial a los estudios de la iconografía, abriendo la posibilidad metodológica a su hibridación con los estudios de género.

La investigación ha supuesto el manejo de un gran número de imágenes reproducidas, lo que permite la realización de comparaciones entre ellas y el establecimiento de motivos y patrones reiterados con una fiabilidad significativa. Posteriormente, esos motivos gráficos y esos patrones temáticos o compositivos encuentran su taxonomización en la explicitación del sistema binario de oposiciones, y es aquí donde la investigación se desarrolla marcadamente siguiendo el rumbo de los estudios de género y concretamente de la nueva musicología.

El análisis de las imágenes a partir de este momento, aun consolidándose en las filiaciones y derivas contextuales, formales y semánticas con documentos previos, sean icónicos, textuales o de otra naturaleza, presenta una clara inclinación a desentrañar los mecanismos de desigualdad social basados en la posición dominante de un género sobre el otro y a demoler la naturalidad icónica con que esos significados no verbales consolidaron y perpetuaron un sistema de pensamiento aquiescente difícilmente cuestionable, puesto que su propia transmisión pasa por ser irreductible al análisis mediante la palabra.

### **Niveles de organización de la información**

El corpus de estudio tratado posee unas características muy singulares. La autoría del grafismo es en la mayoría de los casos anónima, los temas y los motivos son homeostáticos aunque sufren transformaciones tanto externas como internas, y es en forma y contenido, eminentemente redundante puesto se basa en la reproducción seriada industrial. Para realizar el estudio se han seguido en parte los parámetros metodológicos utilizados para abordar la iconografía musical, aunque sin compartir con ella las categorías de análisis, ya que en este estudio se explicitan esencialmente basadas no en la clasificación de lo estrictamente musical sino, como ya se ha mencionado, en el sistema binario de oposiciones. La hibridación de disciplinas da como resultado una iconografía feminista, o de género, que propone una metodología de análisis cuantitativo, con el objetivo de que a la fuerza del número se sume la de la palabra, en la que se elucidan en última instancia las conclusiones.

Lo que podríamos considerar equiparable al nivel preiconográfico de Panovsky se lleva a cabo mediante la catalogación y nominación de las imágenes. Puesto que ha quedado demostrado que la descripción textual de una imagen no puede recomponer su forma en otro imaginario, la significación primaria o natural no se realiza mediante un relato descriptivo, sino buscando cierta objetividad sintética en forma de palabras clave que describen los objetos, personas, motivos, marcas o acciones recurrentes en el corpus de estudio, y que en su versión digital permitirán la indexación, aunque de

nuevo se incurra en la falta de localizar una imagen, no mediante imágenes similares, sino mediante la atribución de palabras. Una clasificación verbal apriorística que presupone que las categorías jerárquicas están ahí esperando a que las imágenes se acomoden sobre ellas y se relacionen en función de una terminología normativizada, ajena e impuesta con posterioridad, no solo a la propia imagen, sino al proceso de su creación y a su ciclo de vida como parte de un producto dentro del mercado de la grabación sonora. Una categorización que como las precedentes contribuye a visibilizar lo que no oculta y que a diferencia de ellas patentiza la subjetividad intencionada de la misma decisión clasificadora como valor añadido al ámbito de la investigación.

El nivel iconográfico, es decir, la significación secundaria de Panovsky, se trabaja en la determinación de las variables iconográficas y en el aporte que la tradición cultural y las influencias de otros textos y contextos de diferente naturaleza operan, tanto en los contenidos y los temas tratados, como en el aspecto formal que estos contenidos adquieren.

Las ideas o corrientes estéticas de pensamiento son incorporadas en esta fase, con el objetivo de poner en conexión las imágenes presentes en las fundas de disco con otras imágenes latentes, fruto de la cultura visual de la época y del proceso acumulativo de densificación iconográfica.

Y finalmente se toman en consideración las teorías de la información y la comunicación, desde el modelo matemático hasta el modelo semiótico textual,<sup>174</sup> cuantificando la aparición de los cuerpos enmarcados en los elementos del proceso comunicativo, fuente, emisor, receptor, código, canal y mensaje. Este potente eje de referencia teórico, unido a los postulados de la nueva musicología sobre el *display* de exhibición, permite focalizar el análisis iconográfico en la desigual distribución del poder y la asimetría del acceso al discurso público según el género, la etnia o la clase social. Una magnitud cuantificable a través de su explicitación, aparentemente inocua, en las imágenes presentes las fundas de disco entre 1900 y 1940.

El nivel iconológico, políticamente situado, se trabaja finalmente bajo el paraguas de cuatro nociones capitales ligadas por este estudio a lo que se ha dado en llamar el deseo de transcendencia, una fuerza motriz que recorre los discursos sonoros visuales y textuales de las fundas de disco y que es inherente al fenómeno de consolidación de la grabación sonora como práctica cultural en toda su extensión. Vehiculado por esta taxonomía: la portabilidad, la autenticidad, la calidad, y la durabilidad, se estudia la dimensión simbólica que los elementos gráficos adquieren en la transmisión invisible de valores, actitudes y modos de vida, por lo que puede considerarse un estudio con vocación de practicar una sucinta antropología de las imágenes.

---

<sup>174</sup> Mauro Wolf, *La investigación de la comunicación de masas, crítica y perspectivas* (Barcelona: Paidós, 1987), 124.

Las imágenes que son objeto de estudio son aquellas que han sido producidas y reproducidas como expresión de una imagen mental precedente, subyacente, que no puede ser ni recogida ni estudiada y cuya autoría se sustenta sobre un corpus infinitesimal y ni siquiera consciente, de imágenes precedentes, consecuencia tangible de la cultura visual y la habilidad transformadora de quien las produjo. Por ello, las limitaciones del método atañen no solo al método sino también, si no se toman en consideración estas disonancias, al propio objeto de estudio. Se trata de estudiar imágenes que tienen un soporte físico, material y que sin embargo son no solo consecuencia de imágenes mentales previas, sino sobre todo precursoras de imágenes mentales que se sucederán de forma fugaz en el proceso de recepción, interactuando con las ya existentes y creando una continuidad protagonizada por la metamorfosis, la ampliación y la resignificación.

La reproducción masiva, mediatizada y transnacional de estos modos de ver, donde cada acción está ligada a un cuerpo y una forma de percibir el objeto, el tema y la acción desarrollada, inducirá a su vez a la creación y reproducción de nuevas imágenes físicas o mentales, capaces de producir cambios evolutivos en la manera de percibir y abordar la realidad cotidiana y las relaciones entre los sujetos que la conforman, y por tanto condicionándola.

### 3.3.1. La iconografía al estilo de Aby Warburg, Mary Hertz, Gertrud Bing y Fritz Saxl

El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función socio duradera (...) la suficiencia del fracaso de la cual como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana.<sup>175</sup>

Desde el planteamiento inicial de este estudio la prevalencia de las imágenes como materia sensible estaba por encima de las palabras, como materia de elucidación de la sensibilidad contenida en las imágenes. Sin embargo, a medida que el estudio avanzaba, la metodología de investigación sufría una deriva incontestable hacia una catalogación racionalista, incompleta y poco satisfactoria de los materiales teóricos que consideran la imagen como cosa, obra y producto. En pleno proceso de trabajo, y gracias probablemente a “Ley de la buena vecindad”, enunciada por el propio Warburg, el libro cuyo aporte urgía necesariamente a la investigación no era tanto el que estaba sobre la mesa, sino el que quedaba a su lado en la estantería de los grandes almacenes virtuales de la cultura. El *Atlas Mnemosyne* entró a formar parte de la investigación, completando los parámetros de análisis enunciados por Panofsky<sup>176</sup>. Esta aportación fue situando la investigación e iluminando parcialmente

---

<sup>175</sup> Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal Arte y Estética, 2010), 3.

<sup>176</sup> Para la comprensión del método iconográfico resulta imprescindible la lectura de la obra de Panofsky. En especial, Erwin Panofsky *El significado en las artes visuales*, (Madrid: Alianza Editorial, 1980). Y Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, (Madrid: Alianza Editorial, 2004).

sus zonas de sombra, cuando ya se había llevado a cabo un proceso de catalogación de la funda como objeto físico y una taxonomización de la información contenida en las imágenes, distribuida en categorías iconográficas basadas en la perspectiva de los estudios de género.

Que la funda se iba convirtiendo en un fenómeno aislado como objeto de investigación era obvio, que tras este fenómeno, como apuntara Benjamin, se ocultaba lo que a través de él se manifestaba, también. Todas las conceptualizaciones esgrimidas para captar la completud ontológica contenida en las imágenes de las fundas de disco previas a 1940, quedaban enmascaradas por las propias imágenes y por el tratamiento racionalista de la aproximación metodológica que la investigación imponía sobre el fenómeno, considerándolo pasivo y desposeyéndolo de su capacidad intrínseca para comunicar. El método iconográfico clásico se declaraba insuficiente<sup>177</sup>. ¿Cómo hacer entonces “hablar” a los materiales?

Todo análisis racional arrojado sobre un objeto de estudio produce una ficticia proximidad sobre los materiales. Una cercanía que entra en conflicto con la, cada vez mayor y más plausible, lejanía que en verdad se va produciendo, y que escinde en una insalvable brecha de conocimiento el objeto (visual) y el discurso (verbal) sobre él aplicado. Esta tensión encuentra un paralelismo ontológico en la ficción del directo que la grabación sonora produce ante quién escucha los sonidos, ya que el fenómeno de la acusmatización aleja al intérprete original y, sin embargo, lo acerca al público hasta permitirle escuchar su respiración, efecto que niega y afirma su existencia (presencia) verdadera en la misma medida y que permite una cierta transmisión de la energía original. Esta característica común, derivada de la mediación, es expresada gráficamente en la funda *Electrola*, producida en Alemania hacia 1930, un ejemplar que constata que tal disertación no era en absoluto ajena a la imaginería seriada. La funda presenta una profusa ilustración, impostando en su esencia visual una especie de atlas biológico, incompleto, caótico y arbitrario, siempre abierto a la interpretación del público espectador y, por tanto, siempre vivo. La sentencia que acompaña a la ilustración, o viceversa, dice así: “La intimidad indescriptible de toda la música que está frente a nosotros nos atrae como un paraíso muy familiar y, sin embargo, se sitúa eternamente a distancia”<sup>178</sup>.

Tal y como apuntaba Benjamin, “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas”<sup>179</sup>. Cada estrella existe por sí misma, pero es nuestra mirada la que las agrupa en sistemas formales, en constelaciones que no poseen identidad semántica al margen de nuestra subjetividad, sea esta de orden sensible, la constelación del mito, o analítico, la constelación del dato. La infinitud de las estrellas en el firmamento insondable e infinito es equiparable a la infinitud de fundas que no se

---

<sup>177</sup> Puede ampliarse información en Manuel A. Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico*, (Barcelona: Ariel, 1998). Así como en el interesante trabajo de Begoña Cayuela, “La iconografía en la era digital: hacia una heurística para el estudio del contenido de las imágenes medievales” *Magnificat*, nº 1 (2014): 1-36.

<sup>178</sup> “*Das unaussprechlich Innige aller Musik zieht an uns vorüber als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies*”. Traducción de la autora. (Alemania: ca. 1930-1935, Ref. BnF 153).

<sup>179</sup> Walter Benjamin, *El origen del teatro Barroco Alemán* (Madrid: Taurus, 1990), 7.

muestran a esta investigación, porque quedan fuera del alcance de los posibles de la misma. Y sin embargo, con las estrellas que son visibles en nuestro espectro, al igual que con las fundas que son accesibles en nuestro momento histórico y estético, construimos un discurso plagado de violencia simbólica, sobre el que afincamos la noción de hegemonía perceptiva antropocéntrica: las cosas son lo que nos parecen para dejar de ser lo que no podemos demostrar que son.

La comparación de Benjamin entre las estrellas, los fenómenos y las constelaciones, no escapa tampoco a la construcción intencional de un naciente *Star System* en torno al fenómeno de la grabación sonora, una estrategia comunicativa que equipara a las personas, los incipientes estilos musicales y las marcas con los astros y los mitos. La constelación que se visibiliza en las fundas de disco entre 1900 y 1940, augura un sistema de producción y difusión masiva de bienes culturales que asigna valor estelar a sus componentes y los agrupa en unidades y repertorios de significación semántica que configuran retículas de conexiones más o menos deslumbrantes, entre elementos distantes entre sí y, sin embargo, próximos gracias a la ficción del discurso comercial: los mejores artistas, todas las estrellas, todas las músicas del mundo en su hogar.

El culto a las estrellas no sólo conserva aquella magia, emanación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste en el desmedrado titilar de su carácter de pura mercancía, sino que lo que es su complemento, el correlativo culto al público, exige al mismo tiempo la condición corrupta de ese público con la cual el fascismo trata de poder sustituir su conciencia de clase.<sup>180</sup>

Llegados a este punto, la investigación se planteó si sería posible reunir los postulados fenomenológicos sobre la imagen como energía, incluso las teorías taoístas sobre el *Chi* y conjugarlas con un análisis iconográfico con perspectiva de género arrojado sobre un corpus transnacional de materiales a-culturales. O siguiendo a Benjamin: ¿cómo “leer” aquello que nunca ha sido escrito y que orientado a ser consumido masivamente por una legión de ciegos videntes, pertenece al acervo de la cultura popular, anónima, homeostática e inespecífica?

Abraham Moritz Warburg, no planteó estrictamente la respuesta, pero su metodología, fuertemente anclada en la dimensión experiencial, interpuso preguntas de enorme interés para los planteamientos teóricos de esta Tesis Doctoral. Aby Warburg nació en Hamburgo en 1866 y murió súbitamente, de un infarto, en 1929. En los apenas sesenta años que duró su vida activa, creó el método heurístico Warburg, fundó el *Warburg Institute*<sup>181</sup>, Instituto Warburg, la *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, o "KBW", Biblioteca Warburg, y el *Bilderatlas Mnemosyne*, cuatro grandes proyectos abiertos basados en la acumulación, la interrelación y el estudio de la imagen en tanto que fenómeno completo en sí mismo, con profundas raíces en la Antigüedad. Tal y como apunta Fernando Checa en la Edición española del *Atlas Mnemosyne*, es necesario entender la obra y la concepción teórica de Warburg

---

<sup>180</sup> Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos* (Madrid: Taurus Ediciones, 1982), 77.

<sup>181</sup> Web del *Warburg Institute* <http://warburg.sas.ac.uk/home/> (Consultado 18 de septiembre de 2015).

como estrechamente ligadas a su periplo vital. Como el mismo Warburg apostillaba era judío de religión, alemán de nacimiento y florentino de corazón. A los siete años contrajo el tifus y esto le mantuvo postrado, iniciándose en la lectura y recibiendo el apoyo incondicional de su madre. A los trece años cedió la primogenitura a su hermano con la condición de que adquiriera todos los libros que él le solicitara. Max Warburg no sospechaba entonces que la mayoría de los fondos de la futura Biblioteca Warburg serían sufragados por la economía familiar.<sup>182</sup>

En 1888 conoció en Florencia a la pintora y escultora Mary Hertz, católica y progresista, con quien se casó, pese a la oposición de ambas familias, en 1897. Es Gombrich quien apunta que siendo ambos de Hamburgo el encuentro solo pudo producirse en Florencia, cuna de la Antigüedad clásica, “como quien hace una excavación perforando el duro suelo de las convenciones burguesas y religiosas de las familias respectivas”.<sup>183</sup> Florencia era también una fértil marmita para las prácticas humanistas en las primeras décadas de 1900 y Warburg y Hertz residieron en ella hasta 1904. Sin embargo, Mary Hertz, (de quien al margen de las menciones a su matrimonio con Warburg, no es posible localizar fácilmente información relevante relativa a su actividad artística<sup>184</sup>) fue recibida en su familia de banqueros judíos, burgueses y acaudalados, como una intrusa, como la prefiguración de la *Ninfa* clásica, definida por Ramírez como “la muchacha que avanza con rapidez liberándose de los constreñimientos represores de la norma clásica”, la mujer cazadora, hermosa, ligera, lujuriosa, y divinizada, a la que Warburg dedicaría en esta época numerosos ensayos, explicitados por él mismo como de corte autobiográfico, especialmente los que analizan los frescos de Ghirlandaio de la Capilla de Santa María de Novella, y el panel 47 del *Atlas Mnemosyne*.

Se trata, en palabras del propio Warburg,<sup>185</sup> de los dos polos entre los que la persona sensible busca la creación del estilo, del viejo juego del contraste entre la vida activa, y la vida contemplativa, binomio que le lleva a comparar la “*Melancolía I*” de Dürero con el “*Déjeuner sur l’herbe*” de Manet.

El nexa entre la dimensión subjetiva y el estudio científico de la historia humana estaba claro para Aby Warburg, mucho más comprometido personalmente con el pasado de lo que se ha solido imaginar. “A veces me parece -escribió en su Diario el 3 de Abril de 1929 -Como si, en

---

<sup>182</sup> “A los trece años, Aby me ofreció su primogenitura. En su calidad de hermano mayor estaba destinado a encargarse de la empresa. Yo solo tenía doce años, era demasiado inmaduro para reflexionar, y así pues acepté comprarle la primogenitura. Pero a cambio no pedía un plato de lentejas, sino la promesa que yo le compraría siempre todos los libros que él quisiera. Tras una breve reflexión, dije que sí. Me dije a mi mismo que cuando yo estuviera bien metido en los negocios, me sobraría dinero para costearle las obras de Schiller, Goethe, Lessing y quizá también de Klopstock; y así, confiado, le di lo que ahora, retrospectivamente, se puede llamar todo un cheque en blanco. El amor a la lectura, a los libros, fue su primera pasión.” Max Warburg, elocución necrológica 5 de diciembre de 1929, tomado de [www.abyswarburg.com](http://www.abyswarburg.com) (Consultado el 8 de septiembre de 2105).

<sup>183</sup> Ernst Gombrich y Aby Warburg, *An intellectual biography* (Oxford: Phaidon, 1986).

<sup>184</sup> En la fecha en que se realiza la investigación la única información localizada acerca de Mary Hertz remite a su matrimonio con Warburg, y al hecho de que este se negara a posar para que ella realizara su retrato escultórico, a menos que este presentara el tamaño de una estatua ecuestre. Se constata la existencia de un diario personal de Mary Hertz por las citas al mismo localizadas en Bernd Roeck, *Florence 1900: The Quest for Arcadia* (New Haven: Yale University Press, 2009), 16-28.

<sup>185</sup> Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 3-6.

mi papel de psicohistoriador (*Psichohistoriker*) tratase de diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a través de sus imágenes en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (mánica) de un lado y el afligido río-dios (depresivo) de otro... <sup>186</sup>

El encuentro con Mary Hertz y la influencia mutua en su obra posterior se pone de manifiesto en la concepción que del acto creador posee Warburg y en su descripción epifánica del mismo, solo reservada a quién crea en primera persona o a quien sabe escuchar y entender a quien posee y comparte esta visión iluminada del acto creativo.

Por otra parte, Warburg trabajó en equipo con Gerturd Bing y Fritz Saxl, por lo que no cabe entender la riqueza de su obra, sino desde una perspectiva de obra colectiva de mutua influencia. Fritz Saxl, historiador del arte, fue nombrado asistente de investigación de Warburg en 1912. Desde 1918 hasta 1923 a causa de la hospitalización de Warburg, Saxl se hizo cargo de la Biblioteca Warburg que fue abierta por primera vez al público investigador en 1919. En 1924, para celebrar el regreso de Warburg, Saxl instala un panel con fotografías temáticas del gusto de Warburg, convirtiéndose en la premisa procedimental para investigación llevada a cabo en el *Atlas Mnemosyne*.

Gertrud Bing estudió filosofía en Múnich y Hamburgo y se doctoró en 1921, realizando una tesis comparativa sobre las obras de Lessing y Leibniz dirigida por Ernst Cassirer. En 1922 empezó a trabajar en la Biblioteca Warburg, que quedó inaugurada en un nuevo edificio. En 1924, se convirtió la asistente de investigación personal de Warburg y en 1927 fue nombrada directora de la KBW. A la muerte de Warburg en 1929, Bing editó su *Gesammelten Schriften*, "Las obras completas" de Warburg, Bing y Saxl. En 1933, debido a la presión del nazismo Gertrud Bing y Fritz Saxl trasladaron el fondo documental de la KBW a Londres, donde fue preservado y convertido en el Instituto Warburg. Saxl se convirtió temporalmente en el primer Director del Instituto Warburg. A su muerte, en 1948 y después de que Henri Frankfort ocupara la dirección hasta 1954, Gertrud Bing fue nombrada Directora del Instituto Warburg y profesora de Historia de la Tradición Clásica, puestos que mantuvo hasta su fallecimiento en 1964.

El *Atlas Mnemosyne* es el libro vecino que por yuxtaposición de materiales ha generado una conexión significativa entre el estudio de las fundas de disco y la experiencia profesional de la autora de la investigación, cuyo lenguaje de expresión es eminentemente visual. La preocupación por desentrañar el significado de las imágenes presentes en las fundas de disco previas a 1940, y especialmente en su orientación a los estudios de género, entonces ausentes del panorama historiográfico, y por lo tanto indiscernibles para quien las produjo y las consumió en su ciclo de vida en el mercado, sitúa a la investigación en el terreno de una especie de arqueología del alma ajena y el alma propia, desvelada en las imágenes, en cierta medida inconscientes en el momento privilegiado de la naciente cultura de

---

<sup>186</sup> Juan Antonio Ramírez, *El método iconológico y el paranoico-crítico* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1991).

masas, en la que hoy nos encontramos. Como bien apunta Ramírez, no es casual que Freud y Warburg fueran contemporáneos y asumieran, cada cual en su disciplina, idéntico o similar propósito terapéutico y revolucionario: el de visibilizar los signos ocultos que perviven en el inconsciente del paciente y el de visibilizar los rastros de la Antigüedad, como pulsiones, deseos, afectos y terrores, presentes en la imaginería colectiva de la Edad Moderna, energías comunes invisibilizadas y perennes, bajo la apariencia de “otra cosa”<sup>187</sup>. No en vano Warburg denominó a esta serie de conexiones cognitivas soterradas “*Engrammas* de la memoria”, un término absolutamente acorde con el estudio pormenorizado de las imágenes presentes en las fundas de disco previas a 1940, doblemente enterradas, como objeto y como esquema de pensamiento materializado.

La radical evolución cognitiva del método Warburg sobre los métodos tradicionales iconográficos basados en la interpretación verbal de las imágenes, puede explicarse fácilmente atendiendo al proceso de trabajo del *Atlas Mnemosyne*. Warburg escogió, acotó y sistematizó un universo de imágenes agrupándolas según criterios propios basados en ocasiones en obsesiones personales. Las imágenes pertenecían a diferentes estilos, épocas y escenarios de producción, fueren artísticas o de la cultura popular. Una vez escogidas las situó, unas junto a otras, sobre una superficie negra, sin marco, y las fotografía. Cada fotografía de conjunto constituye un Panel del Atlas, contándose en la publicación española un total de ochenta y dos paneles, los tres primeros titulados “A”, “B”, “C” y los siguientes, numerados del 1 al 79. Cada Panel es temático y posee un título que apela al pensamiento que contiene, manifiesta y alienta en vivo en el público que las recibe, ampliando siempre y sin excepción el panel con otras imágenes sugeridas, recordadas o eidéticas.

La investigación ha tomado el método Warburg como eje conceptual para la creación de treinta y dos Mapas Iconográficos en los que se yuxtaponen imágenes recortadas de las fundas de disco previas a 1940, sin ningún dato o referencia verbal o catalográfico. Cada lámina responde a la agrupación libre y subjetiva de fragmentos de imagen que son englobados en una variable iconográfica. Las similitudes

Llegados a este punto, y teniendo en cuenta las características del objeto de estudio, anónimo, transnacional, homeostático, popular y menospreciado, conviene enumerar qué aspectos del método Warburg y más concretamente del *Atlas Mnemosyne*, el atlas de la memoria, son útiles a la investigación, recordando además que *Mnemosyne* es hija de Gaia y Urano, y madre de las nueve musas.

### **La distinción entre Atlas y Catálogo**

La investigación que proponemos es una investigación enmarcada en el ámbito de lo que podríamos denominar arqueología de la imagen. Es una investigación de naturaleza exploratoria e inductiva que trabaja con materiales enterrados de difícil acceso y que resulta extremadamente complicado filiar y datar con absoluta precisión. Por cada ejemplar estudiado sabemos que existen, o desaparecieron,

---

<sup>187</sup> Ramírez, *El método iconológico y el paranoico-crítico*, 16.



miles de ellos, idénticos o bien distintos, en los cinco continentes. El objeto de estudio es nebuloso e inaprensible y por ello no es coherente plantear un catálogo al uso, pues no puede proponerse un universo acotado, ni una sistematización que ordene los materiales a partir de criterios fijados con antelación, porque todo criterio y toda taxonomía puede ser abolida o incrementada por el descubrimiento constante de materiales.

A diferencia del catálogo cerrado en sí mismo, el atlas legitima la apertura de posibles, propone una red abierta de significados que se construyen con cada interacción, es expansivo, siempre está en proceso y puede ser ampliado con nuevas proposiciones visuales. El descubrimiento de nuevos datos no interfiere con la existencia de los datos previos ya que nunca se entendieron como cerrados o definitivos, sino como muestra de una realidad, con existencia física probada, de orden iconográfico y por tanto social.

La creación formal de “Mapas”, basados en las diferentes variables iconográficas, explicita la manipulación intencional y subjetiva de los materiales con el objetivo de crear un *collage* que yuxtaponga imágenes extraídas de diferentes contextos históricos y geográficos, sin más referencia que la icónica, y sin más apelación a otro modo de inteligibilidad que la visual, creando entre ellas relaciones no explicitadas mediante la recurrencia verbal. La construcción de treinta y dos mapas iniciales afirma el carácter abierto e infinito de la investigación, así como la participación necesariamente activa, productora a su vez de contenidos, de la recepción. La lectura de estos mapas exige del público receptor una decodificación activa, una activación de su sistema relacional de pensamiento y una abolición temporal de la palabra, como sustento principal del proceso cognitivo. Las conexiones que se producen entre imágenes similares agrupadas por criterios de ordenación personales posibilitan un conocimiento más profundo y ambivalente sobre las imágenes y en esencia sobre la energía que las transita y las anima, es decir, de la *Hyle*, o el *Chi*.

La creación y el goce del arte requieren una fusión viable entre dos actitudes psicológicas que, normalmente, se excluyen mutuamente. Una entrega apasionada del yo lleva a una identificación completa con el presente -y a una serenidad fría y distanciada que pertenece a la contemplación categorizadora de las cosas-. El destino del artista se puede encontrar realmente en una distancia igual entre el caos de una excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética.<sup>188</sup>

### **La perpetuación de los mitos en la iconografía del intervalo**

La formación de los mitos es clave en el desarrollo del progreso humano. Cuanto más grado de avance cognoscitivo se le supone a un modelo de sociedad, más alejado está su modo de aprehensión significativa del mundo que le rodea a través del mito, y más se aproxima a la palabra y a otras formas de conocimiento racional. Si bien en los inicios de la cultura greco-romana, mito y logos no se oponen,

---

<sup>188</sup> Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 138.

poco a poco el logos se va transformando y pasa de mera representación a concepto. Con el descubrimiento de la escritura fonética lo secreto queda desplazado y lo que antes era patrimonio de los escribas ahora se hace público, sin necesidad de transformar el discurso en un complejo código o en representaciones formales mnemotécnicas, permitiendo además la reflexión tautológica sobre el habla.<sup>189</sup>

Con la conformación del Atlas, de algún modo Warburg pone en cuestión este desvanecimiento del mito y confronta al espectador con la insurgencia de nuevas prácticas icónicas al servicio de viejas ideas. A través de la yuxtaposición de imágenes se aprecia con claridad cómo la representación de la vida en movimiento anima profundamente valores expresivos anclados en la memoria, con la función básica de ejercer de modelos comprensibles y actualizables, funcionando como pautas de comportamiento que pueden ser emuladas por cada individuo para responder a su incertidumbre y mejorar su proceso de integración social.

Sin embargo, y he aquí una de las fortalezas del método Warburg que la investigación desea recoger, la existencia de los mitos, como deriva de las problemáticas psicológicas inherentes al ser humano, permea y alimenta las representaciones simbólicas, presentándose explícitamente de forma desapercibida. Por ello, es posible hablar de una abolición de la distancia entre épocas y estilos si atendemos a las imágenes como portadoras de significados universales que pertenecen a la cultura colectiva y que expresándose, siglo tras siglo, en la animación de la carne, permanecen especialmente latentes, y tal vez ocultas, en las imágenes destinadas al consumo masivo.

El equilibrio entre los elementos que se manifiestan y los elementos que, como un trasunto antropológico cuasi eterno, se ocultan bajo las apariencias de la imagen, permiten al sujeto histórico aprehender la imagen como imagen de su tiempo, pero también recoger el legado de su polivalencia evolutiva y del argumento que las anima. La retórica del cortejo heteropatriarcal, del baile social elaborado como garante del vínculo de la tribu, la animalidad como promesa de dominación natural, el anhelo por la propiedad de la tierra y la incertidumbre por la muerte y la transmisión del legado, son aspectos ancestrales que se presentan en las fundas de disco bajo nuevas técnicas formales en soportes tecnológicamente inauditos y que ratifican, en última instancia, el talante conservador del espíritu humano. Warburg, que vivió el momento en que la grabación sonora y la electricidad comenzaban a invadir el mundo moderno, como él mismo demostrara, tan emocionalmente vinculado a las formas de la Antigüedad, intuía bien el tipo de problemática “apocalíptica” que se avecinaba:

Mediante esta serpiente de cobre (el cable eléctrico), Edison ha despojado del rayo a la naturaleza... El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de

---

<sup>189</sup> Puede ampliarse información en Miguel Morey, *Los Presocráticos, del mito al logos* (Barcelona: Montesinos, 1984).

ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación que deviene ahora espacio de pensamiento.<sup>190</sup>

El mito acompaña siempre el quehacer icónico de las sociedades. En los materiales de estudio la iconografía del intervalo, el momento en que un estilo artístico sienta las bases para convertirse en otro, posee además una importancia capital. Las fundas de disco son elementos transicionales que recogen el modo de hacer y la tendencia expresiva de siglos anteriores, asentándose en un tiempo histórico y estético sin precedentes: el inicio mismo de la cultura de masas, la impresión gráfica moderna y la tecnología de la grabación sonora. Por ello, la formación del fenómeno de la grabación se enaltece como fusión mitológica entre lo divino y lo humano, gestando y transmitiendo al público receptor la noción de una alianza inconmensurable que opera en la valorización simbólica de la industrialización. Las fundas de disco, entre 1900 y 1940, validan un intervalo iconográfico singular de especial relevancia, por el modo en que resuelven y anticipan la organización visual de la tensión dramática entre lo nuevo y lo viejo, entre la religión y la ciencia, entre la vida y la muerte, entre lo femenino y lo masculino, entre lo íntimo y lo público, entre el poder personal y el poder de las élites simbólicas.

### **El collage de materiales propios de la cultura popular y la cultura de masas como herramienta cognoscitiva**

Por eso, para la época de Rembrant está indicado tener en consideración -aparte del modelo directo de la Antigüedad como mediador contemporáneo de representaciones antiquizantes- tanto a eruditos como artistas cuya presencia aquí no es resultado de una búsqueda de personalidades significadas, sino simplemente -y esto habla en favor del método aquí empleado- de la consideración de determinados ámbitos temáticos delimitados dentro de la historia del arte.<sup>191</sup>

La implementación en los paneles y las láminas de publicaciones comerciales, portadas de revista, anuncios y otro tipo de materiales ajenos a la alta cultura interesaban a Warburg porque, siendo como era un historiador de la *psique*, le permitían, en palabras de Checa,<sup>192</sup> trabajar con imágenes que, escapando a la rigidez de la alta cultura y la solemnidad del “Gran Arte”, expresaban las pulsiones de una determinada época de manera más libre, tanto en el soporte, como en el contenido.

Nuestro pensamiento lógico se crece ante la disminución de la atención prestada a nuestras facultades sensoriales: cuanta menor importancia le concedemos a la sensualidad orgánica de los sentidos, mayor es la fuerza que cobra el intelecto para lanzarse a proponer estadios de pensamiento lógico que median

---

<sup>190</sup> Aby Warburg, *El ritual de la Serpiente* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 65-66.

<sup>191</sup> Aby Warburg, “Conferencia sobre Rembrant (mayo de 1926)”, en Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 173.

<sup>192</sup> Fernando Checa, “La idea de imagen artística”, en Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 149.

entre el fenómeno y el ser que lo percibe. La manifestación gestual y corporal de toda representación de índole artística, incluidas las representaciones festivas de baile de salón heteropatriarcal en las fundas de disco previas a 1940, conducen a una serie fortuita de impresiones inmediatas, que se sitúan rápidamente por delante de los problemas psicológicos o las dudas respecto a los comportamientos de recepción socialmente adecuados, que el público espectador tuviera que resolver.

Imagen y palabra, pertenezcan a la “Alta cultura”, o la “Cultura popular”, son derivativas de experiencias sensoriales primordiales: el gesto, el sonido, el objeto, el espacio y la percepción subjetiva. El ser humano intenta a través de la creación simbólico derivativa comprender, domesticar, controlar, construir y compartir su visión de la realidad que le rodea, porque cuanto más compartida sea, más grado de idoneidad y veracidad, presentará. El carácter masivo, popular, homeostático y transnacional de las imágenes contenidas en las fundas de disco incide especialmente en esta relación entre lo sensorial primario: la audición, el gesto primitivo de la danza, la animalidad y la veneración pagana por lo maquinal como fuente de dominación de la naturaleza, y la elaboración secundaria de un pensamiento lógico, fuertemente regulado por la solemnidad de la moral victoriana, en la que nace y se instala progresivamente, el fenómeno de la grabación sonora.

En resumen, es objeto de la investigación difundir el conocimiento y ampliarlo, trabajando además de con procedimientos cuantitativos y cualitativos, con una aproximación exclusivamente visual, sin injerencias verbales, de modo que produzca espacios de libertad eidética en el público receptor. Sin embargo, una de las cuestiones que más problemática plantea en este tipo de aproximación aún hoy utópica, es sin duda la cada vez más restrictiva legislación en torno a los derechos de autor sobre las imágenes en la cultura de masas, concebida la autoría de la obra producida únicamente como obra individual y no como producto intertextual colectivo basado en acumulación de textos previos. Lo que concurre, como objetivo prioritario de la presente Tesis Doctoral, en la exhaustiva localización y citación de las fuentes, los fondos documentales, los perfiles de exhibición y las autorías reseñadas.

El *Atlas Mnemosyne*, como los “Mapas iconográficos” presentes en esta Tesis Doctoral, proponen una heterotopía de los materiales, una cierta disposición anárquica y subjetiva de las imágenes con el objetivo de generar un espacio para la lectura y la recepción creativa. Permanentemente abierta a interpretaciones, decodificaciones y nuevas propuestas de filiación que deben ser leídas siempre y sin excepción, desde el rigor y la empatía.

Tu redacción querido Aby me ha agradado ciertamente como muestra de tu aplicación pero ¿por qué has usado tu mejor papel de Viena para escribirla? ¿Crees acaso que tu labor ganara ante mis ojos por tener un bonito barco pintado en la parte superior? Sabes de sobra lo que pienso con respecto a estas cuestiones, y no me cansaré de exhortarte a que seas ahorrativo y ordenado y cuides de tus cosas con atención. También quiero llamarte la atención sobre unas cuantas afirmaciones incorrectas. No creo que los egipcios “sean la nación más antigua de que tengamos conocimiento”. Esto se podría aplicar más bien a la India. Luego escribes que Egipto

“no es un país fértil”. ¡Vaya Salida! En fin, mi querido hijo, comprueba esto en tus libros y dime si tengo razón.<sup>193</sup>

### 3.3.2. De la Teoría Matemática de la Información al Modelo Semiótico Social

Al estudiar las TID se produce inmediatamente una visibilización en los cambios de paradigma discursivo, un hecho que se pone de manifiesto especialmente en el período estudiado, desde 1900 hasta 1940, en el que la marca, las máquinas parlantes y el público receptor se constituyen como figuras textuales relevantes, algo fuera de lo común en nuestro siglo. La pregunta acerca de quién cobra protagonismo iconográfico y porqué en cada momento de la grabación sonora, se convierte en imperativa. La cuestión es ¿qué metodología de análisis permitiría delimitar y cuantificar estas variaciones iconográficas? ¿Cómo sería posible vincular esta metodología a las variaciones discursivas?

Para poder realizar un análisis cuantitativo de esta información se han tomado como referencia metodológica las aportaciones del modelo matemático de la información, el modelo semiótico informacional, el modelo semiótico textual y la semiosis social.

Esta transposición teórica al objeto de estudio permite cuantificar la frecuencia y la relevancia jerárquica que cada uno de los elementos implicados en la comunicación presenta en el producto gráfico. No solo permite calibrar su impacto visual en el mensaje sino que aporta luz sobre las posibles causas de la invisibilización del corpus de estudio previo a 1940.

En 1949, Shannon y Weaver publican la “Teoría Matemática de la Información” en la que se recoge el “Sistema general de comunicación”. El origen del modelo arranca, citando a Escarpit,<sup>194</sup> en un estudio de Nyquist de 1924 sobre la velocidad de la transmisión de los mensajes telegráficos, un estudio de Hartley de 1928 sobre la medida de la cantidad de la información y por último el esquema sobre el rendimiento informacional publicado por Shannon en 1948 en el *Bell System Technical Journal*. En estos momentos la “Teoría matemática de la información” es un modelo que se propone para estudiar, no tanto los aspectos relacionados con “comunicar”, sino con la “transmisión” óptima de los mensajes. La transferencia se produce a nivel informacional pero también a nivel energético, y en los polos opuestos del esquema pueden situarse indistintamente seres humanos, máquinas, objetos físicos (como medidos de comunicación impresos o fundas de disco) e incluso elementos celulares, como sucede con la red neuronal de transmisión del pensamiento. La amplia aplicabilidad del modelo a fenómenos de transmisión de información tan heterogéneos, es lo que le ha valido su universalidad.

---

<sup>193</sup> Carta de la madre de Aby Warburg, dirigida a él cuando tenía 11 años de edad. Citado en “Abraham Moritz Warburg. Imagen y Supervivencias en el arte”. <http://www.abbywarburg.com/> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).

<sup>194</sup> Wolf, *La investigación de la comunicación de masas*, 64.

Entre 1900 y 1940, momento histórico en el que el esquema se va gestando, en las fundas de disco la calidad de la audición es una de las grandes premisas para asentar el fenómeno de la grabación sonora. La veracidad de la audición se ve cuestionada por la presencia insidiosa del ruido de la aguja sobre el surco y otras interferencias que dificultan argumentar la calidad de la escucha mediada, por encima de la calidad de la escucha directa. El modelo de Shannon posee precisamente la finalidad operativa de determinar la cantidad de ruido que interfiere en la transmisión y cómo hacer pasar por el canal la máxima cantidad de información y la mínima de ruido, logrando una máxima economía de tiempo y energía. Para lograr altos valores de fidelidad del canal Shannon formula el “Teorema del canal ruidoso” haciendo entrar en juego el valor de una codificación que optimice el rendimiento de la transmisión. Codificar un mensaje de manera rápida, segura y económica evitando el ruido se convierte en una prioridad en la transmisión de todo tipo de mensajes.

Las limitaciones que presenta el modelo inicial son las relacionadas con la falta de interés por el significado de los mensajes. Siguiendo a Wolf y Escarpit, y proponiendo como ejemplo el envío de un mensaje telegráfico, el modelo matemático de la información no tendría interés por el mensaje que emisor y destinatario cruzan, sino por la economía del código, el número de señales emitidas en un determinado tiempo, su coste y la cuantificación numérica de información transmitida.

La dimensión más específicamente relacionada con la comunicación, con la significación de los mensajes y con el acto mismo de comunicar, viene dada en años posteriores, por las líneas de investigación de la *Communication Research* que pese a sus limitaciones en el ámbito semiótico-discursivo toma como paradigma dominante el modelo matemático de la información. Las aportaciones de Jakobson son, en este sentido, relevantes puesto que propone una lectura generalista del modelo creado por la ingeniería, moderando su especificidad y aplicándolo al ámbito lingüístico y semántico.<sup>195</sup> A partir de Jakobson, tomando como referencia el modelo de Shannon y Weaver, la comunicación es representada como la transmisión de un contenido semántico fijo y codificado entre dos puntos definidos que se encargarán a su vez de codificar y descodificar el mensaje, emisor y receptor.

Los desplazamientos de un modelo a otro implican el desfase de términos como el ruido, apareciendo conceptos clave como los “efectos” de la comunicación sobre el público, y poniendo de manifiesto las limitaciones del mismo para atender a las diferencias entre la comunicación univoca interpersonal y la comunicación de masas, es decir, de una fuente emisora a muchos. El concepto de “audiencia”, los niveles de descodificación que esta presenta, los procesos de gratificación y gestación de la opinión pública con el objetivo de obrar un cambio masivo en los hábitos de comportamiento, comienzan a ser investigados por la teoría psicológico experimental que pone su acento en la noción de persuasión y traslada el concepto de ruido a las interferencias que se producen en el proceso de comunicación y que operan en la pérdida indeseada de significación de los contenidos.

---

<sup>195</sup> Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985).

Sin embargo, si bien siguiendo el modelo matemático la medición de los efectos se complejiza ¿qué es lo que produce la transmisión efectiva de un mensaje a una audiencia masiva? La cuantificación de los parámetros que el modelo informacional propone; fuente, emisor, receptor, código, canal, interferencias, se ajusta muy bien a las herramientas de control estadístico de las audiencias a gran escala y permite una aproximación propia de las ciencias físicas a las ciencias sociales.

El modelo semiótico-informacional, inicialmente desarrollado por Umberto Eco y Paolo Fabbri, parte precisamente de esta premisa: introduce a presión la problemática del significado en un modelo previo, el matemático, que no lo contemplaba. El antiguo paradigma sin embargo, no podía ser abandonado por ser extremadamente útil como herramienta de medición, cuantificación y control de los procesos comunicativos. Este hecho conduce a un radical cambio de perspectiva sobre el esquema: el concepto de código como garante de la transformación de la información se modifica completamente, por lo que la problemática asociada a los procesos de codificación y descodificación adquieren una importancia teórica capital ya que quién emite y quién recibe, pueden presentar una disparidad de situaciones relacionadas con la capacidad para descifrar el mensaje: hipercodificación, hipocodificación, disparidad de código, deslegitimación de la fuente emisora, y otras importantes e innumerables variaciones relacionadas con el tiempo, el lugar y la gramática de reconocimiento de una determinada situación comunicativa. Los efectos de sentido pues, no pueden ser tratados como algo expresamente acotado y determinado, sino desde la amplia noción de un campo de posibles efectos, lo que dificulta la verificación del éxito de la transmisión no solo de información, sino de conocimiento.

Los mecanismos de atribución de sentido a un mismo mensaje en función de los niveles de descodificación se constituyen como parte esencial del nuevo modelo. A diferencia de las posiciones psicológico experimentales que consideran obstáculos aquellas interferencias que se oponen a una comunicación lineal, el modelo semiótico-informacional trabaja desde la perspectiva de la negociación, considerándola como elemento constitutivo del proceso de comunicación.

El modelo semiótico-informacional posee un valor epistemológico considerable, pues pone de manifiesto que la mediación de los mecanismos comunicativos tiene efectos macro-sociales y que es preciso englobar este extremo en la estrategia de análisis llevada a cabo por la investigación mediológica.<sup>196</sup>

El modelo semiótico-textual, según Wolf, representa un instrumento más adecuado para interpretar problemas específicos de la comunicación de masas. Si bien el modelo semiótico-informacional consideraba nuclear el código y situaba en primer plano la correcta y completa interpretación de los mensajes, no tomaba suficientemente en cuenta la posición asimétrica de emisor y receptor en los procesos de la comunicación de masas. El modelo semiótico-textual, alejándose de la presunción de igualdad entre emisor y receptor, propone una relación comunicativa base a “conjuntos de prácticas

---

<sup>196</sup> Wolf, *La investigación de la comunicación de masas*, 124-155.

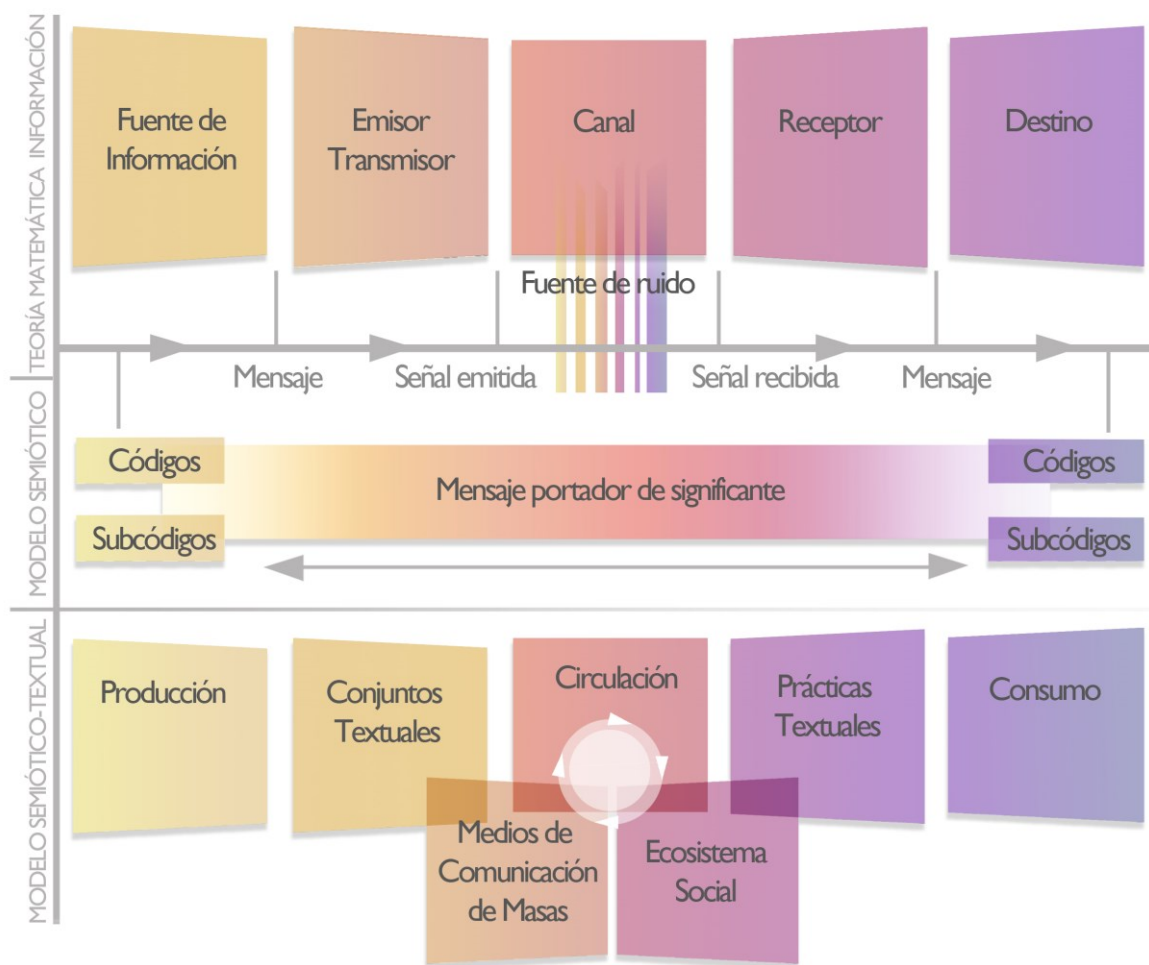
textuales”, es decir, explicita un cambio de paradigma conceptual basado en la idea de que en la comunicación de masas el receptor no recibe un mensaje individual, sino un conjunto de prácticas textuales. Para el modelo semiótico-textual la cultura se define por sí misma, convertida en un conjunto de textos en las que encuentra su propia realización. Las reglas normativas se construyen como suma de precedentes y pese a que los manuales y los trabajos de investigación tienen la apariencia de ser mecanismos generativos, no son sino acúmulos crestomáticos de ideas previamente reguladas.

La importancia del modelo semiótico-textual en la presente Tesis Doctoral, se fundamenta en la distinción entre la gramaticalización de la cultura culta, cuyo proceso de producción está explicitado como metalenguaje y es reconocido por la comunidad discursiva a la que va estrechamente dirigido, y la textualización de la cultura de masas, donde las prácticas textuales no se basan en la capacidad descodificadora del destinatario, sino en la reiteración de fórmulas exitosas precedentes aparecidas en textos previamente recibidos, por lo que son acumulativas y homeostáticas. Es decir, cuanto más conocedor es el receptor de los mecanismos comunicativos que debe desarrollar para posicionar exitosamente su mensaje por encima de otros mensajes, más desconocedor es el receptor sobre las prácticas invisibles de esta actuación. En la comunicación de masas, la figura del emisor opera premeditadamente con el objetivo de conformar en el público receptor una concepción interesada del mundo que le rodea, una concepción impuesta sin coerción que puede en ocasiones sustituir subrepticamente través de la persuasión, todo posicionamiento ideológico previo.

Esta repetición de las prácticas textuales como conformadoras de sentido ampliamente decodificable está en sintonía con la homeostasis iterativa de los materiales objeto de estudio, la imagen presente en las fundas de disco realizadas entre 1900 y 1940. Desde esta perspectiva, el análisis permite determinar la forma en que un dato estructural se transforma en un elemento comunicativo, facilitando la transmisión políticamente intencionada de conocimiento y modificando la conducta del público masivo, en este caso, en torno a la percepción dulcificada sobre el fenómeno de la grabación sonora, atribuyéndole cualidades superiores, muy cuestionables, sobre la interpretación musical en directo y obrando claramente no solo en detrimento de esta, sino en una apropiación industrial de las prácticas textuales relacionadas con la comunicación musical.

La homogeneidad del tratamiento de los textos y los mecanismos compartidos de gestión del conocimiento, estructuran la imagen simbólica y por ende la imagen eidética que el público receptor se construye del mundo que le rodea, sea a través de las prácticas textuales publicitarias presentes en las fundas de disco previas a 1940 o del seguimiento actual de los informativos. La planificación y negociación de estas rutinas de producción, unida a las herramientas de cuantificación del éxito comunicativo operan en una doble dimensión que el modelo semiótico-textual explicita: que la codificación de las prácticas textuales se gesta basándose en la interpretación de la descodificación, pues el emisor construye los contenidos en función del grado de conocimiento que posee del receptor, intentando anticiparse a sus deseos con el objetivo de lograr lo que se conoce como “gratificación de las audiencias”.





**Tabla 5. De la Teoría Matemática de la Información al Modelo Semiótico Social. Elaboración propia.**

La aportación de la semiosis social formulada por Eliseo Verón<sup>197</sup> en 1993, es fundamental para la orientación de la investigación, pues implementa en los modelos anteriores la noción de discursividad, basándose en dos hipótesis:

- a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso signifiante, sin explicar sus condiciones sociales productivas.
- b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (micro o macro sociológico).

Desde esta perspectiva, la semiosis-social se interesa por las condiciones productivas de los mensajes, entendidos como discursos con proyección macro social, tanto como por los efectos que causan sobre la construcción de la realidad social objetiva. La prevalencia de los discursos no se encuentra

<sup>197</sup> Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Barcelona: Gedisa, 1993).

únicamente en ellos, sino en las condiciones en que fueron creados y en las condiciones en las que son recibidos, es decir, que no solo los objetos significantes son portadores de sentido, sino que el sistema de relaciones entre los contextos de producción y recepción se imbrica en la producción de significado compartido y la cognición social. Una perspectiva de aproximación al objeto de estudio que comparten los estudios culturales postestructuralistas y la musicología feminista.

El estudio de los materiales físicos enfatiza que cualquier análisis semiótico discursivo que intente llevarse a cabo se patentiza como un análisis fragmentado, pues solo atiende a la encarnación física de los discursos en un objeto tangible, corpóreo, cuantificable y analizable, pero no a la multitud de factores constitutivos de sentido que intervinieron en su conformación como doble ente, discursivo y objetual, ni a la multitud de situaciones comunicativas en las que fue difundido, recibido, descodificado y recontextualizado según la inteligibilidad de cada individuo receptor, con su propio encuadre cognitivo fruto de una experiencia individual de socialización.

La asignación social de sentido a un texto discursivo se plantea desde esta perspectiva como un asunto eminentemente relacional que identifica cómo las variables en las condiciones de producción afectan a la conformación gramatical discursiva a través de marcas, propiedades significantes con una relación no especificada con las condiciones productivas, y cómo finalmente, a través de esta negociación se producen variaciones sustanciales tanto en el fragmento semiótico analizado como en la percepción del fenómeno y la praxis social asociada. Desde esta perspectiva, un análisis de discurso siempre es parcial, fragmentario, incompleto e interdiscursivo, un análisis que permite la ampliación y la confrontación con nuevas orientaciones investigadoras.

### **3.3.3. Aplicación del análisis discursivo a la iconografía con perspectiva de género**

En resumen, las aportaciones de las diferentes teorías y modelos de la comunicación a la investigación son relevantes por cuanto permiten incorporar de forma integradora los atributos más esenciales de cada una de las propuestas, sin que sea de interés para la investigación confrontarlas sino reunir las.

Al observar detenidamente las imágenes creadas en las fundas de disco entre 1900 y 1940 y compararlas entre sí, se pone de manifiesto que el discurso imperante remite a un interés pedagógico-persuasivo por parte del emisor que intenta explícitamente dar a conocer a través del lenguaje visual el funcionamiento del nuevo proceso comunicativo musical a un público neófito que necesita ser ilustrado y educado en las ventajas de la nueva escucha. ¿Cómo funciona la escucha mediada? ¿En qué consiste? ¿Cómo identificar los mejores receptores y evitar el ruido y las interferencias? ¿Qué pulsiones sociales satisface el nuevo modelo de escucha? ¿Qué elementos y qué procesos deben darse para “poder llevar toda la música a su hogar”? ¿Quién interpreta para usted en todo tiempo y todo lugar? Y sobre todo implícitamente se percibe la gran cuestión: ¿Qué ventajas presenta la escucha mediada sobre la escucha directa y por qué debe el público adoptarla como escucha dominante renunciando a auditar música en directo y lo más importante, a producir sus propios contenidos

musicales? La magnificación de los perfiles de producción, interpretación y de los contextos de recepción operan como una “Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada”, gestada para el pueblo, argumentando y acrecentando míticamente las cualidades de un producto que nace con tantas virtudes como limitaciones y que en poco más de cuatro décadas se habrá instaurado hegemónicamente, sin asomo de duda.

La imagen que acompaña a la música grabada es un artefacto discursivo que media entre el público y la audición, a través de la cual se desliza, de forma imperceptible, el verdadero propósito discursivo: asentar la grabación sonora, por lo que la imagen en este contexto, es tan necesaria como invisible y accesoria.

El modelo matemático de la información resulta de utilidad para parangonar cuantificablemente el número de personas y artefactos que, representadas en esta “Biblia Visual”, intervienen en la producción de sentido asociada al proceso de comunicación musical mediada. Las imágenes, en tanto que prácticas textuales iterativas, acumulativas, reguladas y normativizadas, hablan en última instancia de los hábitos musicales previos tanto como de los hábitos musicales que la naciente industria pretende imponer.

Por ello, la presentación y re-presentación icónica del acto comunicativo auditivo, con todos sus elementos en juego, es considerado en este estudio como el acto comunicativo esencial, al que es aplicable el modelo matemático de la información y los posteriores modelos semiótico informacional, social y discursivo. La representación visual del acto comunicativo musical, por más énfasis que se pusiera en su construcción, ha quedado relegado a una posición de irremediable mediación, aparentemente secundaria, informativa o estrictamente denotativa. Gracias al aporte de los estudios de comunicación, esta Tesis Doctoral demostrará que esa aparente carencia de significado discursivo es falsa y que incluso y sobre todo en los primeros estadios de la grabación sonora, la imagen está fuertemente construida sobre unas férreas reglas de generación que tienen su origen en las gramáticas de producción y que anticipan el acto comunicativo “real” habiéndolo saturado previamente en el ámbito simbólico de connotaciones de calidad, autenticidad, portabilidad y auraticidad.

El acto de grabación y recepción de la música y la articulación de este discurso sonoro mediante estrategias de comunicación visual nos permite definir los elementos propios de la cadena comunicacional en referencia al objeto de estudio:

- **Emisor/a:** Persona o empresa implicada en la invención, grabación, edición, impresión y distribución del producto. Casa fonográfica o sello discográfico encargado de editar y/o distribuir el producto, comercios especializados. Estudio, editorial o grafista que se evidencia como responsable del *Artwork*. Inventor del sistema de grabación o del soporte. La relación de las personas emisoras con la música es extrínseca y transaccional.

- **Fuente:** Toda persona o animal responsable de la autoría o interpretación del acto sonoro, sea este simbólico u original. Su relación con la música es intrínseca. La fuente puede presentar uno o varios perfiles de exhibición, cantante, instrumentista y compositor/a.
- **Canal:** Soportes e instrumentos responsables de la transmisión del sonido o de la música y todos los aspectos relacionados con su propagación, sean estos simbólicos u originales. Su relación con la música es mediática.
- **Código:** Hace referencia al modo en que el sonido se fija en el soporte. A la huella (real o simbólica) y el registro del mismo, sea grabado o escrito mediante notación musical. Su relación con la música es mediática.
- **Mensaje:** Hace referencia al contenido concreto de la grabación. A la música grabada, el ideal acerca de ésta y apreciaciones sobre el título y tema de la misma. Su relación con la música es intrínseca.
- **Receptor:** Público receptor, sea este animal, vegetal o humano. Recibe y descodifica el mensaje. Su relación con la música es de interdependencia.
- **Feedback:** Anotaciones o indicios sobre la actividad del receptor convertido en emisor. Intervenciones sobre el soporte.
- **Contexto:** Relativo a los lugares. Origen y/o destino, simbólico o real de la grabación sonora, la música grabada y los agentes implicados en la emisión y/o recepción de la misma.
- **Ruido:** Interferencias en la muestra. Faltas, añadiduras o duplicados.

En el período de referencia, desde 1900 hasta 1940, correspondiente al auge de la TID “Hegemonía de la marca”, la observación intensiva de estos parámetros aplicados a la iconografía de las fundas de disco permite corroborar que se trata de un momento histórico en el que la prioridad discursiva se centra en la creación y asentamiento de la identidad de marca, así como de una serie de hábitos culturales. Esta implantación es llevada a cabo mediante la estrategia de la estereotipación, es decir, la naturalización, la fijación y la repetición de contenidos destinados al consumo de masas. Por encima de lo grabado, del tema, del artista y del género, importa que esté “grabado”.

En la TID “Hegemonía de la Marca”, se observa que existe una tendencia a primar la visibilización del emisor, mediante el imperio del logotipo y el iconotipo; del canal, mediante la mostración de las máquinas parlantes, sus variantes, muebles y accesorios; a negar la proliferación del ruido afirmando la calidad de la audición y a buscar una relación especular con el público receptor, mediante referencias lúdico-educativas a modelos de comportamiento socialmente aceptables, capaces de regular los cuerpos en el tiempo de ocio y sexualizar las prácticas en torno al nuevo paradigma de la escucha musical mediada.

Existen también numerosos ejemplos en este momento histórico de visibilización del receptor mediante el uso de personificaciones animales o mediante el retrato figurativo del ser humano generalmente en

tres actitudes: actitud de escucha, actitud de manipulación de la máquina y actitud de lúdica, de baile. Los cuerpos mostrados son siempre jóvenes, estilizados, idealizados, de etnia caucásica, clase alta y heterosexuales.

Así mismo, es habitual que una evocación del código transite el producto a través de la retórica visual mediante el uso del grafismo, la hipérbole, la aliteración, la anadiplosis, la simildecadencia e incluso de la composición tipográfica. Respecto al mensaje, la idea de lo musical como abstracción esencialista, aparece icónicamente como alegoría o símbolo, y tipográficamente como la información escrita, literaria, sobre el repertorio grabado.

En resumen, el emisor como ente cerebral, el canal como objeto y el público como ente corporal asumieron en la imagen de las fundas de disco previas a 1940 un protagonismo visual globalizante, un protagonismo que en las siguientes TID les fue radicalmente arrebatado. Es decir, debido a la pérdida de esta perspectiva comunicacional, las imágenes que acompañaron a la música grabada durante cuarenta años dejaron posteriormente de ser inteligibles como imágenes legítimas del discurso musical mediado y lo que es más importante: dejaron de significar simbólicamente y socialmente.

---

**PARTE II: LAS FUNDAS DE DISCO**

**DE LA *BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE* (1900-1940)**

## 1. El trabajo de campo: la visita a fondos sonoros de especial relevancia

El proceso de documentación comienza siendo eminentemente internáutico. Las primeras fases de la investigación se desarrollan casi exclusivamente visionando imágenes localizadas mediante la consulta por Internet a páginas especializadas en coleccionismo, diseño gráfico, restauración de fondos sonoros, museos de ciencia, etnográficos y bibliotecas. Como resultado se observa que las imágenes obtenidas son esencialmente angloamericanas y que existe un déficit en la documentación de materiales de otras latitudes. Por ello en la siguiente fase se plantea conjugar en paralelo la búsqueda avanzada de materiales pertenecientes a otros repertorios con la imprescindible la visita a fondos nacionales e internacionales, que permita la experiencia ineludible de la tangibilidad del documento. El trabajo con fuentes primarias se convierte, unido a la posibilidad de documentar fotográficamente las fuentes, de forma personal, en una premisa prioritaria de esta Tesis. Esta metodología de aproximación a los materiales permite escrutar los detalles de su fabricación, dimensionar *insitu* el tamaño, el gramaje, el peso, la textura, el color y, en resumen, lo que podríamos denominar la tactilidad y la calidez de los materiales, atributos físicos del soporte que constituyen fuentes de información primaria y cualifican el producto, aportando argumentos de venta consustanciales a su propia fisicidad.

El periplo por las visitas a fondos sonoros comienza con la solicitud a las bibliotecas más próximas que son interrogadas por la presencia en sus fondos de cilindros y fundas de los primeros discos de piedra. La *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu*, la antigua *Biblioteca de Teatres de la Generalitat Valenciana*, (actual Biblioteca de música, teatro y danza de Culturarts), la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia, y el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), aseguran en el momento de la consulta no poseer material de estudio relevante,<sup>198</sup> un extremo similar al que sucede en *The Brithis Library*. La investigación prosigue con éxito en la Biblioteca Nacional Española, el *Museu de la Música de Barcelona*, la *Biblioteca de Catalunya*, el *Hochschule für Musik und Tanz Köln* y por último, la *Bibliothèque nationale de France*.

A lo largo de este periplo se pone de manifiesto que la petición de documentos no puede ser canalizada a través de los mecanismos habituales de búsqueda en el catálogo oficial de la institución. Las cartas de presentación remitidas a los responsables de los centros se redactan orientándose firmemente en esa dirección metodológica: la investigación que se pretende llevar a cabo no busca un ejemplar en concreto, ni un autor musical, ni siquiera un género específico, por lo que es imposible realizar

---

<sup>198</sup> Es necesario apuntar que en el momento de la consulta inicial los centros no poseen el tipo de material solicitado. A la investigación le consta que a lo largo del proceso, es decir, durante cinco años, algunos centros, como es el caso de la Biblioteca de música, teatro y danza de Culturarts, han recibido donaciones que les permiten, en el momento actual disponer de un conjunto de muestras. La decisión de no incorporar esos probables materiales a la investigación se afirma sobre la base de que la muestra obtenida es relevante y englobante, en número, calidad y aportación transnacional. Para más información puede consultarse: *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu*, [http://bv.gva.es/screens/biblioteca\\_val.html](http://bv.gva.es/screens/biblioteca_val.html), Biblioteca de música, teatro y danza de Culturarts, <http://teatres.gva.es/documentacion>, Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), <http://www.sgae.es/es-es/sitepages/corp-CEDOA.aspx>, (Consultado 21 septiembre 2015).

búsquedas en línea en un catálogo que sólo permite la visualización de ejemplar en ejemplar. Además, cuando se habla de digitalización de los fondos sonoros, todavía hoy se sigue hablando de la digitalización del material sonoro, pero no necesariamente del envase y la imagen que lo acompañan.

Esta dificultad es sobreseída con la sorpresa y el buen entendimiento de los profesionales que se hacen cargo de las colecciones sonoras, a los que nunca les ha llegado petición similar alguna. En todos los centros consultados, salvo el caso de *The Brithis Library*, las instituciones visitadas han permitido la entrada a sus instalaciones y la toma de contacto directa con los materiales solicitados. Se expone a continuación, por orden cronológico, una crónica de lo que ha significado el laborioso trabajo de campo.

### 1.1. Biblioteca Nacional de España (BNE) Madrid

La colección completa de discos de pizarra de la BNE está formada por unos 21.000 discos procedentes de compra, donativo y depósito legal. Los archivos más antiguos están fechados en 1900 y fueron producidos por la productora francesa *Pathé*. La BNE posee además 457 cilindros de cera, principalmente de fabricantes españoles, grabados entre 1897 y 1904. Con la ley de Depósito Legal de 1938 la BNE se hace cargo de la custodia de discos de pizarra, y posteriormente de vinilo de forma exponencial. En la actualidad cuenta con aproximadamente 300.000 discos, 150.000 casetes y 130.000 CDs. La colección del Servicio de Grabaciones Sonoras supera hoy en día los 600.000 documentos. La información actualizada puede encontrarse directamente en la página web de la Biblioteca Nacional de España.<sup>199</sup> En 2010 la BNE firmó un acuerdo con sociedades de gestión de derechos de autor e interpretación, SGAE y AIE, para poder subir las grabaciones digitalizadas a su página web. Actualmente trabaja en la difusión del material sonoro digitalizado a través de la Biblioteca Digital Hispánica (BDH).<sup>200</sup>

Previa consulta y petición por escrito, en julio de 2011, el Servicio de Registros Sonoros de la BNE pone a disposición de la investigación un CD con fotografías de diferentes envases de cilindro tomadas desde diferentes ángulos. La fortaleza del material documental reside en que se realiza una cata de documentos correspondientes a diferentes casas fonográficas nacionales e internacionales. Concretamente la muestra permite conocer envases de cilindros de veintinueve editores, la mayoría de ellos españoles.

La relación solicitada incluye las siguientes casas fonográficas: *La Fonográfica Madrileña, Viuda de Aramburu, Obdulio B. Villasante, Sociedad Fonográfica Española, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Álvaro Ureña, Sociedad Anónima Fonográfica, Pathé, Casares, Manuel Moreno, Álvaro Ureña, National Phonograph Co., Centro Fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases,*

---

<sup>199</sup> Biblioteca Nacional de España, “Grabaciones sonoras. Historia de la colección” <http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/Historia/index.html> (Consultado el 19 de septiembre de 2015).

<sup>200</sup> Biblioteca Digital Hispánica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> (Consultado el 19 de septiembre de 2015).



*Viuda de Roselló, Sociedad Artístico-Fonográfica, Puerto y Novella, Hércules Hermanos, Fono-Reyna, Hijos de Blas Cuesta, Comisariato Internacional Comercio, José Navarro, Pallás y Cía., V. Corrons e Hijo, J. Corrons, Anglo-Italian Commerce Company, Lacaze Óptico, La Oriental* y algunos editores catalogados como “sin nombre”.

La debilidad de la muestra fotográfica obtenida radica sin embargo en que la BNE facilita planos cenitales del cilindro, es decir, planos en los que únicamente se aprecia la etiqueta superior del envase, aquello que de alguna manera es considerado útil desde el punto de vista catalográfico, pero insuficiente para una investigación de naturaleza iconográfica. De nuevo se patentiza la invisibilidad de la imagen, desposeída de valor documental, incluso cuando es explícitamente requerida, sea cual sea su aspecto. Por esta razón se plantea una visita personal que tiene lugar en enero de 2013 y que permite ver presencialmente los cilindros documentados, así como todo el volumen disponible de álbumes de disco ilustrados, posteriores a 1940 y por ello no incluidos en el estudio definitivo. Las estanterías con la colección completa de rollos de pianola, los discos perforados y algunos ejemplares de fundas de disco, también posteriores a 1940, son igualmente documentados.

## 1.2. **Museu de la Música de Barcelona (MMB) Barcelona**

El *Museu de la Música de Barcelona* dispone de una colección con más de 7.800 ejemplares. Unas 1.800 cintas y tarjetas perforadas, entre ellas rollos de pianola, cintas para *Manopan* y para *Organina Thibouville*. Un centenar de discos y cilindros de púas, más de 1.600 cilindros nacionales e internacionales y cerca de 3.800 discos y sus respectivas fundas. La información actualizada puede consultarse en línea en la web de la propia institución.<sup>201</sup>

Previo contacto vía mail con las personas responsables del fondo sonoro, en diciembre de 2011 se organiza una visita guiada a la parte de la exposición que compete a los inicios de la grabación sonora y una visita posterior tutelada a los fondos sonoros del MMB. La visita permite descubrir máquinas e instrumentos que habían sido pasados por alto en la investigación inicial y que ahondan en la relación indicial entre música grabada e imagen fija. Los rollos de pianola, los discos perforados para *Herophon* y los cilindros de púas se convierten, a la luz de esta visita, en paradigmas de la imagen indicial y del fenómeno de transición entre las TID iniciales: “El Sonido Dibujante” y la “Hegemonía de la Marca”, reforzando las hipótesis iniciales.

Durante la visita se presta especial atención a los rollos de pianola, los envases de cilindro, las fundas de disco, los primeros álbumes y los discos impresos en formato de tarjeta postal. Es aquí donde se obtiene inicialmente el grueso del *corpus* de estudio, en lo que a cilindros se refiere, de la investigación. El hecho de que las dos grandes marcas, *Edison* y *Columbia*, poseyeran la hegemonía en la fabricación

---

<sup>201</sup> *Museu de la Música de Barcelona*, “Fons Sonor”.

[http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuDeLaMusica/?vgnnextchannel=0000000285756325VgnV6CONT00000000000RCRD&lang=ca\\_ES](http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuDeLaMusica/?vgnnextchannel=0000000285756325VgnV6CONT00000000000RCRD&lang=ca_ES) (Consultado el 19 de septiembre de 2015).

de cilindros, se ha ido verificando en visitas posteriores a otros centros, en los que se han encontrado pocos ejemplares que no hubieran sido documentados ya en la muestra de la BNE o en fondo sonoro del MMB, es el caso de los *LioRET* o los *PhrynIS*, localizados posteriormente en la *Bibliothèque nationale de France*. La extraordinaria profesionalidad de las responsables del fondo sonoro del MMB permite la consulta y toma de fotografías adecuadas a la finalidad de la investigación y es en este punto de la investigación, donde nace la idea de que los materiales previos a 1940 presentan una variedad y una riqueza notoria, que no ha sido estudiada ni visibilizada de forma acorde a su valor gráfico y etnográfico.

### 1.3. **Biblioteca de Catalunya (BC) Barcelona**

El fondo sonoro de la BC está formado por aproximadamente 400.000 documentos. Algunas de las colecciones más significativas son de *l'Arxiu històric de Ràdio Barcelona* y los fondos personales de Daniel Blanxart y Conxita Badia. La información actualizada sobre el fondo está disponible en línea en la web de la propia BC.<sup>202</sup>

A través de contacto previo, en febrero de 2012, la *Unitat de Sonors i Audiovisuals* de la BC pone a disposición de la investigación una selección de documentos escogidos por las responsables. En esta muestra se encuentran cilindros, un nutrido grupo de fundas de disco, cajetines de púas, y álbumes en torno a 1920-1940. Es en este caso especialmente reseñable el descubrimiento de materiales provenientes de Italia, en concreto de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano*, una indagación que conduce, a su vez, al trabajo con materiales en línea del *Istituto Centrale Per I Beni Sonori Ed Audiovisivi* (ICBSA)<sup>203</sup>. Entidad que realiza un interesante trabajo de conservación, digitalización y difusión del material gráfico y, de forma destacada, de los catálogos fonográficos. La localización de este archivo digital permite conocer un completo listado de algunas de las casas fonográficas europeas más relevantes, entre las que se encuentran: *Angelicum*, *Astoria*, *Cetra Soria*, *Decca*, *Decca Fonit*, *Deutsche Grammophon*, *Dischi Brunswick*, *Dischi Capitol*, *Dischi Cetra*, *Dischi Cetra Parlophon*, *Dischi Columbia*, *Dischi Fonit*, *Dischi Mgm*, *Dischi Odeon*, *Dischi Odeon Parlophone*, *Dischi Parlophon*, *Dischi Philips*, *Dischi Telefunken*, *Discoteca Gemini*, *La Voce Del Padrone*, *La Voce Del Padrone Columbia*, *Meazzi Edizioni Discografiche*, *Pathé Catalogo Generale*, *Rca*, *Società Italiana Fonotipia* y *Supraphon*, marcas que podrán ser visionadas y documentadas personalmente en la *Bibliothèque nationale de France*.

### 1.4. **The British Library (BL) Londres**

La BL cuenta en la actualidad aproximadamente con un millón de discos, 185.000 casetes y otros registros sonoros procedentes de todo el mundo. Tal y como se hace constar en los recursos digitales de la propia

---

<sup>202</sup> *Biblioteca de Catalunya*, “Sonoros y vídeos”, <http://www.bnc.cat/esl/Fondos-y-colecciones/Sonoros-y-videos> (Consultado el 19 de septiembre de 2015).

<sup>203</sup> Para más información puede visitarse ICBSA, <http://www.icbsa.it/> (Consultado el 12 de septiembre de 2015).

biblioteca, el fondo documental relacionado con la música es extremadamente vasto y extenso, extremo que puede consultarse en línea en las páginas dedicadas a las colecciones sonoras.<sup>204</sup>

Las gestiones para consultar el fondo de *The British Library* se inician el 20 de abril de 2014 mediante consulta a través del correo electrónico. Las respuestas del fondo sonoro se hacen esperar y cuando llegan son dubitativas, pues están pendientes de la información que proporcionen los diferentes comisarios. El 5 de junio de 2014, *The British Library* envía un mail a la autora comunicándole que el fondo sonoro que la BL preserva se inició formalmente en 1955 y que los materiales previos, donados por individuos o instituciones, llegaron en su mayoría desposeídos de todo envoltorio externo y que ese antiguo material, desafortunadamente, no está catalogado. La BL afirma no poder refinar su búsqueda y se manifiesta probablemente incapaz de proporcionar la asistencia que la investigación necesita<sup>205</sup>. Tras la insistencia de la investigadora para tratar de documentar esos posibles materiales descatalogados que la biblioteca posee, el 17 de junio de 2014, la BL envía a la autora un nuevo correo electrónico en el que insta a la investigación a realizar búsquedas específicas en los catálogos electrónicos, siendo conscientes de que el material que la investigación precisa no está, ni catalogado en el momento de la consulta, ni disponible en línea. La BL afirma en ese momento que la propuesta de la investigación de visitar los almacenes y fotografiar los ejemplares es incompatible con el protocolo de actuación de la institución reiterando que el material solicitado ha sido eliminado puesto que el fondo sonoro ha sido separado de su embalaje original y colocado en cajas de almacenamiento. Es en este momento cuando la BL comunica a la investigación la existencia de una escasa colección de 78 fundas que ha sido preservada por el responsable del fondo clásico y comunica así mismo que se está estudiando la posibilidad de consultar ese material en la biblioteca, sin que pueda ser fotografiado<sup>206</sup>. El día 18 de junio, la autora de la presente Tesis Doctoral, escribe un correo instando a que se le facilite el contacto directo con la persona que ha preservado las 78 fundas, apuntando a la búsqueda

---

<sup>204</sup> *The British Library*, “Collection guides. Sound” <http://www.bl.uk/collection-guides?subject=Sound> (Consultado el 19 de septiembre de 2015).

<sup>205</sup> Se incluye a continuación un detalle de los correos electrónicos que dan cuenta de esta cuestión. Mail de Steven Dryden de la *British Library Reference Services* a la autora, 20 de mayo de 2014: “*Hello, I am afraid that I am still awaiting assistance from curators. Unfortunately a lot of our early material, as you have rightly stated, is not catalogued as to whether or not the recording is in original packaging. This is largely because the Sound Archive, as is now, was only formally started in 1955. Any material earlier than this date has been donated by individuals or institutions, usually without the original packaging after 1955. As you may be aware, the sound archive is broken down into various curatorial areas, I have quite a few curators to consult for advice. Unfortunately because you are unable to refine your search criteria any further this may take some time. With limited staffing resources we are doing the best we can. Unfortunately we may be unable to provide research assistance on the level that you may require. Thank you for your patience. Best, Steven Dryden.*”

<sup>206</sup> Mail de Steven Dryden de la *British Library Reference Services*, a la autora, 17 de junio de 2014: “*Hello Julia Navarro, Having consulted with our curators and collection cares teams I can report back the following. The collections at the British Library are vast. Unfortunately with the information you have provided, your areas of interest are far too broad, you would be required to use the library catalogues and identify material that you are interested in consulting. Unfortunately The British Library is unable to undertake this level of research for you. I would strongly suggest using the collection and year narrowing tools in the advanced search section of this catalogue. You can use wild card search symbols in the year field. For example; using the search phrase <1970 in the year search field will yield only results dated pre-1970. The British Library does not allow photography, under and circumstances of our storage areas or of collection material by researchers. Your proposal simply to tour the collection and spend time photographing the collection material is not compatible with our collection care procedures. I would like to reiterate that collection material, especially of the age that you seek, are usually removed from their original packaging and placed in archival storage sleeves & boxes. (...) I am sure this isn't the response that you were hoping for. I'm sorry. Best, Steven Dryden. Sound & Vision Reference Service. The British Library. 96 Euston Road. London. NW1 2DB. Website: [www.bl.uk](http://www.bl.uk)”*

de soluciones que permitan la transmisión del conocimiento.<sup>207</sup> El mensaje queda sin respuesta durante un año y la autora opta en este tiempo por intentar localizar otros interlocutores dentro de la institución a través del *British Library Sound Archive*. El último mensaje del responsable es recibido el 22 de abril de 2015, en él se invita amablemente a la investigadora a abstenerse de enviar correos electrónicos por duplicado a varios departamentos pues “todas terminan en el mismo lugar y sólo sirven para crear un trabajo que desperdicia los limitados recursos de la biblioteca.”<sup>208</sup>

En resumen, las gestiones en *The British Library* constatan a todos los efectos una de las premisas previas de la investigación: los materiales han sido destruidos o permanecen olvidados y descatalogados. Los escasos ejemplares conservados en el caso de la BL, según se colige de los correos electrónicos, pasan de ser inexistentes a contarse en número reducido de setenta y ocho ejemplares rescatados por el responsable del fondo clásico, sin que en ningún momento exista constancia de las marcas o los modelos detallados que componen este pequeño grupo de fundas. Se constata de nuevo que los materiales gráficos no son consultables mediante una búsqueda amplia en los catálogos en línea, puesto que pudiendo aparecer el registro sonoro e incluso el audio digitalizado, no se acompaña, en ningún caso, de la imagen de la funda, perentoria, que lo protegía.

### 1.5. *Hochschule für Musik und Tanz Köln* (HfMT) Colonia

A través del contacto establecido con la *Stadtbibliothek Köln* en 2012, el curso de la investigación en centros de documentación alemanes es dirigido a visitar el completo archivo sonoro del *Hochschule für Musik und Tanz Köln*, la Universidad de Música y Danza de Colonia. La Biblioteca, a través de sus ubicaciones en Köln, Aachen, Wuppertal y el Centro de Danza Contemporánea, proporciona un fondo documental de más 200.000 ejemplares consultables, incluyendo libros, grabaciones y recursos electrónicos. Gracias a la amabilidad de los responsables, el fondo es visitado y documentado *insitu* en durante tres jornadas de trabajo en septiembre de 2012. La amplitud de la muestra estudiada en el HfMT está constituida en su mayor parte por álbumes de música clásica posteriores a 1940 y soportes de grabación magnética desde 1930 hasta la actualidad, en los que se aprecia una intensa profusión

---

<sup>207</sup> Mail de la autora a la *British Library Reference services*, 18 de junio de 2014. Sin respuesta efectiva: “Dear Steven I very much regret the delay in its response and the content of it. To document this information on the research, I understand that: 1. The documents requested are not listed, because they are removed from the original are Usually Their packaging and Placed in archival storage boxes & sleeves. And You do not have images of documents. It's ok, it's normal! 2. The problem is that you do not allow researchers to study the documents not listed, and photography is prohibited, with the commitment to respect copyright. 3. Therefore the only material available is a very small collection of 78 sleeves That Have Been collected by the classical curator. Ok, Try to find a solution: The only possibility that Brithis Library participate in the study, is to include this small collection. But I hope you understand that, the small volume of the sample and the impossibility to document it for further analysis does not justify a trip to London, unfortunately. I would ask you to facilitate contact with the curator to see if there is a possibility of collaboration on-line and to include in the study the contribution of Anglo Saxon area. I wait your news, thank you very much for your interest Steven. Sincerely, Julia Navarro Coll.”

<sup>208</sup> Última respuesta de Steven Dryden, del Sound Archive & Humanities Reference, a la autora, mail del 22 de abril de 2015: “Hello Julia Navarro, Thank you for your enquiry. I have contacted our head of conservation, here at the British Library Sound Archive. It seems that you have already been in touch with on the curators at The British Library Sound Archive who has also been to see them. I will leave this for the curator to answer. Please refrain from sending duplicate e-mail to multiple departments. The enquiries ultimately end up at the same place and only serve to create work, which wastes the libraries limited resources. All the very best, Steven Dryden Best, Steven Dryden. Sound Archive & Humanities Reference Specialist. The British Library. 96 Euston Road. London. NW1 2DB.”

de la TID denominada, “Hegemonía de la marca”. El trabajo con los fondos del HfMT, no ha sido incorporado en la presente investigación, porque excede el marco temporal y conceptual de la misma. Sin embargo, la investigación de los materiales consultados en directo, permite ratificar las hipótesis de trabajo construidas sobre la presencia y evolución de las TID, así como sentar las bases de la masculinización de la gráfica y la creciente sexualización de los perfiles de exhibición. En este fondo se pudo constatar, además, que cuando se trabaja con tematizaciones gráficas, la sexualidad patriarcal, la construcción narratológica del amor romántico y la cosificación e instrumentalización del cuerpo femenino, grácil, natural, saturado de sexualidad y regulable, son utilizados como argumentos de venta iconográficos, también y sobre todo, en el ámbito de la música clásica a nivel internacional y de forma creciente, a partir de 1940.

### **1.6. *Bibliothèque nationale de France* (BnF) París**

El *Département de l’Audiovisuel* de la *Bibliothèque nationale de France* conserva una de las primeras colecciones sonoras del mundo. Consta aproximadamente de un millón de grabaciones de audio y ha sido constituida a través una política de donaciones, adquisiciones y también mediante el mecanismo del depósito legal, instituido en Francia en 1938. La información actualizada sobre la magnitud de los fondos puede consultarse directamente en la página web de la BnF.<sup>209</sup>

La colección se compone de cilindros, rollos de pianola, discos de 78 revoluciones, microsurcos, casetes de audio, discos compactos y archivos digitales. Presenta también una colección de catálogos de marcas fonográficas que se remonta a principios del siglo XX, así como una relevante muestra de máquinas parlantes, en la colección Charles Cross.

Mediante contacto previo, el *Département de l’Audiovisuel BnF* realiza una selección de materiales para su consulta y una visita guiada a la colección Charles Cross que tiene lugar en junio de 2012. La fortaleza de la selección radica en las fundas de disco y los catálogos de mano, incluyendo así mismo ejemplares de los primeros álbumes ilustrados, cilindros y rollos de pianola. Las fundas de disco seleccionadas corresponden al período temporal comprendido entre 1900 y 1950. El aporte transnacional es muy significativo y es en esta selección donde pueden documentarse fundas del continente europeo, Francia, Alemania, Italia, España, Gran Bretaña, Grecia, República Checa, Países Bajos, Suiza y de las ediciones realizadas para Rusia, Sudamérica, Norteamérica, África, Australia y Asia.

---

<sup>209</sup> *Bibliothèque nationale de France, BnF* “Collections et services. Département de l’Audiovisuel”

[http://www.bnf.fr/fr/collections\\_et\\_services/dpt\\_aud/s.collections\\_audiovisuel.html?first\\_Art=non](http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/dpt_aud/s.collections_audiovisuel.html?first_Art=non) (Consultado el 19 de septiembre de 2015).

Destacable resulta el aporte de los discos ilustrados<sup>210</sup>, escasos pero significativos, y la visita guiada a la colección Charles Cross en la que fue posible entender de forma vívida, porqué la presencia de las máquinas parlantes cobra tanta relevancia en las fundas de disco. Instalada en el piso diecisiete de una de las cuatro torres de la BnF, la colección alberga instrumentos originales de reproducción sonora, que en ocasiones se constituyen en obra única: el fonógrafo que Edison proporcionó a Gustave Eiffel en el año 1889, el fonógrafo eléctrico para múltiples oyentes que se presentó en la Exposición Universal de París, un *Gramófono* de 1895 atribuido a Henri Lioret, el *Violín Stroh* de 1900, el *Pathépost* con las postales de audio comercializadas en 1908, el *Pathé-Concert* mueble de madera decorado con zinc diseñado en 1913 para la reproducción mediante monedas, el *Pathégraph*, diseñado en 1913 para el aprendizaje de idiomas, la *Triola Cítara* patentada en 1919, el *Guiniphone*, fonógrafo portátil de 1929, las urnas de la Opera Garnier, pabellones florales de fonógrafo y multitud de fonógrafos, gramófonos, pianolas, autómatas musicales incluso un Fonoautógrafo<sup>211</sup>.

La relevancia de la muestra de la BnF hace que la investigación se oriente fuertemente hacia el estudio concreto de estos materiales, que presentan las cualidades idóneas para constituirse en objeto de estudio cuantificable. Con el objetivo de reforzar la datación, la clasificación y mejorar el aporte documental se concierta una segunda visita de una semana de duración que tiene lugar en enero de 2015, gracias también a la colaboración del Colegio de España en París que posibilita una estancia en sus instalaciones con fines de investigación.

La visita realizada en enero de 2015 es guiada en todo momento por el responsable del departamento, Bruno Sébald cuya profesionalidad y amabilidad permite analizar y documentar *insitu* todas las fundas restauradas, acceder a los reportes de restauración, los almacenes y la colección íntegra de cilindros de la BnF. El trabajo de campo permite estudiar cuidadosamente una selección de los rollos de pianola con mayor aporte iconográfico y poner en valor la gráfica de los primeros ejemplares de álbumes ilustrados, un hecho que resulta de especial interés para demostrar que desde los inicios de la grabación sonora la imagen que acompaña la música grabada lo hace con vocación de aumentar la calidad del producto y contribuir a modular, sino delinear, el significado evocado de la música que contiene.

La visita a la BnF y los resultados obtenidos validan la intención metodológica de no realizar búsquedas estandarizadas en los catálogos en línea, propuesta inicial de todos los centros de documentación, que se patentiza a *posteriori* como a todas luces insuficiente. Un obstáculo inicial que la investigación ha conseguido superar, logrando realizar un análisis en profundidad y obteniendo un conocimiento profundo, fruto de una aproximación personal, directa e intensiva a los materiales objeto de estudio, reforzada además, por el apoyo de los profesionales de los fondos clásicos de la grabación sonora.

---

<sup>210</sup> La tendencia a ilustrar los propios discos se incrementó en la década de 1970. Sobre este fenómeno puede leerse Giorgio Moroder, Alessandro Benedetti y Peter Bastine, *Extraordinary Records* (Köln: Taschen, 2009).

<sup>211</sup> Para ampliar información puede consultarse, BnF, “Archives et manuscrits. Collection Charles Cros” <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000097705> (Consultado el 22 de septiembre de 2015).

### 1.7. ***Musikaren Euskal Artxiboa*, Archivo Vasco de la Música. (ERESBIL). Guipúzcoa**

Cuando en 2015 ya se daba por finalizado el trabajo de campo, una búsqueda internáutica azarosa da como resultado la constatación de la existencia de cilindros valencianos datados en 1905 con ilustraciones de intérpretes en la etiqueta del cuerpo del cilindro. La urgencia por localizar muestras fiables de este producto excepcionalmente relevante para el análisis conduce a ERESBIL, el *Musikaren Euskal Artxiboa*, Archivo Vasco de la Música.<sup>212</sup>

ERESBIL nace en el año 1974 gracias a José Luis Ansorena con el objetivo de programar y difundir la obra de compositores vascos en el festival MUSIKASTE de Errenteria. Según los datos aportados por la propia institución, en 2008 ERESBIL tiene registrados 1.775 autores como compositores vasco-navarros y su objetivo principal se centra en recopilar, conservar, proteger y difundir el Patrimonio Musical Vasco, especialmente el de creadores vascos. El material de relevancia para la investigación lo constituye, sin embargo, el denominado Fondo de la Familia Ybarra, de origen Bilbaino, cedido a la institución por los herederos en marzo de 1996. El fondo presenta 551 cilindros de cera datados entre 1898 y 1905 procedentes de Bilbao, Barcelona, Madrid y Valencia. Del valor documental de la muestra se destaca en concreto, por su aportación pionera a la construcción icónica de los perfiles de interpretación, los cilindros fabricados en Valencia por la firma *Puerto y Novella*. La filiación geográfica entre el Fondo de la familia Ybarra y los cilindros valencianos puede rastrearse fácilmente a través de la actividad industrial de la familia Ybarra propietaria de los Altos Hornos de Vizcaya, empresa que nace en 1902 y que en las siguientes décadas se expande en el Mediterráneo asentándose en la ubicación estratégica del Puerto de Sagunto.

---

<sup>212</sup> La información sobre el fondo está disponible de manera accesible, completa y actualizada en la página web. ERESBIL, “Fondo de la Familia Ybarra. Colección de cilindros”, <http://www.eresbil.com/web/ybarra/presentacion.aspx> (Consultado el 18 de Noviembre de 2015).

## 2. Características y selección definitiva de la muestra

Como se ha afirmado, durante casi los primeros sesenta años de grabación sonora, las imágenes que acompañan a la música grabada se caracterizan por ser anónimas, fuertemente estandarizadas, transnacionales y homeostáticas.

Estas características concurren para dificultar por una parte la localización de muestras, ya que han sido tratadas como imágenes invisibles, y por otra la obtención de fotografías de esas muestras, ya que al no estar catalogadas ha sido preciso documentarlas gráficamente para poder llevar a cabo esta investigación.

Las imágenes que durante este período acompañan a la música grabada no han sido consideradas relevantes por sí mismas de forma autónoma, independientemente del fondo sonoro del que forman parte. Este fenómeno, el de la no valoración ni ética ni estética del corpus de estudio, se pone de manifiesto especialmente en el hecho de que las instituciones que salvaguardan los documentos se han encargado de su custodia, pero no necesariamente de su catalogación, investigación, conservación o difusión, lo que redundará en una escasez de expertos en el tema.

Esta cuestión es especialmente llamativa en la diferencia de tratamiento que presentan los envases de cilindro y las fundas de disco. En las fuentes consultadas, y en la mayoría de los casos, los envases de cilindro de época acompañan todavía al cilindro original. Esto es debido a que el envase diseñado como contenedor sigue cumpliendo más o menos acertadamente su función. Pese a que el cartón y el acolchado hayan podido sufrir cierta degradación a causa del paso del tiempo, el envase y la imagen que en él se inserta siguen siendo suficientemente eficaces tanto para la protección del fondo sonoro que contienen como para su datación, ya que la información acerca del repertorio o el número del catálogo suele estar mecanografiada o manuscrita en la tapa superior. Cuando el envase original ha sido sustituido por motivos de conservación y restauración, generalmente con materiales libres de ácido y lignina, el formato y el sistema de incorporación de datos imita funcionalmente, que no estéticamente, el anterior soporte.

En el caso de las fundas de disco sucede todo lo contrario. Las fundas de papel han envejecido mal, su escasa resistencia a las humedades, plagas y cambios de temperatura no sólo han afectado al material sino a los sistemas de cosido o pegado que unían los dobleces. Su deficiente estado de conservación pone en riesgo el disco de pizarra al que inicialmente protegían. Es decir, al perder su eficacia como envase protector, en los casos documentados, las fundas han sido, siempre y sin excepción, separadas de los discos preventivamente y en evitación de que pudieran llegar a constituir incluso una amenaza para la preservación del fondo sonoro.



Este hecho no supondría un descase en la datación si al separar la funda del disco ambos hubieran conservado un mismo número de registro con una variable para la funda y otra para el disco. Pero no es necesariamente el caso. La razón es clara, las imágenes de las fundas, excepto aquellas que en la trasera incorporan el repertorio o en la portada incluyen información adicional sobre los autores o los intérpretes, son entre sí muy similares. Podemos encontrar cientos de fundas de un sólo modelo, idénticas entre sí, sirviendo de envase para diferentes discos, durante décadas. ¿Qué sentido tiene entonces filiarlas a uno u otro disco si la mayoría parecen intercambiables?

Esta es la razón de que actualmente en las instituciones museísticas consultadas, salvo contadas excepciones, no pueda filiarse con seguridad una funda a un disco concreto.

Las fundas, una vez separadas de los discos, son almacenadas en cajas previstas para su buen estado de conservación, o en algunos casos como en la BnF, restauradas, catalogadas y conservadas en archivadores que permiten una excelente consulta sin riesgo alguno para el documento.

Por todo ello, una vez estudiado con detenimiento el *corpus* de este periodo se llega a la conclusión de que la ausencia de datos (fecha, lugar, autoría), el carácter homeostático (la imagen se mantiene prácticamente invariable aunque presenta discretas modificaciones a lo largo del tiempo o del lugar de edición) y los sistemas de catalogación consultados, obligan a utilizar la década como unidad de medida fiable en la datación. Podemos hablar de fundas o envases de cilindro fechados en torno a la década de los años 20, 30, o finales del siglo XIX, pero, salvo casos excepcionales no podremos establecer a ciencia cierta un año concreto de emisión.

Existe además otra cuestión a tener en cuenta. La fabricación de las fundas de papel y de envases para cilindros corre a cargo de la casa fonográfica, pero también en numerosos casos, del comercio que se dedica a su venta. Existe normalmente una clara diferencia en el desarrollo gráfico de ambas opciones.

La evolución homeostática, las discretas variables transnacionales, la no estandarización industrial de procesos y materiales, (los entintados y el papel varían de una funda a otra) y los diferentes estados de conservación, operan a favor de una exactitud documental meramente aproximativa. Esta circunstancia no entorpece la rigurosidad del estudio que se presenta puesto que no es objetivo realizar una datación documental exhaustiva, sino un análisis contextual de la imagen presente en las fundas de disco, ideada, producida y difundida entre 1900 y 1940. Una imagen que tantos paralelismos presenta con las características acumulativa, agregativa y homeostática, propias de la cultura oral y teorizadas por Walter Ong en su obra, *Oralidad y escritura*.<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y Escritura, Tecnologías de la palabra*, traducción Angélica Scherp (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 15-80.

Por todo ello, la presente Tesis Doctoral se ha apoyado en el catálogo en línea de los centros de documentación consultados, especialmente la BNE y la BnF para asegurar, cuando las hubiera, dataciones sobre un repertorio concreto filiado a una funda específica o información adicional sobre la marca. Para ampliar información sobre la historia de los sellos fonográficos se ha consultado también la versión digital de la *Encyclopedia of Recorded Sound*, de Frank Hoffmann<sup>214</sup> y la página web de la Wikipedia “*Record Label*”,<sup>215</sup> que presenta un exhaustivo listado de sellos internacionales en la mayoría de los casos con enlace directo a la fuente primaria. Otras páginas con información gráfica muy relevante utilizadas para ampliar, contrastar y valorar la muestra definitiva son, por ejemplo, la dedicada a los sellos rusos, *Russian Records*,<sup>216</sup> que presenta en línea la imagen de 424 fundas soviéticas, previas a 1940. La página *Encyclopedisque*,<sup>217</sup> orientada al repertorio incluye la imagen del disco con su funda, lo que permite confirmar la homeostasis del producto realizando búsquedas por fecha. En el caso de los cilindros, ha sido de gran valor la información gráfica recogida en *Phonorama*,<sup>218</sup> y el exponencial trabajo que, en este sentido, está realizando el *Musikaren Euskal Artxiboa*, Archivo Vasco de la Música.<sup>219</sup> Páginas dedicadas al coleccionismo o la compra venta, como *Discogs*<sup>220</sup>, han permitido cotejar repertorios y dataciones adicionales. A modo de resumen puede afirmarse que en el proceso de documentación, desde 2010 a 2015, se ha observado que el número de páginas dedicadas a recoger información principal sobre las fundas de disco ha crecido de forma exponencial, por lo que la sensibilidad de poner en valor el patrimonio visual de los comienzos de la grabación sonora parece consustancial a nuestro tiempo histórico y estético. Hacer una relación exhaustiva de las fuentes internauticas, colmadas de hipertextos, es por ello tarea ingente y *nongrata* pues todo apunta a que en apenas un año esté absolutamente desactualizada.

En conclusión, el trabajo de campo ha sido determinante para la consecución fidedigna de muestras. En el caso de los cilindros este trabajo ha permitido visualizar muchos más ejemplares de los documentados fotográficamente, debido fundamentalmente a su homeostasis. En el caso de las fundas de disco, prácticamente el total de las fundas visualizadas se han documentado de forma inédita y exclusiva para la investigación puesto que no existía imagen fotográfica previa que el centro pudiera facilitar. La profusión, calidad, cantidad y fiabilidad de la muestra de la *Bibliothèque nationale de France* es, con diferencia, la más completa y rigurosa de todas las estudiadas, tanto temporal como geográficamente. Las 468 fundas estudiadas responden a una selección de la muestra consultada. Están restauradas y archivadas y cuentan con un reporte de restauración que aporta datos de interés.

---

<sup>214</sup> Frank Hoffmann, *Encyclopedia of recorded sound* (New York: Routledge, 2004). Parcialmente disponible en: [www.books.google.es](http://www.books.google.es), *Encyclopedia of recorded sound* (Consultado el 12 de julio de 2015).

<sup>215</sup> Wikipedia, “List of Record Label”, [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_record\\_labels](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_record_labels) (Consultado el 12 de julio de 2015).

<sup>216</sup> Russian Records, [http://www.russian-records.com/categories.php?cat\\_id=99&l=russian](http://www.russian-records.com/categories.php?cat_id=99&l=russian) (Consultado el 12 de julio de 2015).

<sup>217</sup> Encyclopedisque, <http://www.encyclopedisque.fr/> (Consultado el 12 de julio de 2015).

<sup>218</sup> Phonorama, <http://www.phonorama.fr/> (Consultado el 12 de julio de 2015).

<sup>219</sup> ERESBIL, <http://www.eresbil.com> (Consultado el 18 de Noviembre de 2015).

<sup>220</sup> Discogs, [www.discogs.com](http://www.discogs.com) (Consultado 12 de septiembre de 2015).

La investigación ha contado, además, con el apoyo de expertos de la *Bibliothèque nationale de France* que han aportado un valioso conocimiento sobre la datación del fondo. Es por ello, que la investigación se centra prioritariamente en esta selección, ampliando y contrastando datos con las muestras obtenidas tanto internáuticamente, como en otros centros.

## 2.1. Cuadro DAFO

La creación de un cuadro DAFO permite a la investigación conocer las Dificultades y Amenazas, (factores externos) así como las Fortalezas y Debilidades (factores internos) de la muestra, de la metodología y del proceso de trabajo, adaptando las fuerzas a la consecución de los objetivos, proporcionando conocimiento sobre la situación real y las estrategias que puedan ser de aplicabilidad en un futuro. A continuación se detallan, de forma sintética, las conclusiones de este análisis.

### Dificultades

Las dificultades son definidas como aquellos factores intrínsecos a la investigación que pueden suponer un obstáculo para la obtención de logros y resultados. Conocer, manejar y transformar las dificultades en puntos favorables, o al menos neutrales, permite planificar y organizar coherentemente la investigación a corto y largo plazo.

1. La investigación presenta un carácter extensivo: se hace necesaria la acotación.
2. La localización de materiales y su accesibilidad física.
3. El uso de una metodología de trabajo que privilegia “el encuentro” sobre “la búsqueda”.
4. Ausencia de literatura académica al respecto.
5. El estudio posterior se produce con fotografías originales de los fondos, no con los materiales físicos, lo que pese a sus aparentes ventajas, ralentiza la catalogación y la investigación posterior.
6. Se hace necesaria la práctica de requerimientos lingüísticos avanzados.
7. La investigación es autofinanciada y sin ánimo de lucro. La actividad investigadora se compatibiliza durante cinco años con la docencia, la actividad artística y la maternidad.
8. El análisis multidisciplinar: cuantitativo, cualitativo, iconográfico y visual, desde una perspectiva de género, requiere de un ingente esfuerzo metodológico.

### Amenazas

Las amenazas son definidas como aquellos factores extrínsecos a la investigación que pueden interferir negativamente en la obtención de logros y resultados. Hacer conscientes las amenazas supone conocer y aprovechar el contexto para orientar la investigación hacia la viabilidad.

1. Las instituciones no siempre facilitan la accesibilidad a los fondos y demandan información concreta previa sobre la investigación.

2. Recabar información hace que las instituciones comiencen a prestarle interés al tema, un hecho que, dado el extenso marco temporal de la investigación, puede concurrir en un estudio paralelo a este.
3. La obtención de imágenes plantea una doble problemática que se resuelve, o bien mediante la superación de los obstáculos iniciales para acceder con la cámara a los almacenes, o bien, mediante la solicitud de esos mismos documentos gráficos a la institución, recordando a los responsables que su coste debe de ser acorde a la viabilidad económica del proyecto. La falta de personal cualificado que pueda dedicar tiempo a realizar las imágenes, inexistentes hasta el momento, permite que la solución se incline hacia la primera opción, por lo que las fotografías de la investigación han sido realizadas por la autora con autorización expresa de los centros consultados.
4. La ausencia de catalogación previa dificulta:
  - Datar y filiar los fondos a un repertorio concreto
  - Situarlos geográficamente (el idioma ayuda pero puede conducir a errores)
  - Obtener datos sobre la autoría de las ilustraciones, lugar de edición e impresión
5. El fondo documental es vastísimo e inabarcable. Por cada muestra pueden aparecer infinitas muestras que ratifiquen o contradigan las hipótesis de trabajo.
6. La adecuación al paradigma de investigación decimonónico, focalizado en la cita textual, limita el alcance de una investigación de naturaleza exploratoria, tanto en forma como en contenido.

### **Fortalezas**

Las fortalezas se definen como todos aquellos elementos internos de naturaleza positiva que posibilitan la singularización y distinción del proyecto por encima de otros proyectos de similares características.

1. Trabajo de primera mano con fuentes primarias originales. La visita a diferentes fondos sonoros permite trabajar con materiales descatalogados no estudiados previamente.
2. Todas las imágenes han sido realizadas por la autora de la investigación con autorización expresa de los centros consultados. Por lo que los materiales gráficos de la presente Tesis Doctoral se ajustan al derecho de cita, regulado en España por el Art. 32.1 del TRLPI. que autoriza a incluir en una obra propia fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico, con fines docentes o de investigación, indicando la fuente y el nombre del autor”,
3. El fuerte planteamiento inicial del trabajo teórico permite que la toma de datos se planifique coherentemente y que las hipótesis de trabajo se vean sistemáticamente confirmadas y enriquecidas.
4. Originalidad y exclusividad del método, el proceso y los materiales.

### **Oportunidades**

Se definen como aquellos factores externos de carácter positivo que deben ser identificados y trabajados iterativamente para lograr mediante estrategias de aprovechamiento apropiadas, un incremento de los resultados.

1. La metodología pone a prueba las habilidades sociales. Las personas responsables de los centros de documentación manifiestan una gran generosidad y predisposición para colaborar desinteresadamente con la investigación, lo que supone uno de los más gratificantes aspectos del trabajo de campo.
2. Existe una mayor sensibilidad por la digitalización de materiales sonoros. Los recursos disponibles en línea sufren, desde el comienzo de la investigación hasta su finalización, un aporte exponencial, lo que siendo una oportunidad puede, dado el exceso de nueva información diaria, convertirse en un obstáculo.
3. La puesta en valor de materiales de la cultura popular se confirma como una tendencia al alza en los trabajos de investigación.
4. El posicionamiento académico de los estudios de género va alcanzando y permeando con legitimidad todos los sectores de la investigación social, logrando un cambio paulatino en las formas de hacer y entender los discursos, políticamente encaminados a fomentar la igualdad.

## **2.2. Datos sobre el total de la muestra documentada**

Relación de la muestra distribuida por fondo sonoro consultado

### **Biblioteca Nacional de España (Madrid) 2011-2013**

- 10 Fundas de disco posteriores a 1940.
- 85 Cilindros. Planos cenitales.
- 43 Álbumes de disco posteriores a 1940.
- 3 Discos Perforados.
- 6 Rollos de pianola en detalle y 12 planos de conjunto.

### **Museu de la Música de Barcelona (Barcelona) 2011**

- 40 Fundas de disco previas a 1940 (22 analizadas).
- 26 Cilindros en detalle. Más 79 cilindros en plano cenital.
- 8 Discos formato tarjeta postal.
- 2 Rollos de pianola.
- 2 Discos perforados.
- 12 Álbumes en detalle previos a 1940. Más 35 álbumes en plano de conjunto.
- 1 *Herophon*.

***Biblioteca de Catalunya (Barcelona) 2012***

- 52 Fundas de disco previas a 1940 (22 analizadas).
- 8 Cilindros.
- 52 Fundas de disco.
- 4 Rollos de pianola.
- 4 Cajetines de púas.
- 5 Álbumes en detalle posteriores a 1940.

***Hochschule für Musik und Tanz Köln (Colonia) 2012***

- 89 Soportes magnéticos documentados en detalle, 23 planos de conjunto.
- 153 Álbumes de disco posteriores a 1940 documentados en detalle.

***Bibliothèque nationale de France (París) 2012-2015***

- 468 Fundas de disco analizadas.
- 400 Cilindros en detalle, 12 planos de conjunto.
- 6 Rollos de pianola.
- 30 Discos ilustrados.
- 24 Páginas dobles de catálogos de mano.
- 42 Álbumes ilustrados, 6 planos de conjunto con 34 ejemplares adicionales.
- 4 Cintas magnetofónicas.

***Musikaren Euskal Artxiboa, Archivo Vasco de la Música. (ERESBIL) 2015***

- 39 Cilindros *Puerto y Novella* ca.1900.
  - 9 modelos de cilindro documentados fotográficamente.
-

### 3. En busca del *Zeitgeist* de la muestra. Consideraciones contextuales

Todo científico que tenga que abordar un problema de la historia de la cultura escribe a la entrada de su gabinete las palabras de Goethe: “Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo”, y todo ensayador ciertamente ha percibido la verdad aplastante de estas sentencia en todo su alcance, aunque esta tarde haremos una revisión parcial de la misma (qué después de todo caracteriza sólo a Mefisto, Fausto, y no a Goethe), para la cual nos da motivo la idea de que hasta ahora no todo se ha ensayado en cuanto a la metodología para derivar el “espíritu de los tiempos” de las propias voces de los tiempos.<sup>221</sup>

Tomar en cuenta los aspectos socio históricos de la muestra constituiría en sí mismo un único y extenso objeto de análisis. Mientras que la muestra posee un carácter en cierta medida transnacional, solo es pertinente hablar de un contexto socio-histórico desde la concepción de lo hegemónico, es decir, desde el aporte europeo y posteriormente de la influencia norteamericana sobre el fenómeno de la grabación sonora y en concreto, de la imagen presente en las fundas de disco entre 1900 y 1940.

Por ello, con el objetivo de situar la investigación, en este apartado se expondrán brevemente los factores que se consideran de especial relevancia para el estudio iconográfico de la muestra. Esta introducción se realizará desde una perspectiva de género, transversal, centrada geográficamente en lo que entendemos por ámbito occidental y que responde básicamente a cuatro ejes conceptuales:

- El contexto socio-cultural
- El contexto tecnológico
- El contexto productivo

Existe una amplia literatura científica y divulgativa al respecto que puede consultarse con el objetivo de validar y ampliar las nociones básicas que aquí se presentan con el objetivo de servir al estudio. Para ahondar en el contexto sociocultural puede examinarse el extenso manual divulgativo de Sassoon<sup>222</sup>. En lo referente a los contextos de producción y recepción pueden leerse los trabajos que en gran parte suponen el sostén teórico contextual de esta investigación: Maisonneuve, Tournès, Sébald, Coppola y Lesueur.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 173.

<sup>222</sup> Donald Sassoon, *Cultura. El patrimonio común de los europeos* (Barcelona: Crítica, 2006).

<sup>223</sup> Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877-1949: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains* (París: Archives contemporaines, 2009). Ludovic Tournès, *Musique! Du phonographe au MP3* (París: Autrement, 2011). Bruno Sébald, "L'édition phonographique: 1895-1950, des débuts de la commercialisation des phonogrammes à l'apparition du microsillon", *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* N°. 27 (2005). Piero Coppola, *Dix-sept ans de Musique à Paris, 1922-1939*. Vol. 140. (París: Slatkine, 1944). Daniel Lesueur, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore* (Chatou: Carnot, 2004).

En concreto las preguntas clave que nos formulamos, aplicadas al análisis iconográfico con perspectiva de género, de las fundas de disco entre 1900 y 1940, son las siguientes: ¿Cómo evolucionó la organización social y el espacio destinado al tiempo libre para que la grabación sonora pudiera instalarse como una nueva y poderosa práctica cultural? ¿Cómo evolucionó el fenómeno tecnológico y cuáles fueron sus prioridades? ¿A qué vaivenes estuvo sometido el control productivo y discursivo, durante cuarenta años? ¿Cuáles fueron los paradigmas de lo musical y lo icónico en el período de referencia? ¿Qué influencias de orden visual e iconográfico pudieron afectar las imágenes fabricadas como antesala de la música grabada?

Las respuestas que buscamos nos conducen siempre a más preguntas anclándose poderosamente en dos vertientes de investigación que se retroalimentan. Por una parte en la interdiscursividad entre los lenguajes visual y musical, y por otra parte en la representación icónica del cuerpo humano como campo de batalla, como foco esencial para la producción de identidades, la consolidación de ciertas formas represivas de control social basadas en estereotipaciones y el estudio de la migración del *pathos* de la cultura finisecular a la naciente y bipolar cultura de masas, inscrita en la irresoluble tensión entre el hedonismo y el calvinismo.

En esta contextualización socio-histórica se persigue la hipótesis de que un fenómeno y una *praxis* sociocultural tan innovadora en procesos de producción y recepción como lo fue la grabación sonora, solo podían afirmarse en el imaginario colectivo e implantarse masivamente en tiempo record mediante postulados visuales y cognitivos fuertemente arraigados. Si la innovación provenía de la tecnología y la generación de acciones y hábitos intangibles, entonces en la sintaxis de lo visual, la estrategia debía solventarse mediante el recurso a los lenguajes, las connotaciones y los lugares comunes de lo conocido. El estudio socio-histórico no solo es pertinente, sino que arroja luz a una interpretación más rigurosa de los referentes iconográficos y permite acompañar y sostener la trascendencia tanto del momento histórico como del material elegido como objeto de estudio.

Sobre la clasificación social se ha escrito una amplia literatura. La corriente teórica seguida en este estudio está en sintonía con los postulados sobre el gusto y la distinción social formulados por Pierre Bourdieu,<sup>224</sup> practicando en pos de la mirada “pura”, una cierta y necesaria separación social: “la pura mirada implica un rompimiento con la actitud ordinaria hacia el mundo, la cual, dadas las condiciones en las que ésta es llevada a cabo, es también una separación social”.

Siguiendo estas posiciones teóricas podemos afirmar que todas las prácticas y preferencias culturales están íntimamente relacionadas con la educación recibida lo que a su vez está estrechamente relacionado, aunque puede estarlo de forma subsidiaria, con el origen social. Existen unos códigos para descifrar todas y cada una de las situaciones que los bienes culturales pueden ofrecer. En esta medida el gusto y el placer están relacionados con la adquisición de los códigos de lectura pertinentes en cada

---

<sup>224</sup> Bourdieu, *La distinción*, 4.



caso, más que con las propiedades sensibles o la carencia de estas que la persona pueda poseer de forma innata.

Tal y como apuntara Bourdieu, si los gustos culturales y las preferencias van siendo determinados por la educación e instrucción que las personas reciben, el concepto “gusto” acabará por funcionar como indicador de clase social, de posición relativa en el espacio. Es decir, que los sujetos sociales, clasificados por sus clasificaciones, se distinguen a sí mismos por las distinciones que hacen. La función de las imágenes en este entramado no consistirá tan sólo en re-presentar un espacio social cargado de significados y diferencias sino en contribuir a construir, producir y en algunos casos, reproducir en masa, la significación de las diferencias.

La clase social no es una categoría estanca sino un conjunto de condiciones y una conciencia de pertenencia interiorizada, que puede negociarse y modificarse en virtud del acceso a mejores condiciones de vida y sobre todo de educación. Existe pues una clasificación manida de la cultura legítima y la que no lo es, la alta cultura y la baja cultura, fundamentada en una transgresión en la forma de percibir que se sitúa más allá de la conciencia estética. Un modo sectario de procesar cognitivamente cualquier manifestación artística, de encuadrarla y de adjudicarle rasgos de pureza o de obscenidad según sea el ámbito, el contexto y los códigos de aplicación. Un desnudo mitológico podía ser considerado sagrado y un desnudo realista, afirmado en la cotidianidad, profano. Y sin embargo la estetización y estilización de la vida acontece con más intensidad en las manifestaciones de la cultura popular que en el arte considerado culto. Siguiendo al propio Bourdieu, los intelectuales pueden estar formados para creer más en la representación que en la cosa representada, anteponiendo el código y el estilo al referente, mientras que la gente común se afirma principalmente en las representaciones y las convenciones que los gobiernan, lo que les permite creer “ingenuamente” en las cosas representadas sin que apenas puedan percibir el modo y el estilo en que estas les han sido mostradas.

Teniendo en cuenta que el fenómeno de la grabación sonora nace con vocación de convertirse en un fenómeno transnacional para todos los públicos, para todos y para todas, en todo tiempo y lugar, esta distinción social profundamente enraizada en el S.XIX, nos hace reflexionar sobre cómo pudo el fenómeno de la grabación sonora llegar por igual a segmentos de mercado en apariencia tan opuestos y qué argumentos gráficos pudieron utilizarse en las fundas de disco para contribuir decisivamente a lograrlo.

Tomar en cuenta esta consideración, permite empatizar con las estrategias de comunicación que, enarboladas de modo eficaz, supieron con el tiempo captar la atención de todas las clases sociales, sin distinción de sexo, etnia o confesión. Algo que no se logró únicamente con el repertorio grabado sino con un inteligente uso de los recursos del discurso simbólico que acompañó al fenómeno de la música grabada durante los años de su nacimiento y su primera expansión.

Desde el punto de vista del *marketing* de la cultura, y según Colbert y Cuadrado,<sup>225</sup> la compra de productos culturales implica un proceso de toma de decisiones de naturaleza afectiva, es decir, el público no adquiere un producto objetivo sino una experiencia total que descansa sobre la gratificación hedonista. Esta compleja estrategia de *marketing*, apelar a la gratificación placentera obtenida mediante la adquisición del objeto mágico, es una de las que se utilizó en las fundas de disco, a modo de ensayo-error de forma sistemática y persistente, para llegar a los diferentes segmentos de población con gustos y experiencias reales totalmente antitéticas como es el caso de la burguesía y el proletariado, y sin embargo con aspiracionalidades compartidas de orden antropológico: el derecho al placer y el deseo de trascendencia.

### 3.1. El contexto socio-cultural

Durante el S.XIX, el conocido también como siglo del movimiento obrero, la organización social responde a una rígida concepción de las clases sociales y la distinción de género heredada de las sociedades en las que se gesta el brutal paso del sistema feudal al sistema capitalista, tal y como apunta con extremo rigor Silvia Federici:

Marx escribió que el capital emergió sobre la faz de la tierra “chorreando sangre y mugre de los pies a la cabeza” y en efecto, cuando vemos el comienzo del desarrollo capitalista tenemos la impresión de estar en un inmenso campo de concentración”.<sup>226</sup>

Una concepción que involucra todos los posibles en torno a los modos de ser y de representarse para los demás como socialmente aceptables en función de la clase, el sexo, la religión y la etnia.

Las máquinas hacen su aparición en la industria y en un sistema en el que el ser humano es concebido ya en sí mismo como fuerza productiva, el modelo de producción artesanal, poco útil para la creciente sociedad de masas, se degrada ostensiblemente. Ante esta invasión de la máquina a principios de 1800, el artesanado, organizado en lo que se conoce como movimiento *Ludita* se revela contra el maquinismo sospechando que va a desembocar en la pérdida de puestos de trabajo.<sup>227</sup> Por su parte las clases altas, fruto de la intensiva maquinización de la industria, conocedoras de las pésimas condiciones de vida del proletariado y en busca de la distinción, comienzan a considerar lo maquinal como antiartístico.

---

<sup>225</sup> Colbert y Cuadrado, *Marketing de las Artes y de la Cultura*, 110.

<sup>226</sup> Silvia Federici, *Caliban y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria* (Madrid: Traficantes de sueños, 2012), 91.

<sup>227</sup> El movimiento *Ludita* tiene lugar en el S.XIX para protestar contra las nuevas máquinas que destruyen empleo en el sector de la fabricación textil. La primera acción luddita se dió en Nottinghamshire, en Gran Bretaña el 12 de abril de 1811, extendiéndose hacia Derby, Lancashire y York, núcleos de la revolución insudtrial inglesa. En el caso español la primera acción Ludita se produjo en Alcoy, donde el 2 de marzo de 1821 campesinos y jornaleros destruyeron cerca de una veintena de telares y máquinas de hilar. Puede encontrarse un hilo de información divulgativa en Wikipedia, “ludismo”. Sobre las revueltas de Alcoy y el patrimonio arqueológico industrial puede leerse J.Ll. Santonja y J. Victoriano (Eds), *La societat industrial valenciana. Actes del Congrés La societat industrial al País Valencià (Novembre 2007)*, (Alcoi: Centre Alcoià d’Estudis Històrics i Arqueològics i Ajuntament d’Alcoi, 2010).

Sin embargo, los bienes culturales que eran creados con vocación de obra única dejan de ser una excepción en la dinámica productiva industrial y su fabricación en serie comienza a integrarse poco a poco en la naciente economía para el mercado de masas y a encontrar su espacio, no tanto en la noción de producción, como en la re-producción. Las tensiones entre la obra única y la obra seriada vehicularán las relaciones productivas en la esfera del arte, promoviendo revueltas intelectuales organizadas contra la burguesía y el artesanado, que propondrán la inserción de lo maquinal como motor de la revolución cultural y la abolición total de toda subordinación del arte a lo que se entiende como un clasicismo complaciente y desnortado.<sup>228</sup>

Con el auge de la burguesía y el cambio de modelo de explotación (las revoluciones políticas abolieron las cargas feudales y las regulaciones gremiales liberalizaron al artesanado) la actividad económica comenzó a diversificarse. Las ciudades crecieron exponencialmente, se consolidaron los primeros núcleos fuertemente industrializados y las obras públicas ligadas a los transportes y la mejora de las comunicaciones, caminos, puertos, canales y puentes, adquirieron una relevancia capital.

Durante la primera guerra mundial la compañía fonográfica *Columbia* dona gramófonos para instalarlos en los barracones donde los soldados esperaban antes de acudir al frente. Pese a que la mayoría de ellos procede de un origen humilde son educados en el frente en la escucha de música culta: en concreto grabaciones de Ópera. Hacia 1926 el imperativo de estandarizar los aparatos y los discos para permitir su fabricación masiva corre en paralelo a otra cuestión afianzada en el discreto convencimiento de que los gustos musicales guardaban una estrecha relación con la alta cultura. ¿Estaría todo el mundo dispuesto a comprar la misma música?

En las primeras fundas de disco se constata que autoría de las obras musicales y las interpretaciones es un dato icónicamente secundario con respecto a la magnificación visual de la Marca. La autoría musical o la interpretación quedan únicamente codificadas textualmente en la etiqueta del disco, mediante un número de referencia dentro de un catálogo todavía muy limitado. En 1891 la compañía *Columbia* tenía, por ejemplo, un catálogo de diez páginas. Es Donald Sassoon quien refiere la siguiente anécdota:

En 1900 había una tienda de discos en todas las ciudades rusas de importancia, pese a que hasta el año 1902 no hubiera en el país ninguna fábrica de discos. Desde luego, los discos seguían siendo para una élite. La tienda de discos de San Petersburgo, en la calle Nevski Prospekt tenía alfombras persas en el suelo, macetas con palmeras y muebles antiguos. El propietario, Rappaport, disgustado por el escaso atractivo de las etiquetas de los discos (invariablemente negras, aunque eso ya era una mejora respecto de la anterior práctica,

---

<sup>228</sup> Ejemplos de la controvertida relación entre lo maquinal y lo artístico se encuentran en el *Manifiesto Futurista* escrito en 1908 por Filippo Tommaso Marinetti en Italia y publicado en 1909 en Francia por *Le Figaro*. Esta corriente de pensamiento que se sitúa por oposición al arte convencional y glosa las virtudes de la máquina se localiza en España, en el conocido como “*Manifest Grog*”, o “Manifiesto Amarillo”, un panfleto posteriormente publicado como “Manifiesto Antiartístico” y firmado en 1928 por Salvador Dalí, el crítico de arte Sebastià Gasch y el crítico literario Lluís Montanyà.

consistente en garabatear datos sobre la grabación en el centro del disco), encargó a la Compañía *Gramophone* que creara una serie de discos con etiqueta roja y letras doradas en los que apareciesen las estrellas rusas de la ópera. Así comenzó la serie de la etiqueta roja.<sup>229</sup>

Las estrategias comerciales se orientan entonces a diversificar la oferta en función de la diversidad de los gustos y la etnicidad. Las compañías envían expertos a Asia, África y Europa. Instalan sus equipos en hoteles, reciben a artistas populares seleccionados previamente por el delegado local y llegan a grabar, como en el caso de *Gramophone*, más de seiscientos discos en una semana. Con esta estrategia de atención al patrimonio sonoro local y la orientación dirigida a gratificar el gusto de las audiencias, las ventas del repertorio popular superan muy pronto y en todas partes al repertorio operístico. Es la primera vez que el éxito de los repertorios depende de la interpretación que de ellos se haya realizado para la versión grabada.

### **Apuntes sobre el tiempo de ocio del proletariado**

Al comienzo del S.XIX las clases sociales más desfavorecidas trabajaban entre doce y dieciséis horas diarias con salarios que escasamente les permitían la manutención. Mano de obra femenina e infantil era utilizada en condiciones inhumanas, con salarios cuatro veces inferiores que los hombres, por ejecutar el mismo trabajo, hacinados, en espacios insalubres sin ningún tipo de garantías sanitarias. Como había sucedido hasta el momento, las clases sociales bajas continuaban sin tener una vida digna, sin posibilidades de salud básica y por supuesto, sin apenas tiempo vital para el ocio o el esparcimiento.

Si bien las luchas sociales no nacen con la industrialización,<sup>230</sup> sí nace gracias a las condiciones que esta proporciona, la estrecha convivencia en las fábricas, un movimiento con conciencia de clase. La nueva clase obrera, asociada y consciente ejecutará nuevas y vindicativas formas de abordar la acción y solventar los grandes conflictos laborales la reducción de la jornada de trabajo, la mejora de las condiciones y el aumento del salario, no sin acudir a posiciones de beligerancia, sofocadas aún con mayor beligerancia, pero con menos éxito, por la patronal.

Cuando estas tres fases sean conseguidas a través de la lucha sindical y los cambios legislativos, la nueva clase social, con mayor tiempo de ocio, mayor poder adquisitivo y más salud, se constituirá como la base económica de la industria de la naciente cultura de masas. La recuperación por ley del derecho al descanso dominical, no motivada por el culto a una determinada religión, como había imperado hasta la revolución industrial, sino por la cuestión social del derecho al descanso de las personas trabajadoras, permite y alienta en la población urbana proletaria un tiempo de ocio relacionado con las nuevas tecnologías al servicio de la sorpresa kinestésica: las atracciones de feria, los espectáculos de linterna mágica, el primer cinematógrafo, el circo y los números de magia. En las primeras décadas del S.XX las nuevas tecnologías mediatizadoras de la realidad: cine y música grabada, se lanzarán cada

---

<sup>229</sup> Sassoon, *Cultura*, 977.

<sup>230</sup> Sobre las luchas sociales previas y su influencia en la sociedad del S.XIX, puede consultarse el capítulo dedicado a los movimientos sociales y la crisis política en la Europa Medieval, en Federici, *Caliban y la bruja*, 33-78.

vez más a componer un paisaje nuevo y económicamente rentable, destinado a constituir en potencial mercado a la emergente e inmensa clase trabajadora.

Acostumbrada a través de la experiencia vivida en los espectáculos de feria, a ser virtualmente transportada a otros mundos, el verlo todo y escucharlo todo como garantía de verdad, permite que la producción de contenidos y la estética utilizada en la iconografía que acompaña a la música grabada genere en las clases populares la ilusión de reconocimiento social. La democratización de la alta cultura es una utopía que se cimenta no sobre una verdadera democratización, sino sobre la base de la experiencia cultural mediada.



**Figura 1. Ángeles, Guille Gaillard, París, ca.1900-1910.**

Los ángeles son presentados como productores de discos para la humanidad. Fuente: Fragmento de la ilustración para la funda de disco *Guille Gaillard*, Francia, París, ca.1900-1910. Autoría: Anónima. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*

Los grandes escenarios de la representación cultural y social de las clases altas, teatro, ópera, salones y exposiciones son emuladas, cuando no sustituidas, por los espacios públicos lúdico-feriales en los que las máquinas parlantes y los primeros cinematógrafos despliegan todo su poder evocador.

Durante unas semanas los pabellones feriales se instalaban produciendo lugares excepcionales de significación limitada. Las mujeres y los obreros acudían especialmente en masa a los recintos donde se exhibían figuras de cera, seres humanos con características inusuales, espectáculos de magia y sorprendentes atracciones tecnológicas precursoras de la espectacularización audiovisual que hoy en día conocemos. En estos espacios habilitados para la evasión pautada de las rutinas diarias, y en las futuras salas cinematográficas, tal y como apunta Txomin Ansola González, la mujer encontró un

lugar que le permitía visibilizarse como público, encontrando además en las narraciones pautas de comportamiento en la búsqueda de su emancipación personal.<sup>231</sup>

El aquí y ahora de la alta cultura, “el espíritu de los señores en el que los tiempos se miran como en un espejo” que decía Goethe, se patentiza en el estilo y los atributos iconográficos presentes en las fundas que acompañan y anteceden al disco grabado potenciando la auraticidad perdida y complementando

<sup>231</sup> Txomin Ansola González. "Femenino Singular. La Presencia de la mujer en el espectáculo cinematográfico de Bilbao durante los primeros tiempos (1896-1915)", *Vasconia: Cuadernos De Historia-Geografía* 35 (2006), 239-252.

así la falta natural, cerrando el hueco entre lo real y lo real de segundo orden, impuesto por la mediación tecnológica. Telones, escenarios, orquestas vivamente dirigidas, intérpretes al piano, mujeres y hombres accionando la máquina y eslóganes textuales con la función apelativa hipertrofiada son estrategias discursivas presentes en las fundas que consiguen negar lo que afirman: la evidencia de la pérdida de naturalidad, aboliendo simbólicamente la distancia entre la escucha directa y la escucha mediada.

La deificación de la tecnología y la inserción de lo maquinal en el terreno utópico de lo espiritual apela directamente al sentimiento religioso y funciona como agente equiparador de clases. Este será, en los primeros tiempos de la grabación sonora, uno de los grandes argumentos de venta que magnifican la dimensión visual y alegórica de la música grabada y que permiten poco a poco y no sin esfuerzo económico, lograr la implantación de un gramófono en cada casa. Tras el constructo visual de que son las musas, los ángeles, los héroes y los dioses quienes graban discos para el pueblo, una técnica narrativa que involucra no solo el mito, sino la creencia, se esconde que, el dominio de la tecnología y del contenido simbólico que de ella emana, pertenece exclusivamente a la clase social más poderosa, la más interesada en mantener su estatus mediante el sostenimiento de la desigualdad social, ejerciendo a través del gusto consensuado y la aspiración de trascendencia un control mental <sup>232</sup> sobre el público usuario.

La propaganda política, la colonización del imaginario y la implantación de conciencias de clase más acomodadas y que resulten menos conflictivas será una prioridad absoluta en la construcción de formas y contenidos basados en la creación de hábitos de consumo, mediante los mecanismos de la identificación y la aspiracionalidad. Nunca en las fundas estudiadas se encuentran atributos de clase baja, a menos que estén teñidos de exotismo colonialista, lo que incluye la imagen de personas de etnia no caucásica. La presencia exclusiva de atributos de clase alta, lujoso mobiliario, códigos de vestimenta, acciones placenteras, medios de transporte aéreo, marítimo y terrestre, musas, héroes y arquitecturas emblemáticas, posibilitan una interacción con el público que ostenta los privilegios de clase basada en la identificación, mientras que con el público que no puede alcanzarlos se fundamenta en la aspiracionalidad, es decir el deseo de parecerse a quienes se encuentran en un estatus social superior. El mensaje de un alto porcentaje de fundas es nítido y contundente: si la música grabada es patrimonio de la clase alta estar en disposición de adquirir la máquina es un indicador de estatus. La posesión del objeto mágico, cargado de atributos superlativos, contribuye a crear en el público más desfavorecido una falsa conciencia de clase.

Las élites simbólicas, a través de mecanismos de convicción que sustituyen en parte a los mecanismos de coerción, adquirirán en este momento un poderoso papel en la estabilidad social que permita la

---

<sup>232</sup> Trabajamos la noción de control mental desde la teoría crítica del discurso, puede ampliarse información en Teun A. van Dijk, *Discurso y poder* (Barcelona: Gedisa, 2009).

expansión internacional del nuevo sistema capitalista donde las personas dejarán de ser meramente fuerzas productivas para convertirse en fuerzas productivas que consumen. La inevitable fuga del control de la producción que sucederá en estos cuarenta años, de los inventores a los grandes grupos discográficos, puede y debe interpretarse, en este sentido.

Las fundas de disco que elaboran discursos persuasivos nacen hacia 1905 -1910, cuando la antigua clase baja, convertida en clase trabajadora se considera a sí misma legítima clase media y tiene recursos económicos para sustentarse y en discreta medida disfrutar. Las imágenes que persiguen establecer la escucha musical mediada como nueva práctica cultural se fundamentan en la visibilización, no de los tiempos de producción, sino de los tiempos de ocio, ese espacio ganado mediante la lucha de clases al sistema opresor.

En resumen, se constata en el análisis de las imágenes presentes en las fundas de disco entre 1900 y 1940, que la puesta en valor icónica del tiempo de ocio, como único tiempo posible, supone una vindicación de la emancipación social del proletariado y es por ello que conecta directa e insaciablemente con las aspiraciones de libertad y el posicionamiento logrado en tiempos aún recientes, mediante una intensa y progresiva lucha social.

Como es apreciable, a partir de la década de 1940, cuando el estatus y el reconocimiento social de la clase media ya no es cuestionado, y los rituales de la escucha musical mediada se han asentado y naturalizado, el tiempo de ocio, como emblema fiel y descriptivo del avance social, desaparecerá de las fundas de disco.

### **Apuntes sobre el tiempo de ocio de las clases medias y las clases altas**

Por otra parte, la burguesía industrial es, junto con el proletariado y por oposición a este, la capa social más pujante en el S.XIX. Se trata de familias que han logrado una mayor prosperidad económica gracias a pertenecer a altos cargos de la administración o al ejercicio de profesiones liberales. Se trata de familias que poseen tierras o grandes industrias, que han adquirido un capital económico no siempre acompañado instantáneamente de un capital cultural acorde y que buscan este en la emulación de las costumbres, las formas, los modales y los gustos de la aristocracia.

En este tránsito en el tablero de lo social, las casas burguesas del S.XIX son decoradas de forma suntuosa con objetos de culto, tapices, piezas artísticas, libros, valiosas cerámicas, vajillas y cuberterías de plata. En el salón comedor de todas ellas, junto a un espacio más íntimo con la mesa, el escritorio, las jaulas con animales domésticos y el lugar para la costura, se encuentra visible y bien iluminado el piano. El piano es el instrumento musical por excelencia de la época romántica y ocupa un lugar destacado en la estructura del espacio doméstico y también en la estructura social, como sucederá dos siglos después con la irrupción en los modernos comedores del televisor. En el S.XIX, todas las jóvenes de la burguesía, independientemente de su cualificación, son instruidas en el uso del piano, el canto y la lectura de la notación musical.

En las visitas y las celebraciones al domicilio paterno las jóvenes interpretan conciertos al piano, cantan arias e incluso son acompañadas con el violín. El piano es el centro de las veladas y las tertulias que suceden al albor del *domos*, también uno de los principales ejes del cortejo y la estipulación de matrimonios de conveniencia entre familias de bien. Es en estos momentos de exaltación de las habilidades musicales de las jóvenes y la visibilización de sus progresos, en un ambiente de discreta desinhibición lúdica, cuando las familias burguesas ponen en relación a sus hijos con sus hijas con el objetivo de que un cortejo, firmemente tutelado, pueda comenzar a tener lugar.



**Figura 2. *Edison Re-creation*, París, ca. 1900-1910**

Recital de piano en el ámbito doméstico a cargo de dos mujeres. Fuente: Fragmento de la ilustración para la funda de disco *Edison Re-creation*, Francia, París, ca.1900-1910. Autoría anónima. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Así como la funda es desde el punto de vista fenomenológico, “la casa” del disco, en los espacios de intimidad son las mujeres las que cultivan el ámbito musical. Los hombres de clase alta, ocupados en sus negocios y el mantenimiento de una vida sexual satisfactoria, dentro y fuera del hogar, no disponen de tiempo para aprender a tocar el piano. Como puede colegirse, mientras la madre preside el espacio doméstico, el padre lo gobierna y lo domina. ¿A qué público debe pues dirigirse la batería de acciones publicitarias conducentes a lograr la implantación de una máquina parlante en cada casa? Si bien la mujer, en tanto que ama de la casa tenía la potestad de realizar compras a diario, cuando esa compra exigía un gasto adicional debía contar con el beneplácito del marido, y en muchas ocasiones de su presencia

física en la compra. De ahí que, si la mujer estaba convencida de la necesidad de adquirir una máquina parlante, gran parte de la persuasión comercial que hubiera sido necesario aplicar directamente sobre el verdadero comprador quedaba asegurada de forma sutil e indirecta si se dirigía al público femenino. Lo que puede explicar, en parte, la intensa presencia de mujeres manipulando en solitario la máquina en las fundas de disco previas a 1930.

Como apuntaba Federici, la debilidad y la domesticidad de la mujer se gestaron y se impusieron al calor de las hogueras inquisitoriales y la caza de brujas en la Edad Media.<sup>233</sup> Por ello, en el S.XIX, las normas de comportamiento y la sexualización de los ámbitos de actuación permitidos están claros, afectan a todas las edades y han sido perpetuados mediante mecanismos de coerción interna transmitidos de generación en generación y difícilmente discernibles. La madre gestiona el hogar, la limpieza y la

<sup>233</sup> Federici, *Caliban y la bruja*, 246-264.



educación de la prole delegando todas estas actividades en el servicio. A las mujeres jóvenes no se les permite salir a la calle si no van acompañadas de su madre o de una criada de confianza.

Si la casa es el núcleo de la acción musical amateur no mediada, los paseos al aire libre durante las horas de sol por alamedas y jardines son una práctica de ocio habitual a la que se recurre a diario en todas las grandes ciudades y que encuentra su correlato iconográfico en las fundas de disco como “portada”, como “fachada” por la que pasea la mirada y la mano ociosa, antes de adentrarse en la arquitectura interior del disco. El paseo, entendido como la toma de posesión del espacio público en el tiempo de ocio, es una actitud psico-biológica y social interiorizada, cuya práctica disímil, cuando no antitética, instituye una marcada diferencia entre las clases sociales: mientras la clase baja se agita a la salida de la fábrica, la clase alta pasea flemática por el mero placer de pasear y de poner en evidencia que nada hace a lo largo del día que le fatigue lo suficiente o le permita una relación comunicativa con sus congéneres.

En las primeras décadas del siglo XX, también las sufragistas recurrieron a la toma del espacio público, entendiéndolo como un acto vindicativo para lograr su derecho al voto. Las sufragistas condicionaron, no solo una nueva forma de ver y ser vistas en público, sino una nueva forma de percibir las representaciones artísticas que de la mujer idealizada y fuertemente erotizada hacía el patriarcado. Se trata de un momento revelatorio en que se suceden acciones como la llevada a cabo contra “La Venus del Espejo” por Mary Richardson, periodista, sufragista y afiliada a la *Women’s Social and Political Union* (WSPU).<sup>234</sup> En la prensa de la época, el ataque al lienzo fue tratado discursivamente como el intento de asesinato de una mujer real y sofocado como un incidente aislado. Sin embargo, las razones de estas y otras actuaciones contra la violencia simbólica del patriarcado, exaltaban una nueva forma de ser percibidas, una consciencia encabezada por la naciente subcultura grupal femenina, formada, culta y vindicativa que exigía ser tratada, al menos, con la igualdad de condiciones que se le proporcionaba a las mixtificaciones ideales de la mujer, incluidas tanto las mujeres ideales del arte, como los maniqués de los escaparates comerciales, o las musas inspiradoras de las fundas de disco, aparecidas hacia 1905.

Es importante reseñar que esta nueva diégesis icónica, la de la mujer pública emancipada que vindica su existencia en lo real, encontró en las primeras fundas de disco una prolongación discretamente significativa. Es probable que la primera ola feminista, inserta como una cuña en el pétreo sistema patriarcal, sí condicionara la dignidad profesional con que las primeras intérpretes femeninas fueron ilustradas, así como la cantidad y el protagonismo icónico que las mujeres receptoras presentaban en las fundas de disco hasta bien entrada la década de 1920.

---

<sup>234</sup> El 10 de Marzo de 1914, Mary Richardson entró armada en la *National Gallery* de Londres y acuchilló siete veces el cuadro de Velázquez, siendo detenida, juzgada y condenada a seis meses de prisión por destrucción de Obra de Arte. Lynda Nead dedica al fenómeno de la iconoclastia feminista una lúcida reflexión en Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (Madrid: Tecnos, 1998), 61-74.

El paseo, hábito lúdico de las clases altas y mecanismo de intervención política para las sufragistas, es un hábito socio-cultural que el campesinado no entiende y no comparte, puesto que el trabajo a la intemperie fortalece ya plenamente sus nervios, una de las razones que la burguesía esgrime como necesaria para mantener la buena salud<sup>235</sup>. La práctica del paseo está estrechamente relacionada con ver y dejarse ver como requerimientos mínimos de la certificación de una existencia, una actividad que en el caso de las mujeres está profundamente limitada por la reclusión en el ámbito doméstico patriarcal y que justifica su marcha a pie como un significado pleno de rebelión.

El gusto por el paseo que la aristocracia presenta se hace imprescindible hasta el punto de modelar la planificación y el diseño de las ciudades. Las grandes avenidas pensadas para los desfiles militares y el paseo burgués se convierten en auténticos ejes de acción de la trama socio-urbana. Los paseos se suceden en un entorno paisajístico construido artificialmente, en grandes bulevares que son un elogio de lo natural domesticado, falsas recreaciones para el recreo que se extienden con pretensiones de infinitud, a expensas de un entorno urbano que depreda el verdadero paraíso y lo cubre y lo transmuta en expresión vivida del progreso, vértigo constructivo, humos, hierro, cemento y hormigón armado que regulan y contienen toda manifestación natural convirtiéndose en escenarios del dominio por excelencia de los poderes fácticos de las primeras sociedades industriales.

La urdimbre simbólica asociada a la arquitectura emblemática creada con las nuevas tecnologías constructivas del hierro y la electricidad, encuentra en las fundas de disco un correlato que magnifica la idea de progreso y que revela la intención de transponer la magnitud del culto al templo y la dominación del espacio, al fenómeno de la grabación sonora. El deseo de transcendencia se fija en fundas que son antesalas arquitectónicas del disco, al gusto de los estilos de la época, esculpidas y modeladas para hacer servir a la idea de un artefacto cultural completo que circula libremente de la realidad a la ficción, de lo material a lo inmaterial, de lo magnífico a lo diminuto, de lo inabarcable a lo manipulable, discursivamente ininterrumpido. Así los porticados, estilo *Art Nouveau*, los edificios institucionales como el Kremlin, el Palacio de la Ópera de París o la Giralda de Sevilla y los templos culturales exóticos, como las mezquitas tunecinas, los templos de Angkor y las Pirámides de Egipto, se presentan como espacios por donde transita el fervor burgués en su doble acepción, la cotidiana y la colonizadora.

Las costumbres sociales relacionadas con el ocio de las clases altas, previas a la implantación de la grabación sonora, se articulan además sobre la base pretextual de los acontecimientos culturales: la música en directo en los grandes bailes, el teatro y las representaciones de ópera proporcionan el marco de relación perfecto para la celebración de significativos acontecimientos sociales, antes, durante y después del evento.

---

<sup>235</sup> Puede ampliarse información sobre la importancia del paseo en la ilustración gráfica de la época, transeúntes, *Flaneurs* y espacios urbanos en Vicente Pla, *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones* (Valencia: Universitat de València, 2011), 300.

Tanto los cafés, frecuentados en mayor medida por la clase media, literatos, educadores, artistas e intelectuales, como los teatros y la ópera, a la que acudía las clases altas, eran lugares colmatados de objetos lujosos, mármoles, hornacinas, jarrones, estatuas, candelabros, lámparas de cristal, frisos, columnatas, pórticos y cortinajes. Todo ello, además, podía estar aderezado con la iluminación, flores, incienso y otras estrategias sensitivas escenográficas que intensificaban la sensación y fortalecían la absorción emocional, y por tanto no cuestionada, de los contenidos simbólicos de las tertulias, los textos dramáticos y la puesta en escena de los libretos.

La estética naturalista de los paseos domesticados y la estética profusamente ornamentada de los lugares de la representación pública musical en el S.XIX son trasuntos icónicos que tendrán su correlato gráfico en las fundas de disco. La naturaleza y el lujo, elementos deudores de una forma de entender las costumbres de la alta cultura musical ligadas a la desigualdad social, harán factible que el público conozca y reconozca en una nueva *praxis* modelos antiguos, lenguajes visuales instalados en la noción de lujo, inteligibles, pregnantes y fácilmente decodificables.

### 3.2. El contexto tecnológico

Desde que en 1888 el “Gramófono” fuera patentado como tal, hasta 1940, en que cesa el periodo de referencia de este estudio, muchas son las variaciones que acontecen en torno al fenómeno puramente tecnológico, a su repercusión en la cultura y la sociedad de su tiempo y en torno a los procesos de control de la producción, aspectos que pueden ampliarse en los trabajos de Hoffmann<sup>236</sup>.

Hasta que en 1893 Berliner no logra un proceso de multiplicación de un mismo ejemplar mediante un sistema de matrices es difícil hablar de edición fonográfica de disco propiamente dicha, puesto que no existía la posibilidad de una comercialización real. A partir de ese momento, la historia de la grabación sonora se caracteriza por la búsqueda del estándar técnico como estimulación comercial basada en la competencia de mercado y por superar la limitación tecnológica como limitación del repertorio.

La impresionante capacidad de imitación musical del fonógrafo y el gramófono tenía inicialmente el carisma suficiente para atraer y desarrollar un público capaz de adquirir el producto sin demasiado interés por el cantante en sí mismo. Cuando comenzaron a utilizarse fotos y nombres de artistas, estos tendían a estar allí para suscribir a las empresas fonográficas y promover otros lanzamientos discográficos. Ofrecer a los consumidores más entusiastas retratos en color impresos en alta calidad de las “estrellas”, extensas anotaciones, biografías, análisis musicales y detalles de la instrumentación, no se convirtió en una característica estándar de los envases

---

<sup>236</sup> Frank Hoffmann, *Encyclopedia of recorded sound* (New York: Routledge, 2004).

hasta que a finales de la década de los 1940, con la aparición del microsurco de larga duración (LP) los álbumes y los *singles* aparecieron en las tiendas.<sup>237</sup>



**Figura 3. Boletín Fonográfico. Valencia, 1900**  
Detalle de la revista quincenal *Boletín Fonográfico*, publicada en Valencia el 20 de Agosto de 1900, año I, Nº16, pág. 262. Temprano exponente de las revistas especializadas en grabación sonora. Fondo: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (Generalitat Valenciana)

Estas estrategias comerciales imprescindibles para que la grabación sonora adquiriera la dimensión tecnológica, social y cultural, son ampliamente visibles en las fundas que desde el ámbito anglosajón se dieron en llamar “*Tombstones*”, y en el francés “*Pochettes Passe-partout*”.<sup>238</sup> La intencionalidad artística que poseen se suma a la función persuasiva que, sin excepción, muestran razones más que suficientes para emprender el estudio que a continuación se presenta del contexto tecnológico que las propició. Desde que Emile Berliner, inventor, fundara en 1894 en Philadelphia la Sociedad *Grammophone*, hasta que en 1929 Edison, también inventor, dejara de fabricar cilindros, discos y cilindros competían en el mercado por imponer un estándar técnico.

Hasta 1915 aproximadamente, la instauración del cilindro como soporte de grabación era muy superior al disco, puesto que el invento había llegado sin competencia alguna. Es por ello que, para satisfacer la demanda de un público a quien se había fidelizado, Edison, primer y último interesado en la pervivencia

de un soporte obsoleto, continuó editando repertorio grabado en cilindros hasta que prácticamente después de quince años de decadencia se hizo irremediable su desaparición.

<sup>237</sup> “*The outstanding musical mimicry of the phonograph and gramophone initially had sufficient charisma to attract and develop a paying audience without a great deal of reference to the recording artist themselves. When pictures and names of performers were used, they tended to be there as endorsers of the record-playing hardware and record companies as much as to promote their own record releases. Colourful, high-quality portraits of ‘stars’ and extensive line notes that offered the consumer enthusiastic accounts of the sound within, together with biographies, musical analysis and instrumentation data did not become a standard feature of the packaging until the late 1940s when microgroove ‘long playing’ (LP) albums and singles appeared in the shops*”. Traducción de la autora. Kevin Edge, “Selling Packaged Sound, Wax Cylinders To CD”, en *The Art of Selling Songs: Graphics for the Music Business, 1690-1990* (London: Futures Publications, 1991), 92.

<sup>238</sup> La descalificación de estos materiales es una constante en los estudios académicos y divulgativos. “En efecto, cuando Steinweiss se unió a Columbia como director artístico, se percató que las carátulas del sello discográfico tendían hacia los monocromos oscuros y produjo las primeras portadas de discos que justamente evitaban eso (Marmorstein 2007: 333). Sus trabajos realizados en las décadas de 1940-1950 están llenos de vida y color a pesar de las limitadas posibilidades de impresión de esa época.” Alfonso Pérez, “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”, *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 17 (2013), 12.

La aplicación exitosa de un estándar técnico en la grabación sonora se basa en las nociones de calidad e innovación unidas íntimamente a la gratificación infinita mediante la existencia real de un completo repertorio y la actualización constante de mejoras y accesorios. Una de las preguntas más frecuentes que surge cuando en el S. XXI una persona neófito accede visualmente a las fundas de disco gestadas entre 1900 y 1940 suele ser: ¿Por qué están llenas de máquinas y no se incluyen apenas referencias a los géneros musicales, temas concretos o imágenes de artistas? La razón está anclada en gran medida a la dinámica productiva ligada al contexto tecnológico. Un desembolso económico inicial realizado en la adquisición de una máquina reproductora estandarizada garantizaba al público la viabilidad en el tiempo de su inversión inicial, y al inventor el éxito de su empresa. Si por el contrario, el público invertía en un modelo técnico de dudosa estandarización es probable que un breve lapso de tiempo, debido a su escasa aceptación y por lo tanto escasa comercialización, dejara de fabricarse y no existiera para esa máquina, ni accesorios apropiados, ni repertorio (contenido) actualizado. La obsolescencia de una máquina parlante no estandarizada podía suponer un grave riesgo para quien, con tanto esfuerzo pecuniario, la adquiría. Por ello, cuanto mayor fuera el número de usuarios convencidos por un producto, mayor sería la probabilidad de que ese producto sobreviviera a los demás. Las fundas de disco contribuían con su mensaje propagandístico a imponer la estandarización tecnológica necesaria para afianzar el fenómeno de la escucha musical mediada, y su discurso gráfico evidencia que en el origen la venta de discos era, frente a la venta de aparatos reproductores, un objetivo secundario.

En la época de los grandes inventores, Charles Cross, Edison, Berliner, los hermanos Pathé, Graham Bell, Bettini y las grandes exposiciones universales, la posibilidad de poder escuchar grabaciones sonoras consistía en auditarlas en espacios públicos o en una segunda instancia, en adquirir un lector de cilindros o un lector de discos.<sup>239</sup> A *grosso modo*, en el caso de que escogiera un lector de discos el público además podía tomar la decisión de escoger o bien un *Gramófono*, aparato de la marca registrada por Berliner, o bien, una máquina parlante de otros fabricantes e inventores que desarrollaban modelos y prometían mejoras tecnológicas basadas en la idea de progreso. Berliner, además, no sólo patentó el modelo y la denominación bajo el paraguas de la marca, sino también el sistema de grabado lateral, lo que impidió a otros editores y fabricantes replicar el modelo original, obligándoles a crear otro sistema, el grabado vertical, otras lectoras, las máquinas a *Saphir*, y otros repertorios que solo podrían ser leídos en las “otras” máquinas.

De los cilindros *Edison* y sus variaciones de formato, resistencia de materiales y calidad sonora, creadas para poder competir con la duración del disco cuando este permite su grabación a doble cara, no nos ocuparemos aquí. Baste decir que además de la competencia entre cilindros y discos, los

---

<sup>239</sup> Las opciones en este caso tampoco eran escasas, la constante innovación tecnológica comenzó a crear una rápida obsolescencia de los modelos. A los fonógrafos patentados por Edison se sumaba la *Victrola* ideada por *Victor Talking Machine*, primera máquina parlante integrada en un mueble, la *Grafonola* por Alexander Graham Bell, la *Gramola* y otras muchas acepciones cuya denominación fue construida añadiendo a la marca el sufijo “ola”, derivado del uso de la palabra “Pianola”, el piano mecánico o auto-piano.

fabricantes de discos también compitieron entre sí por afirmarse en el mercado con la estrategia del estándar técnico y por controlar la producción no solo de las máquinas lectoras sino también de los contenidos.

Las filiales de *Berliner* se extendieron pronto por todo el mundo. En 1897 abrió la sucursal para Gran Bretaña en Londres, en 1898 creó la *Compagnie Française du Gramophone*, su filial en Francia, en 1897 la alemana en Hannover y también se instaló, en estas fechas, en España, Italia y Rusia.

La respuesta francesa a este oligopolio vino dada por los hermanos Pathé, Charles y Emile que fundaron en París, en 1896, la sociedad *Pathé Freres*. Los hermanos Pathé adoptaron el sistema de grabado vertical de Edison editando cilindros en cuatro formatos *Standar*, *Inter*, *Estentor* y *Céleste*. En 1906 decidieron grabar también discos mediante un sistema de grabado vertical, que solo podía ser leído por un zafiro. Durante cuatro años compatibilizaron la grabación de discos y de cilindros hasta que en 1910 habiendo traspasado de un soporte a otro todo su repertorio, abandonaron la producción de cilindros.

El sistema de grabado vertical adquirió una gran relevancia, centenares de sellos con inquietudes editoriales adoptaron el sistema de forma transnacional, véase al respecto el trabajo de Sébald<sup>240</sup>, lo que permitió un sólido afianzamiento de la cantidad, variedad y calidad del repertorio grabado, garantía a su vez fundamental para el sostenimiento del sistema.

La elección de las máquinas, los registros y los accesorios apropiados para mejorar la calidad de la audición (especialmente las agujas) también marcó un punto de referencia en la generación de estándares técnicos y pautas de comportamiento. Prohibido el uso del acero como material de fabricación a causa de su racionalización en tiempo de guerra, los fabricantes emplearon nuevos materiales, como el Tungsteno, el bambú, la fibra o el vidrio. La posibilidad de que el público pudiera intervenir con su conocimiento técnico en la calidad de la audición, como si de una interpretación instrumental se tratara, pronto desembocó en la creación de asociaciones audiófilas y revistas especializadas en las que el público podía cambiar impresiones, recomendar accesorios y compartir experiencias.

Alemania también se constituyó junto a Francia y Gran Bretaña en eje neurálgico de la grabación sonora. En 1900 se fundó en Berlín la sociedad *Carl Lindström AG* y en 1903 la *International Talking Machine* con el sello *Odeon*. En Estados Unidos, tres grandes editoriales se repartieron el mercado: *Victor*, *Columbia* y *Edison*. Todas ellas mantuvieron filiales en Europa y Rusia y ramificaciones filiales a lo largo de Asia, América del sur y África.

---

<sup>240</sup> Bruno Sébald. "Le Disque à Saphir dans l'édition phonographique—Première Partie.", *Bulletin De Liaison Des Adhérents De l'AFAS* 22, N°. 22 (2002).

La primera guerra mundial produjo en Europa un enorme descalabro. Las fábricas discográficas fueron tomadas para la producción de maquinaria bélica. Las innovaciones tecnológicas y la grabación de nuevos repertorios sufrieron un freno insuperable. El sistema de grabado vertical quedó pronto arcaizado y ante el exilio o la muerte de numerosos artistas los sellos se vieron obligados a llevar a cabo una política de reedición de grandes éxitos grabados antes de 1910. En 1918 *Pathé* perdió la filial rusa por las expropiaciones bolcheviques y en 1922 la americana. A causa del Tratado de Versalles, la economía alemana fue desmantelada y la *Deutsche Grammophon* separada de Berliner en 1921. Las grandes compañías europeas y las viejas estructuras, *Pathé*, *Lindström*, *Edison*, entraron en un período de quiebra.

Por si estas circunstancias no hubieran sido suficientemente graves, se hacía cada vez más insostenible que el sistema acústico de grabación favoreciera la reproducción fonogénica de los instrumentos de viento: cornetas, trompetas, flautas y también de instrumentos de percusión y, sin embargo, perjudicara las grabaciones donde aparecían la voz, el piano y los instrumentos de cuerda. La falta de naturalidad y verosimilitud acusada se hacía cada vez más molesta. La limitación tecnológica, es decir el tiempo de grabación permitido por el soporte y la calidad de la audición se convirtieron en agentes limitadores de un repertorio que iba va quedando desactualizado. Los argumentos de venta localizados en las fundas en este período, intensamente dirigidos a exaltar la duración y las cualidades de lo grabado, pueden ser interpretados como un motor persuasivo concebido para paliar, positivizar y contrarrestar esta situación sin que el fervor tecnológico y las ventas se resentían por la evidencia de que la escucha mediada no era en absoluto perfecta y que la experiencia de la música en directo (devaluada por la sumisión libremente consentida hacia el maquinismo) era infinitamente superior a las ruidosas grabaciones de la época. Como dice el refrán popular: “dime de qué presumes y te diré de qué adoleces”.

Afortunadamente para la perpetuación del compromiso asumido con los artefactos tecnológicos, en 1924 se logró otro hito, la estandarización de la velocidad de los discos a 78 revoluciones por minuto. Mientras en Europa los sellos fonográficos pugnaban por la supervivencia en Estados Unidos sucedía todo lo contrario. La innovación tecnológica estaba en su máximo apogeo y un naciente repertorio cuyo triunfo absoluto sería incuestionable iniciaba su andadura. La clase media baja estadounidense y la música de raíz afroamericana comenzaban a ser consideradas como ejes para la consolidación de un inmenso mercado potencial. En busca de la gratificación de las nuevas audiencias, los grandes grupos editoriales americanos decidieron enfatizar y poner en valor la cultura musical popular, *Blues* y *Jazz* a través de la grabación sonora. En 1917 se grabó el primer disco de *Jazz* interpretado, eso sí, por una orquesta blanca, la *Original Dixieland Jass Band*. La producción europea, debilitada su capacidad de innovación, tanto tecnológica como estrictamente musical a causa de la guerra, anclada en la música clásica y la música de baile de los años 20 no pudo evolucionar acorde a los gustos del público y a su nivel de exigencia.

En 1925, como colmatación de los acontecimientos que favorecerán el traslado hegemónico de Europa a Estados Unidos, aparece la grabación eléctrica. En 1920 Horace O. Merriman y Lionel Guest realizaron la primera grabación comercial con un sistema eléctrico en la abadía de Westminster, en Londres. En 1925 este sistema pionero fue implementado comercialmente por La compañía *Victor*, en EEUU con un equipo *Western Electric*. La grabación eléctrica potenciaba la fonogenia de la voz humana y todos los instrumentos podían beneficiarse de idéntico nivel de naturalidad. Al desaparecer la discriminación de los instrumentos propiciada por la falta de definición del modelo acústico, la música instrumental fue al fin tratada sin restricción alguna. Además, poder grabar frente a diversos micrófonos eléctricos, sin hacinarse junto a la bocina captora, permitía una disposición espacial de la orquestación más realista, al tiempo que la profundidad de campo sonora se expandía. La experiencia de la audición, donde en el caso del canto quedaba registrada hasta la respiración de los intérpretes, iba a renovar y reduplicar con un entusiasmo inusitado la fascinación experimentada por el público receptor hacia la música grabada. La restitución total del objeto-sujeto perdido estaba en marcha.

En resumen, la imagen presente en las fundas de disco, entre 1900 y 1940, se convierte en un espejo fidedigno de las luchas tecnológicas llevadas a cabo por las diferentes marcas en busca del estándar de grabación. Las fundas recogen y amplían, en el aspecto gráfico discursivo, con una vertiginosa urgencia, todas aquellas instancias relativas a la calidad, la durabilidad, la autenticidad y la portabilidad, cuya implantación comercial conduce al afianzamiento del fenómeno de la grabación sonora, ritualizando las prácticas, sexualizándolas progresivamente y dotándolas de contenido simbólico estereotipado. En este sentido, la presente contextualización tecnológica está encaminada a convocar no solo un reflejo de los comportamientos extrínsecos del público consumidor y las marcas productoras, sino a desvelar una insistente y necesaria construcción del valor añadido a la grabación sonora, por los significados intrínsecos construidos a partir de presupuestos iconográficos.

### **3.3. El contexto productivo**

Las estructuras editoriales pioneras en el ámbito de la grabación sonora estuvieron durante varias décadas en manos de ingenieros, inventores, fabricantes y artistas. La primera titularidad de los imperios fonográficos, grandes y pequeñas marcas, corría a cargo de los propios inventores del medio: Berliner, Bettini, Graham Bell, Edison, los hermanos Pathé, Lioret, Carl Lindström, Eldridge R. Johnson para *Victor*, Marconi, Volta para *Columbia Phonograph Company*, marca sucesora de la *Volta Gramophone Company*, y en España *Serrano y Arpí*, *Puerto y Novella*, *Máquinas parlantes Cesar Vicente*, *Fonográfica Hugens Acosta* y un largo etcétera. Los fundadores y propietarios eran personas emprendedoras en cuyas manos estaba la creación de los aparatos, los sistemas de grabación y la reproducción seriada de originales, así como la introducción de mejoras técnicas en los procesos de fabricación. Las primeras firmas reciben apoyo económico para poder financiar el invento y lanzarlo a las masas, pero la cara visible de la gestión se basa en la personalidad del creador, del ingeniero o del inventor.



En este panorama productivo inicial, *Columbia Phonograph Company* se perfila ya como una excepción. Dedicada en principio a las ventas de cilindros y fonógrafos *Edison* en Washington, DC, Maryland y Delaware, en 1894 se emancipa y decide comercializar solo productos de fabricación propia. *Columbia*, fundada por varios inversores,<sup>241</sup> demostrará ser en muchos aspectos pionera en el tratamiento gráfico de las fundas, lo que puede obedecer a una claridad inicial en la gestación de la misión de la empresa y en la sólida construcción de discursivos eficaces y eficientes orientados a la expansión comercial y la productividad en serie.

### **1900-1910. La época de los grandes inventores. El papel activo de la mujer del genio**

En este primer período de referencia, las grandes marcas fonográficas se constituyen nominalmente haciendo uso de los apellidos de sus inventores, fabricantes o comerciantes: *Pathé, Bettini, Edison, Edison Bell Radio, Marconi, Francis Salabert, Couesnon, Choudens, Victor, Ducretet-Thomson*. La ausencia de un alias que intermedie entre el productor y lo producido, es decir, la identificación total de ambos, inventor y producto, maximizada y fusionada en fundas, etiquetas, discos, máquinas y accesorios, evidencia que se trata de un período en el que apenas existe intermediación.<sup>242</sup> Este hecho pudo producirse porque, en el S.XIX y principios del S.XX, a diferencia de la legislación actual que preserva los derechos relativos a la personalidad, el registro de marcas con nombres propios y apellidos era una costumbre común en todos los ámbitos comerciales. Marcas como *Colt* (1847), *Honda* (1848), *Matutano* (1873), *Diesel* (1893), *Gillette* (1901), *Ford* (1903), *Juanola* (1906), *Zanussi* (1920) y *Ferrari* (1929), incluso respondieron a este sistema denominativo.

Si la primera evidencia de esta ausencia de intermediación es de orden denominativo la segunda evidencia es de orden iconográfico. El logotipo de la marca, es decir, el apellido, ocupa de forma omnímoda el espacio de las fundas de disco en las primeras décadas de la grabación sonora. Se trata de una tendencia generalizada que, poco a poco, va cediendo espacio a otro tipo de representaciones icónicas, relacionadas con las máquinas y más tímidamente, con la exhibición de la corporalidad en el ámbito público. De acuerdo con el esquema moralizante acorde a la normativización social de la burguesía industrial y la aristocracia (y las manifestaciones culturales por ellas transustancializadas) los espacios de la producción y la recepción musical que aparecen ilustrados en las fundas de este período son íntimos, familiares, o sacros. En estos entornos, la sexualización de los cuerpos, femenino y masculino, es apenas perceptible, y cuando tiene lugar lo hace bajo la encarnación mitológica, sexualmente desactivada, aunque escópicamente atractiva del “Héroe” y la “Venus Celestial”.<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> La compañía *Columbia Phonograph Company* fue fundada por un grupo de inversores con Edward Easton, taquígrafo y abogado al frente. Su nombre comercial proviene del Distrito de Columbia, localización donde se estableció. Aunque en un principio se dedicaba a la comercialización de los productos *Edison*, a partir de 1894 *Columbia* se dedicó exclusivamente a la fabricación y venta de grabaciones y máquinas de fabricación propia.

<sup>242</sup> Puede ampliarse información en el apartado de la presente Tesis Doctoral titulado “Máquinas: la fascinación ambivalente por el progreso maquinal”.

<sup>243</sup> En su obra, Clark distingue entre la “Venus Celestial” (*Venus Idealis*) hija de Urano, sin madre ni materia, inmaterial y divina; y la “Venus Terrenal” (*Venus Vulgaris*) hija de Júpiter y Juno, cuya belleza es realizable en el mundo corpóreo. En presencia de la *Venus Idealis* el amor se eleva de lo visible hacia lo inteligible y universal, mientras que a través de la

Sin embargo, en este primer paisaje fonográfico, las asociaciones de artistas, con el objetivo de abolir la intermediación de las empresas gestionadas por los inventores, también hicieron su aparición como productores independientes de contenido cultural. La APGA (*Association Phonique des Grands Artistes*) nació en Francia en 1906 como oposición al imperio *Pathé*, formada por artistas que deseaban vivir expresamente de los derechos de autor de sus registros sonoros y cuya estrategia comercial residía en grabar en exclusiva sus éxitos para la asociación. Aunque la experiencia duró apenas cinco años, debido a la pésima gestión de los costes, el catálogo de obras no se perdió y fue transferido a *Pathé* con la etiqueta *Pathé AGPA*.

La declaración de intenciones a favor del reconocimiento autorial pecuniario quedaba puesta de manifiesto desde el origen, y sería reivindicada y legalizada con la creciente intensidad de las reclamaciones. En 1928, Monsieur Franz y Mademoiselle Charny de la Opera de París presentan sus quejas ante la administración para hacer valer sus derechos sobre el control de la difusión de sus repertorios en la emisora de radio *Lyon-L Doua*, ya que según afirmaban, la distorsión sonora perjudicaba su reputación<sup>244</sup>. En agosto de 1942 James Petrillo presidente de la *American Federation of Musicians* reclamará con intensidad este derecho en un ecosistema donde la difusión se habrá hiperdimensionado a través de la radio y el *Juke Box*. En efecto, todo parece apuntar a que la “aldea Global” no nació con Internet, ni siquiera con la televisión, sino con la radio.

En este período de feroz competencia de mercado se hace patente que los inventores no estaban solos asumiendo los riesgos personales y económicos derivados de la comercialización de sus inventos, sino que contaban con la presencia en su entorno más cercano de personas que les posibilitaban una autogestión del tiempo propio y facilitándoles los recursos necesarios para la consecución del logro colectivo, encaminado en primer lugar a alimentar lo que anacrónicamente podríamos denominar, siguiendo a Woolf<sup>245</sup> y a Zafra, la existencia de su “cuarto propio conectado” desde donde construir el mundo que imaginaban.

Esa autogestión del tiempo propio no debe obviar que el tiempo «tiene párpado». Fíjense. Y que incluso es capaz de hacernos mirar para adentro, no sólo para pensar, también para imaginar lo posible, cruzar y destruir puertas y ventanas. La razón de esta

---

*Venus Vulgaris*, el amor halla satisfacción en la esfera visual. Estas dos posiciones, muy cercanas a los postulados Kantianos de lo Bello y lo Sublime, presentaban una diferenciación en la forma de entender la iconografía del desnudo femenino: una representación aceptable, regulada por el Arte, en el caso de la idealización, y una representación obscena, vulgar y fuera de control, en el caso de la “Venus Terrenal”. Ambas posiciones alimentaron la figura del *Connoisseur*, varones expertos que bajo el pretexto de valorar estéticamente la belleza inteligible y universal experimentaban, en realidad, una oculta satisfacción escotofílica ante el desnudo femenino. Puede ampliarse información en Kenneth Clark, *El desnudo* (Madrid: Alianza Editorial, 1996).

<sup>244</sup> Lesueur, *L'Histoire Du Disque*, 58.

<sup>245</sup> En su ensayo, publicado en 1929, Woolf afirmaba expresamente que si una mujer quería dedicarse a la literatura necesitaba dos cosas, dinero y una habitación propia, entendiendo que la emancipación provenía de la conquista de territorios de libertad en el espacio íntimo. Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, (Madrid: Alianza editorial, 2003).

posibilidad es muy simple, no se trata solamente de la crítica que podamos hacer a la vida en el cuarto propio conectado, sino de la crítica que la vida en el cuarto propio conectado puede hacer sobre todo lo exterior a ella (susurra una voz: crea tu propio cuarto conectado, allí donde poder imaginar y construir el mundo que quieres).<sup>246</sup>

La presencia de mujeres de clase alta, hijas de personalidades influyentes que contrajeron matrimonio con los inventores, cobró en esta primera estructura de producción-creación una importante, aunque no siempre visibilizada, notoriedad. Es el caso de Alexander Graham Bell y Thomas Alva Edison. Ambas personalidades están, además, relacionadas estrechamente con la pérdida total de audición, bien la de su cónyuge, o la suya propia. Una circunstancia vital que induce necesariamente a reflexionar sobre si la necesidad de solucionar la comunicación, tanto en lo público como en la intimidad más afectiva, pudo contribuir a vehicular exitosamente el advenimiento de la grabación sonora y la tecnología telefónica.

Para la descripción biográfica de estos ejemplos se ha utilizado intencionalmente fuentes literarias no necesariamente científicas pero sí abundantes en su similitud. La narración en torno a la realidad acaecida se ha convertido con la repetición en la verdadera narración de los hechos, siendo improbable saber a ciencia cierta qué es lo real acontecido e incluso, careciendo de importancia, ante lo real narrado. De modo que como postulara Arthur Danto<sup>247</sup>, lo real no existe sino como categoría de lo narrado y en este extremo, repetida una narración y amplificada por los medios, hay que recordar la máxima Foucaultiana, que saber y poder fundan la noción misma de verdad.

Mabel Gardiner Hubbard contrajo matrimonio con Graham Bell en 1877. Mabel Gardiner presentaba severos problemas de audición desde que, a los cinco años, padeciera la escarlatina. Mabel poseía una fuerte personalidad y una educación superior, creó la primera escuela oral para sordos en EE.UU. y, además, era hija de Gardiner Greene Hubbard, abogado de prestigio, financiero y filántropo, fundador y primer presidente y accionista de la *Bell Telephone Company* y presidente de la *National Geographic Society*. Los aportes a la grabación sonora de Graham Bell no pueden entenderse sin el tándem económico, afectivo e intelectual que formó con Mabel Gardiner Hubbard.

Algo similar sucede con Thomas Alva Edison. Edison, falto de audición desde los 15 años, contrajo primeras nupcias con Mary Stilwell en 1871, una obrera de sus fábricas calificada en las biografías de su marido como una mujer gentil y sumisa, que sentía verdadera devoción por los trabajos de Edison.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Remedios Zafra, *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (Madrid: Fórcola Ediciones, 2010), 170.

<sup>247</sup> Sobre la construcción narrativa de la historia, entendida como una sucesión de acontecimientos integrados en un relato por la figura del historiador, que asume y transmite los principios de causalidad y significación, puede leerse el texto de Arthur C. Danto. *Historia y Narración: Ensayos de filosofía analítica de La Historia*. (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1989).

<sup>248</sup> La literatura biográfica añade, como muestra extrema de esta devoción, que en la noche de bodas Mary comprendió y aceptó colmada de satisfacción que su marido acudiera al laboratorio a finalizar unas pruebas, dejándola sola.

Sin embargo, un estudio de 2011 publicado por *Rutgers, The State University of New Jersey*, afirma que Stilwell murió probablemente de una sobredosis de morfina y que su marido intentó reanimarla con



**Figura 4. Edison y Mina Miller**

Fuente: José Poch Noguera, *Edison, Vidas de hombres ilustres* (Barcelona: Ediciones Hyma, 1933), 40.

una descarga eléctrica.<sup>249</sup> La morfina era un fármaco recetado con asiduidad por los médicos a las mujeres de clase media alta que eran diagnosticadas de histeria y que, paradójicamente, contribuía a empeorar los síntomas. La histeria, como se ha demostrado, es una enfermedad inexistente, una enfermedad decimonónica “imaginaria” al servicio del enjaulado y la normativización de los cuerpos femeninos, entendidos como cuerpos saturados de sexualidad.<sup>250</sup> En este sentido, la investigación de *The Thomas Edison Papers*<sup>251</sup> pone muy en entredicho la felicidad romántica de Stilwell. Los autores añaden, además, que en 1884 Edison tenía graves problemas para financiar su sistema de luz eléctrica y que planeaba salir del negocio limitando así sus crecientes pérdidas económicas. En agosto de 1884, Stilwell falleció de una congestión cerebral. Los costes del funeral tuvieron que ser financiados mediante un préstamo y Edison, sin trabajo real, quedó viudo y a cargo de

tres hijos. En julio de 1885 Edison estaba cortejando a una mujer veinte años menor que él. La había conocido seis meses después de enviudar, a principios de 1885. Mina Miller estaba tocando el piano y cantando en una fiesta para hombres de negocios en casa de otro inventor, cuando la conoció: “*Mina Miller is here and is going to play and sing for you*”. Una escena que presenta una gran similitud gráfica con el recital de piano que ilustra la funda *Edison Re-creation* (París: ca. 1900-1910. Ref. MMB009 - Ref. BnF145).<sup>252</sup>

<sup>249</sup> Puede ampliarse información en la página web de la publicación en línea “Thomas Edison’s First Wife May Have Died of a Morphine Overdose”, *Rutgers Today*, 15 de noviembre de 2011, <http://news.rutgers.edu/research-news/thomas-edison%E2%80%99s-first-wife-may-have-died-morphine-overdose/20111115#.Vf6EFmTtlBe> (Consultado 19 de septiembre de 2015).

<sup>250</sup> Si bien la ingesta de morfina calmaba a la paciente en determinadas fases de la presunta enfermedad, también coayudaba perversamente a legitimar existencia de la misma y la necesidad de medicarla, cerrando un círculo vicioso del que no era fácil salir. Sobre estas cuestiones puede ampliarse información en Julia Tuñón, *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México* (México: El Colegio de México, 2008).

<sup>251</sup> Thomas Alva Edison et al., *The Papers of Thomas A. Edison* (EE.UU.: Johns Hopkins University Press, 1989).

<sup>252</sup> Durante más de ochenta años Thomas A. Edison registró sus investigaciones en miles de cuadernos, sin embargo, mantuvo un diario personal durante escasamente dos semanas, cuando aspiraba a casarse con Mina Miller, concretamente del 12 de julio, al 21 de julio 1885. Entre las anotaciones de ese diario la página web *Edison Muckers* destaca algunas citas de interés, así como el momento del encuentro entre Mina y Edison en casa de Gilliland: “*Mina Miller is here and is going to play and sing for you*,” *Gilliland announced to Edison and other assembled guests*” (Mina Miller está aquí y ha venido a cantar y tocar para tí, anunció Gilliland a Edison y otros invitados). Tomado de John D. Venable, *Mina Miller Edison: Daughter, Wife and Mother of Inventors. A Brief Biography* (Newark: Charles Edison Fund. 1981), 3. Parcialmente disponible en la página web *Edison Muckers*, <http://www.edisonmuckers.org/daughter-wife-and-mother-of-inventors/> (Consultado el 20 de septiembre de 2015).

Mina Miller era hija de Lewis Miller, un rico fabricante de herramientas agrícolas. Se casaron el 24 de febrero 1886 y los problemas económicos, familiares y profesionales de Edison emprendieron una rápida y eficaz vía de solución. En este sentido, Yentsch<sup>253</sup> apunta que Miller se significó inmediatamente como una mujer emprendedora, un agente transformador de la cultura y la sociedad de su tiempo, desvelando que la influencia ejecutiva de Mina Miller fue determinante como impulsora de la reputación y el éxito de Edison.

Los inventores no siempre contaban con el apoyo financiero suficiente para poder llevar a cabo sus proyectos y construir imperios partiendo de la nada. El uso del matrimonio con mujeres de clase alta con inquietudes intelectuales afines como fuente de financiación y soporte ejecutivo, no fue una práctica en absoluto inusual<sup>254</sup>. Lo que pone de manifiesto la necesidad de abordar un riguroso estudio de historia contributiva respecto a la presencia de la mujer en los primeros tiempos de la grabación sonora. Como compañera de viaje, sea sufragando la viabilidad de los proyectos, sea interviniendo en ellos directa o indirectamente, un estudio que pese a la profundidad y lo inédito de su naturaleza, excede los límites de esta investigación.

La búsqueda de identificación con la clase alta y la influencia familiar en la gestión empresarial, pudo tener su clara repercusión en la forma de construir la gráfica presente en las fundas de disco previas a 1920. La primera evidencia es que la denominación de la marca es prioritaria. La segunda evidencia es la respetabilidad con que la figura femenina, escasamente sexualizada, aparece en las fundas de disco en este breve lapso temporal.

En resumen, para comprender las dinámicas socio-económicas que permitieron la primera expansión de la grabación sonora es fundamental atender a la importancia de las estructuras socio-familiares, y en especial de las “grandes mujeres” que no estaban “detrás de los grandes hombres” sino trabajando al unísono, como catalizadores económicos y afectivos, en los principales imperios fonográficos de finales del S.XIX y comienzos del S.XX.

### **1920-1930. La importancia del comercio minorista en la diversificación del mercado**

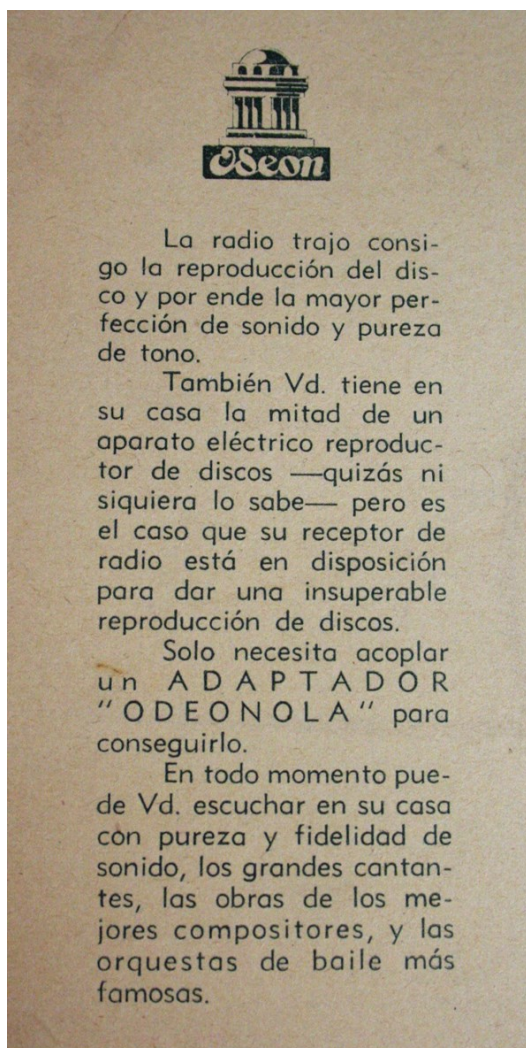
Entre 1920 y 1930 suceden grandes modificaciones que operan en la densificación de la música grabada y en su auge como fenómeno de la cultura de masas. Se trata de las modificaciones que tienen lugar tanto en la producción como en la distribución y promoción. La música grabada pasa de ser vendida en tiendas de bicicletas y material de bricolaje a entrar, no solo en los comercios fuertemente consolidados de instrumentos y partituras, sino también en salones especializados de las marcas

---

<sup>253</sup> Anne E. Yentsch, “Mina Miller Edison. Education, social reform and the permeable boundaries of domestic space 1886-1940”, en *Historical and archaeological perspectives on gender transformations* (New York: Springer 2013), 231-274.

<sup>254</sup> Existen otros casos, como el de Alessandro Volta, antecesor de lo que será *Columbia Phonograph Company*, casado en 1794 con María Teresa Volta Peregrini, hija del conde Ludovico Peregrini, pero como es habitual la literatura al respecto no es en absoluto significativa.

relevantes, presentes en todas las capitales, en comercios independientes y en los nacientes grandes almacenes.



**Figura 5. Funda Ericsson Radio. Buenos Airesca. 1937**

Testimonio de la voluntad mistificadora de los nuevos medios, radio y música grabada en busca de alianzas comerciales. Fragmento de la funda *Ericsson Radio*, Buenos Aires ca.1937. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Si en 1899 la *Compagnie Française du Gramophone* y *Pathé* son los únicos puntos de venta especializados en París en el barrio de la Ópera, hacia 1930 se cuentan en Francia cerca de 800 comercios, varias docenas de ellos en París. Idéntica situación se sucede Gran Bretaña, donde el número de comercios especializados o pluriespecializados asciende hacia 1930 a 125, de los cuales 32 se sitúan en Londres y sus alrededores.<sup>255</sup> La formación específica de los comerciantes, su adoctrinamiento en las características del nuevo medio y el conocimiento de la variedad de repertorios será asimismo la base de un primer *marketing* basado en la pedagogía.

La literatura en torno al fenómeno de la grabación sonora comienza en este período a presentar un auge inusitado. La publicidad, los catálogos de repertorio, las discografías, las enciclopedias y la creación de revistas específicas, realizadas tanto por las grandes marcas productoras, como por iniciativa del público *amateur*, adquieren notoriedad. La multitud de aportación discursiva adicional no solo crea, potencia y visibiliza el fenómeno de la grabación sonora, y la escucha musical mediada, sino que legitima su valor cultural y su posicionamiento de mercado.

Fruto de estas circunstancias se produce una creciente segmentación del público, que atiende a

diferentes necesidades y demandas, en función del gusto y la distinción. Hacia 1920, cuando la grabación sonora está definiendo su lugar en las estructuras comerciales, las primeras emisoras de radio se suman a esta difusión ilimitada de la música grabada, un hecho que es recibido como una seria amenaza por la deficitaria calidad del sonido y los programas masivos de entretenimiento destinados a público no cualificado. Si bien la radio contribuye a la expansión de la música grabada también marca

<sup>255</sup> Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 200.

una diferencia social clara: poder estar en posesión de una máquina, coleccionar el repertorio y escucharlo de forma privada eligiendo el momento y el lugar se convierte en un indicador de clase. Durante 1920-1930 los dos medios van ajustando progresivamente sus necesidades de forma simbiótica y a partir de 1930 no será posible entender la expansión de un medio sin la presencia del otro. El advenimiento del *star system* musical y su consecuente impacto visual en las fundas de disco a partir de 1940 será, en gran parte, propiciado por esta fusión mediática.

Si hacia 1930 los puntos de venta se multiplican exponencialmente, la literatura especializada se propaga y los perfiles comerciales se profesionalizan, también lo hacen los puntos de producción. La banda magnética hace su aparición en 1928 y en 1934 la firma *Pyral* inventa un sistema que permite el registro directo lateral en discos de laca que es comercializado como disco *Pyrolac*. Tanto en el mercado europeo como en el americano emergen multitud de pequeños editores especializados, en muchas ocasiones ligados a los pequeños comercios distribuidores y a los nacientes grandes almacenes.

En las fundas estudiadas encontramos ejemplares de esta bonanza de los pequeños minoristas: *Panoptikon* en Dinamarca; los establecimientos *A la Samaritaine*, *Gay & Cie*, *Mustel*, *Guille Gaillard & Seux*, *E. Ploix Musique*, *Bazar de l'Hôtel de Ville*, *Sensation Phono*, *Disques Office*, en París; *Holloway Stores*, *Howar's Record Service* en Londres; *Ericsson* en Argentina; *Orpheus*, *Maquinas Parlantes Cesar Vicente*, *Serrano y Arpi* en España; *Joseph Narraci* en Túnez y *Pacifique Austral* en Nueva Caledonia, son algunas de las marcas documentadas en la muestra de referencia.

En este panorama caracterizado por una intensa diversidad productiva emergen también pequeños sellos que especializan su repertorio y que confieren a este período histórico una inusual pujanza de las prácticas musicales y una revolución de los modos de escucha.

Se trata de sellos que publican catálogos de música clásica, cantos gregorianos, música folklórica y popular, músicas inéditas restituidas basadas en la investigación de instrumentos y repertorios, como los trabajos de Wanda Landowska y Arnold Dolmetsch, marchas militares, música de baile o géneros concretos, como es el caso de *Swing* el primer sello dedicado exclusivamente al *Jazz* y creado en Francia en 1937 por Charles Delaunay y editado por *Pathé Marconi*.

Otros sellos de esta naturaleza son *Grey Gull* (1919-1934) fundada en EEUU por Theodore Lyman Shaw, *Ultraphone* que en 1934 crea la marca *Esculape* y *Le Chant du Monde*, editorial francesa creada en 1936 por Léon Moussinac crítico e historiador cinematográfico, que nace con la vocación políticamente intencionada, de dar voz a artistas rusos y franceses marginados ideológicamente por las grandes fonográficas. Los partidos políticos poseen su propio órgano propagandístico como *Ersa* en Francia, del partido socialista, *Piatiletka* (1932) del partido comunista, o *La Voix des Nôtres* creada en 1929 por Jean Lorrin, sellos que serán prohibidos durante la guerra por su carácter político y parcialmente recuperados décadas después.

La tendencia hacia la agrupación oligopólica de las grandes firmas y su voluntad de controlar todas las partes del proceso productivo en el mercado transnacional se va poniendo de manifiesto ya en esta década. El caso de Carl Lindström, inventor sueco afincado en Berlín, Heinrich Zunz y Max Strauss, es sintomático. Fundada en 1904 la compañía de Carl Lindström comienza fabricando gramófonos y fonógrafos bajo las marcas *Parlograph* y *Parlophon*. Entre 1910 y 1913 adquieren *Odeon Records*, *Parlophone Records*, *Favorite Records*, *Lyrophon*, *Fonotipia* y *Dacapo*. Entre 1910 y 1925 la compañía se encuentra instalada en los cinco continentes con los sellos *Parlophone*, *Odeon*, *Jumbo*, *Beka Records*, y *Okeh Records*, y fabricación propia en España, Argentina, Chile, Italia, Suiza, Brasil y Holanda. En 1926, a causa de la grabación eléctrica, la compañía se asocia con la *Columbia Graphophone Co., Ltd.* que a su vez, entre 1925 y 1930, adquiere los sellos *Homocord* y *Pathé*. A partir de 1931 todas ellas formarán parte del consorcio EMI Ltd.

### **1930-1940. La época de las grandes fusiones**

En este tercer período de referencia, las modificaciones del paisaje editorial fonográfico se suceden sin cesar. *Pathé*, *Edison* y *Carl Lindström*, exponentes de los viejos sellos, comienzan a degradarse, *Chantal* y *Edison Bell* desaparecen. El esfuerzo bélico ocasionó la pérdida de fábricas y materiales y un vuelco productivo de Europa a Estados Unidos. La firma *Decca* emerge en 1929 y *Gramophone*, *Columbia* y *His Master's Voice* se fusionan en 1931 para crear el consorcio *EMI Ltd.* aunque las denominaciones *Columbia* y *His Master's Voice* continuaran apareciendo como marca. Se trata de la década en que los conciertos privados y la venta de partituras ceden espacio a las audiciones mediadas en los domicilios, los salones y los espacios lúdicos.

En Francia, la instauración de la Ley del Depósito Legal en 1938, (por razón de la cual toda publicación debe formar parte de la *Bibliothèque nationale de France*) permite y alienta un reconocimiento, almacenamiento y custodia de los materiales fonográficos en los grandes centros de documentación, lo que sin duda eleva el estatus cultural del producto y su consideración social. Mientras que en Gran Bretaña, la Ley de Propiedad Intelectual de 1911 ya contemplaba esta actividad, en España las disposiciones de la Ley del Depósito Legal no se harán verdaderamente efectivas hasta 1958. Este reconocimiento académico del soporte de grabación como publicación, viene además reforzado por la creación de sociedades audiófilas, la publicación de magazines dedicados a la grabación sonora, y la creación de premios de talante intelectual, como la creación en Francia del *Grand Prix Annuel du Disque*, en 1931, promovido por Colette, Maurice Ravel, Pierre Gaxotte, Arthème, Maurice Yvain, Jean Fayard. Alicientes que muy probablemente pudieron influir de forma decisiva en el aporte gráfico de álbumes y discos grabados a posteriori, entre los que se encuentra la significativa serie de fundas ilustradas que *Columbia* encargó en 1930 a André Girard.

La aceptación social y la optimización de los mecanismos de producción y difusión, concurren en la década de 1930 como factores que operan en la superación de la crisis financiera de 1929. Los discos abaratan su precio y las ventas descienden.





**Figura 6. Funda Decca. EE.UU., ca. 1930**

Tras la crisis bursátil de 1929 la explicación del precio de venta al público mediante diferentes estrategias, distinción de series comerciales a través del color o directamente mostración explícita del coste, como en el caso de la funda Decca, se convierte en argumento de venta.

Fuente: funda de disco Decca, EE.UU ca.1930. Fotografía Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Para superar la crisis los productores descubren que los discos no vendidos pueden ser reciclados y de un disco creado antes de la guerra pueden obtener con los nuevos procedimientos hasta tres nuevos ejemplares.

La presencia de los intermediarios financieros en el protagonismo de los primeros imperios aún innegable, es un factor que debe sumarse para poder emprender, pero no un objetivo inicial en sí mismo. Esta situación cambió drásticamente con la primera guerra mundial y durante un tiempo las personas que entraron a gestionar las sociedades, ya percibidas como rentables negocios, poseyeron un perfil más comercial que cultural, incluso en algunos casos antitéticos. La pérdida sobre el dominio y el control de la producción, la denominación y los contenidos por parte de los inventores y los artistas que habían hecho posible el fenómeno se acrecentó con el crack bursátil de 1929 y se hizo irrevocable con las fusiones acaecidas tras la segunda guerra mundial.

Convertido en un negocio transnacional de primera magnitud y una fuente de contenido simbólico y propaganda inagotable, los grandes grupos financieros tomaron el control de las industrias y contrataron personal especializado que pudiera entre otras cuestiones gestionar la dirección artística y la ingeniería de sonido de los sellos fonográficos. Esta tendencia a la agrupación hegemónica se agudizó notablemente a partir de 1950, quedando los sellos independientes como una actividad residual, comercialmente arriesgada, cuando no inviable, de vocación autorial, políticamente intencionada, local y de difícil sostenimiento en el mercado transnacional.

Actualmente, las compañías discográficas son propiedad de grandes grupos, *Holdings* internacionales que controlan todo el ciclo de vida del producto en el mercado, selección, producción, grabación, publicación, distribución y difusión. Desde 2011 tres grandes compañías, *Universal Music Group*, *Sony Music Entertainment* y *Warner Music Group*, conocidas como el *Big Three*, controlan el 70% del mercado discográfico mundial y el 80% del estadounidense.<sup>256</sup>

<sup>256</sup> Para obtener una información de carácter divulgativo sobre la evolución de las grandes fusiones internacionales del mercado discográfico puede consultarse Wikipedia, "Compañía discográfica", [http://es.wikipedia.org/wiki/Compa%C3%B1a%3B%ADa\\_discogr%C3%A1fica](http://es.wikipedia.org/wiki/Compa%C3%B1a%3B%ADa_discogr%C3%A1fica) (Consultado el 20 de septiembre de 2015).



**Figura 7. Funda *Panoptikon*. Dinamarca, ca. 1920**

La ilustración traslada al ámbito de la grabación sonora, mediante una metáfora amable, el biocontrol presidiario ejercido por la estructura arquitectónica del *Panoptikon*. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

mecanismos tecnológicos de recepción (canal y medio) y esencialmente la propia marca productora-distribuidora, por razones absolutamente coherentes con la dinámica socio-cultural del fenómeno. Pasar inadvertido este hecho es fomentar una deriva intelectual intencionada hacia la invisibilización de los discursos de una mayoría de minoristas (1900-1940), frente a la magnificación de los discursos visuales de una minoría de mayoristas acaecida tras las fusiones internacionales producidas a partir de 1930, lo que redundaría en la falsa cognición de que nunca las cosas fueron diferentes a como las conocemos. En esencia, pese al interés discursivo, la biodiversidad productiva, la pujanza económica y el hito mediático-tecnológico que supuso el período estudiado, los inicios de la grabación sonora quedan inscritos en la “Historia” de la grabación sonora como una especie de “Pre-historia”, perdiendo de facto la posibilidad de merecer un estatuto de equidad, tanto en el ámbito de los estudios académicos, como sobre todo en el de la divulgación de la cultura popular.

A modo de reflexión, los inicios de la grabación sonora, especialmente en lo concerniente a la diversidad del ecosistema productivo, la modificación social, mediática y cultural que supuso de hábitos y costumbres, la influencia de las crisis bélico-económicas y finalmente la conformación de grandes grupos de poder hegemónico, se asemeja mucho a los primeros tiempos de la *World Wide Web*, entre 1993 y 2005, antes de que las grandes crisis, los intermediarios y los grandes grupos de poder hicieran su aparición y aglutinaran los contenidos, las estructuras y los modos de buscar y encontrar información que conocemos hoy en día, veinte años después.

#### 4. El contexto objetual: envases y soportes de grabación sonora, 1900 a 1940

Escasa es la literatura acerca de los primeros envases y soportes de la grabación sonora. Una de las pocas referencias divulgativas que se han publicado hasta la fecha, desde una perspectiva historicista integradora, incluyendo en la disertación los primeros envases de la grabación sonora, cilindros de cera, rollos de pianola y fundas de disco, la constituye *The Art of Selling Songs: Graphics for the Music Business, 1690-1990* de Kevin Edge, en especial el capítulo dedicado a los envases de la música grabada desde los cilindros al CD.<sup>257</sup>

Los soportes de grabación han estado históricamente sometidos a una vertiginosa evolución que no siempre ha perpetuado las mismas formas, ni los mismos materiales, ni por supuesto, los mismos tamaños, y que en función de su adaptación mediológica han sido puestos en valor o denigrados por la historia. El propio objeto tecnológico, cilindro, disco, cinta magnética, CD, transmite a través de lo visual una cierta forma de *ser* bien distinta. Una ontología objetual que al margen del envase que la contenga, puede así mismo contribuir a delinear la escucha. El surco firme sobre la superficie grande y plana del disco, negro, lacado y opaco, frente al brillo multicolor del policarbonato son imágenes bien contrapuestas, como lo son la infinitud blanda y amarronada de la cinta magnética frente a la solidez hueca y circular del cilindro como catalejo para escuchar el más allá.

En su opinión, ¿la forma de relacionarse con el vinilo es totalmente diferente a la del CD? ¡Por supuesto! El nivel de implicación personal... Puedes relacionarte con el elepé leyéndolo, mirándolo, sintiéndolo. En mi libro *Impulse!*, hablo de cuando la gente utilizaba las fundas de discos incluso para otras cosas, por ejemplo para esconder marihuana. Eran capaces de nombrarte el mejor álbum por la cantidad de semillas que cabían dentro. En los años sesenta y setenta, la involucración personal con la música era algo más parecido a un evento social.<sup>258</sup>

La vertiginosa evolución a la que están sometidos los soportes de grabación y por ende sus envases, formas, tamaños, materiales, texturas, aspecto visual, constituiría en sí mismo todo un campo de estudio, que bien podría ser llevado a cabo a través del topo-análisis fenomenológico propuesto por Gaston Bachelard.<sup>259</sup> La evolución de las cajas de música con cilindros de puas metálicas, punzantes y agudas, hacia los rollos de la pianola primero y posteriormente la sutil grabación en cera de los cilindros de fonógrafo derivada de los fonogramas autografiados con la delicadeza de una plumilla arrastrando el carbón, permite generar un hilo conector en torno a lo cilíndrico que se reformula con la aparición del disco, donde la dimensión de lo circular deja de ser tridimensional, hueca y esférica para establecerse firme y expandida, sobre un único plano.

---

<sup>257</sup> Edge, *The Art of Selling Songs*, 89-142.

<sup>258</sup> Ashley Khan, historiador musical, periodista y productor en Paulo, *Jazz Covers*, 15.

<sup>259</sup> Los aportes teóricos de Gaston Bachelard, en concreto los recogidos en su obra *La poética del espacio*, se han trabajado en profundidad en el apartado titulado “Los estudios de la imagen.”

Los modos de manipulación del cilindro y el disco, ampliamente recogidos en las imágenes consultadas, apuntan a la necesidad de un diálogo entre el público usuario y un objeto, que debe ser tratado, entendido, sujetado y colocado de un determinado modo, para hacerlo servir al fin con que se creó. La redondez adquiere categoría de dato en lo táctil, en lo visual, en lo iconográfico y en lo cognitivo. El trato con la flexibilidad y la rigidez de los soportes, el cuidado extremo con el surco, la fascinación por el objeto delicado que gira sobre un eje y su inmanente presencia colmada de infinitud, se traslada a la imagen que prevalece en las fundas, traducida la esfericidad a línea concéntrica y en un alto porcentaje de la muestras, a composiciones esencialmente circulares.

La dialéctica entre lo circular, como soporte de grabación, y lo rectangular, como embalaje, opera no sólo en una dimensión pragmática con vistas a un mejor almacenamiento y una economía en los costes del manipulado gráfico, sino que remite también a un sistema de contención de la forma y enmarcado fenomenológico de lo infinito en lo finito, de lo sublime en lo bello, de lo femenino en lo masculino, de lo natural en lo cultural. Desde esta perspectiva, las fundas de disco cuadrangulares y opacas en relación con el disco redondo y brillante se comportan igual que en el hombre de Vitrubio la curva y la cuadratura, es decir, la anatomía de lo radial es sistemáticamente acotada y vestida en su exterioridad por la geometría del ángulo para lograr un equilibrio perfecto. La firmeza de la recta en público, frente a la desnuda sensualidad de la curva en lo privado.

Entender que las fundas de disco entre 1900 y 1940 se afirmaban en su exterioridad, en su otredad no constitutiva del soporte de grabación, sino accesoria, como obsequio adicional: “Funda irrompible con la que obsequia la casa *Orpheus* a sus clientes”, (Barcelona: ca.1920, Ref. BnF349) y que pese a ello, la imagen las acompañaba indefectiblemente, permite comprender por qué en la era digital la imagen no muere con la muerte del soporte de grabación y del embalaje que lo contiene, sino que liberándose de ellos se emancipa. La imagen se burla de la objetividad empírica y existe siempre aportando algo fundamental más allá de la imagen entendida como cosa y del soporte entendido como objeto. ¿De qué puede tratarse? Esta pregunta plantea la necesidad de entender el soporte no sólo desde un punto de vista pragmático formalista, sino como espacio, es decir como categoría fenomenológica de conocimiento.

Si nos sometemos a la fuerza hipnótica de tales expresiones, he aquí que estamos enteros en la redondez del ser, que vivimos en la redondez de la vida como la nuez que se redondea en su cáscara. El filósofo, el pintor el poeta y el fabulista nos han dado un documento de fenomenología pura. A nosotros nos corresponde ahora servirnos de ellos para aprender la concentración del ser en su centro; a nosotros nos incumbe sensibilizar el documento multiplicando sus variaciones.<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 273.

Los envases en los que se introducen los soportes de grabación sonora y, en especial, las imágenes fijas que les acompañan, se comportan desde una perspectiva fenomenológica como casa de la música, casa de la marca y casa del artista. Las imágenes construidas para satisfacer demandas de mercado poseen, sin embargo, un valor ontológico y están iluminadas con las imágenes poéticas del arte y la literatura, a la luz de una supresión de los intermediarios, del ser contemplante y el ser contemplado. Las imágenes de los envases, así como los propios envases y los soportes de la grabación no deben ser únicamente contemplados sino vividos en toda su calidad inmediata, generando una dialéctica entre lo interno y lo externo, lo abierto y lo cerrado. Por ello, utilizando fuentes primarias obtenidas en el trabajo de campo a los fondos sonoros consultados, se realiza a continuación un recorrido discursivo que aporta información sobre la imagen fija presente en los primeros envases de la grabación sonora: los envases de los rollos de pianola, los envases de cilindro, los álbumes de disco y las propias fundas de disco.

#### **4.1. Los rollos de pianola**

##### **4.1.1. Amplitud de la muestra estudiada**

La información acerca de los rollos de pianola que se presenta en esta investigación responde a los ejemplares consultados y documentados fotográficamente *insitu* en los centros de documentación visitados. En las estanterías de los centros de documentación se conservan apilados un número muy elevado de envases idénticos a los documentados fotográficamente en detalle (con la única diferencia de los datos referidos en la etiqueta catalográfica) lo que da buena cuenta de la homeostasis de su formato y de la gráfica presente en ellos.

Relación de marcas por fondo sonoro consultado:

##### **Biblioteca Nacional de España**

*Melodia S.A, ERA, Victoria, Minerva, Diana, Virtuola.*

##### **Bibliothèque nationale de France**

*Opera-París, L'Édition Musicale Perforée L'E.M.P., Francis Salabert, Odeola, Pleyela.*

##### **Museu de la Música de Barcelona**

*Victoria, Hijo de Paul Izabal, Sala Aeolian.*

##### **Biblioteca de Catalunya**

*Odeola, Rollos Victoria, Sociedad Anónima Musical Española, Orfeo, Iris.*

##### **4.1.2. El eslabón perdido entre la partitura y la máquina**

En el S. XIX las representaciones musicales en el espacio doméstico corren a cargo esencialmente de mujeres. La elevada venta de partituras, los conciertos privados y la interpretación femenina al piano son el modelo hegemónico de difusión musical en el ámbito privado, mientras que en el ámbito público son los hombres los que ostentan el poder. Con la aparición del autopiano y en aras precisamente de la mediación tecnológica, se produce un curioso fenómeno de reapropiación masculina del espacio

doméstico. Un hecho que la estrategia de ennoblecimiento discursivo del fonógrafo y el gramófono, promocionados como instrumentos musicales masculinos a partir de 1910, acrecentará aún más.<sup>261</sup>

El mercado de la edición de partituras comenzó a adquirir una notable dimensión en el S. XVIII, pero es en el S.XIX y principios del S.XX, con la música ligera, cuando el mercado de la edición musical se consolida firmemente. Las partituras se editan con cubiertas ilustradas, firmadas e impresas a todo color mediante técnicas de litografía y fotograbado. Mientras que en la edición impresa no se escatiman recursos gráficos, y las ilustraciones transitan del *Art Nouveau* al *Art Decó* produciendo resultados de altísima calidad,<sup>262</sup> los envases de rollo de pianola son profundamente homeostáticos.



Figura 8. Partituras *Francis Salabert*. Europa y EE.UU., ca. 1900-1930.

Pese a que excede los límites de este estudio, merece la pena destacar el intenso trabajo de ilustración autorial llevado a cabo en las portadas de las partituras que conviven con la primera grabación sonora, siendo destacable el aporte artístico y discursivo de las mismas y su transición por los gustos del *Art Nouveau* y el *Art Decó*. Fuente: *Images musicales*, [www.imagesmusicales.be](http://www.imagesmusicales.be).

El mercado de partituras en Europa y EE.UU está, entre 1900 y 1930, firmemente asentado y va dirigido a un público femenino formado que en ese momento ostenta el dominio del ámbito musical doméstico. La abundante presencia icónica de mujeres en las portadas de las partituras se constata fácilmente indagando en las publicaciones en línea dedicadas a la catalogación y difusión de este tipo de materiales, de entre las cuales se ofrece una pequeña muestra de las publicadas por *Francis Salabert*. La tematización es la estrategia de comunicación más utilizada. Los bustos de mujeres representados responden a diferentes tipologías de la feminidad, las tan heroicas como fatales, Salomé y Dalila, conviven con las poses flemáticas dedicadas a la glosa del amor romántico, las parejas de baile. El cuerpo femenino es ofrecido como protagonista argumental, pero también como objeto de deseo y

<sup>261</sup> Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 82.

<sup>262</sup> Para más información sobre imágenes presentes en las partituras se puede consultar la página web “*Images musicales*” una colección privada que contiene en línea aproximadamente 10.000 partituras ilustradas, en su mayoría de estilo *Art Nouveau* y *Art Deco*, ca. 1890-1940. <http://www.imagesmusicales.be/browse/40/> (Consultado el 20 de septiembre de 2015).

cuerpo encarnado por donde transita un amplio registro emocional: desde la alegría a la tristeza, desde la venganza, la dominación y la picardía hasta la soledad gozosamente elegida o la sumisión marital, según convenga a la diégesis del texto musical al que acompañan, presentan y representan en cubierta.

¿Por qué en este contexto, en el que la imagen ya acompaña profusamente a la notación musical los primeros envases, tanto de rollos de pianola como de cilindros, presentan un carácter tan austero?

La respuesta puede hallarse en la consideración social del envase como objeto de culto. Mientras que el libro históricamente asentado posee un valor cultural y la partitura en tanto que notación impresa lo es, el envase, objeto transitorio y funcional todavía no ha sido redefinido en función de las cualidades icónicas del valor añadido, identitario y comercial, que puede llegar a tener. Lo que se conoce actualmente como *packaging*.

Los rollos de pianola, uno de los primeros soportes de lo que puede considerarse música grabada, son en el aspecto gráfico, el eslabón perdido entre la interpretación de música directa y la interpretación musical mediada por la máquina. En este sentido, los propios rollos y sus envases se convierten en exponentes de algo intermedio, a mitad camino entre la partitura, la notación musical, la grafía del sonido, y la desaparición literal que está por venir de toda relación de la música con su escritura y de la interpretación con la presencia ejecutante del intérprete.

“Una cosa está clara: la música basada en un texto siempre ha sido mucho más popular que la música puramente instrumental. El humor y los sentimientos generados por la música quedan realzados si un texto nos ofrece el significado del sonido. Las diversas inclusiones de texto que acompañan a la música, no solo las letras que dan cuerpo a la melodía, sino las notas que iluminan las partituras, ayudan al intérprete al trasladar un significado que haga más fácil apreciar la música.”<sup>263</sup>.

En efecto, objetualmente el rollo de pianola es la transmutación física de la partitura en grafía del sonido. De las notas sobre el pentagrama a los orificios sobre el papel. Con la notable diferencia de que mientras la partitura requiere interpretación humana experta, la grafía del sonido puede ser reproducida automáticamente por la máquina con el tempo y la precisión de quien originariamente la interpretó. Un claro exponente de la TID, “El Sonido Dibujante”.

El aporte más significativo que los rollos de pianola procuran a la investigación es la frontera que en el primer tramo del rollo de pianola se establece entre el paradigma musical del pasado, vinculado a la idea de la música como alegoría inmaterial, esencial, perenne y universal y un paradigma musical novedoso que ata la música a los aspectos más concretos de su ejecución y su recepción mediada por la máquina. Si la música del S.XIX estaba en la partitura, la música del S.XX está afinada, capturada,

---

<sup>263</sup> Sassoon, *Cultura*, 9-10.

en los soportes de grabación y se ofrece en todo momento, en toda su magnífica corporalidad, a toda aquella persona o animal que se sitúe frente al aparato reproductor.

#### 4.1.3. Características del envase: forma y contenidos

Los envases de los rollos de pianola constan básicamente de una caja de cartón cuya textura emula piel, tela, mármol o madera. Los dos casos más significativos de gráfica en el envase localizados son los rollos de pianola *Diana* en España y *Francis Salabert* en Francia. En el caso de los rollos de pianola *Diana* (BNE) la tapa del envase se recubre de litografías alegóricas de estilo académico ochocentista, ángeles alados que tocan la lira en espacios naturales al atardecer, instrumentos y gárgolas mitológicas. En el caso de *Francis Salabert* (BnF) los rollos se comercializan con el envase forrado de papel, con una estampación ornamental realizada en azules y blancos mediante repetición del ruiseñor, iconotipo de la casa.

En todos los casos documentados los rollos de pianola se disponen horizontalmente para ser almacenados y presentan en la parte frontal una etiqueta con la identidad corporativa de la marca, el repertorio y la autoría de la interpretación. Como se demostrará, esta etiqueta catalográfica tiene su correlato evolutivo en la etiqueta de la tapa del cilindro y posteriormente, en la etiqueta del disco.



**Figura 9. Rollos de pianola *Diana*, Madrid, ca. 1925**

Vista frontal y lateral del envase de los rollos de pianola *Diana*. Principio del rollo perteneciente al sainete lírico “Encarna la Misterio “ de Soutullo y Vert, Madrid, ca. 1925. Al fondo, rollos de pianola apilados horizontalmente. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2012. Fondo: Biblioteca Nacional de España.

#### 4.1.4. La representación humana en los envases de los rollos de pianola

Los envases de los rollos de pianola son cuadrangulares y muy alargados, se almacenan horizontalmente unos sobre otros, apilados, de modo que sólo es visible la etiqueta frontal, un espacio muy reducido de poco más de seis o siete centímetros de lado. Todas estas cualidades funcionales a través de las cuales es percibido el envase, hacen aún poco viable el desarrollo de un aporte gráfico en ellos, salvo contadas excepciones. Sin embargo, si en el exterior apenas existen referencias icónicas a la figura humana, se hace notar que la presencia de figuras en los rollos de pianola existe en el propio preámbulo del rollo, antes de la perforación, y que esta especie de nexo es especialmente enfática en las marcas que se distinguían previamente por ser especialistas en editar cuidadas partituras, como es



el caso de Francis Salabert. Hijo de Édouard Salabert, el fundador de la editorial musical que él tomó a su cargo con 16 años, y nieto de Filmin Salabert, discípulo de Ingres, Francis Salabert nació en el seno de una familia con inquietudes artísticas. Cuando estos perfiles con sensibilidad artística se hacen cargo de la edición musical, como se demostrará también en los cilindros *Puerto y Novella* de Valencia, en las fundas ilustradas por André Girard para *Columbia* o en las cuidadas ediciones de los álbumes de Ravel, la calidad visual del producto que comercializan se pone inmediatamente de manifiesto.

Las ocasiones en las que el rollo de pianola se acompaña de una ilustración específica son muy excepcionales en el conjunto de la muestra estudiada, el modelo hegemónico más extendido es el que presenta la etiqueta catalográfica superpuesta sobre el papel en blanco o discretamente ornamentado con el objetivo de enmarcarla.

#### **4.1.5. El caso especial de los rollos de pianola *Francis Salabert* y *L'Édition Musicale Perforée***

En los ejemplares en los que se ha localizado ilustración, *Francis Salabert* y *L'Édition Musicale Perforée*, L.E.M.P., las imágenes poseen firma autorial atribuidas a “Valerio” y “George Barbier 1919”, respectivamente, al igual que poseían firma los grabados y litografías que las partituras del S.XIX y principios del S.XX presentaban en cubierta, aportando prestigio a la editorial y atrayendo el producto.

Este espacio pre-textual con una anilla incorporada en el extremo, y cuya función es hacer de enlace del rollo con la máquina, presenta la oportunidad de ampliar el discurso musical a través del discurso visual. Es un espacio impostado, robado o anexado al rollo, materialmente añadido, encolado y superpuesto. Un espacio que posee identidad corporativa, firma autorial, ilustración y etiqueta con los datos catalográficos. Sin duda un espacio del que la imagen se apropia y que será tímidamente precursor de las primeras fundas de disco que aspiraron a ser en esencia, como lo eran las cubiertas de las partituras, un objeto completo en sí mismo.

Esta correlación entre el preámbulo de los rollos de pianola y las fundas de disco se concreta en la localización de tres tipos de representación icónica que también se localizan en las fundas de disco: la representación de figuras alegóricas y alusiones mitológicas en torno a la idea de lo musical, personificaciones animales y lugares emblemáticos, cargados de carga connotativa épico-patriótica, como el Gallo de *Odeola* o el Palacio de la Ópera de París, y representaciones reales o ficcionales de la fuente emisora y el público receptor.

Especialmente relevante resulta la ilustración del rollo de pianola del *Fox Trot “J'en ai marre”* de M. Yvain, publicado por *Francis Salabert*, en París, ca. 1923. La ilustración está firmada por “d'ap de Valerio”, en ella siete personajes, tres hombres y cuatro mujeres, disfrutaban de una velada musical, íntima en un espacio, probablemente doméstico, con indicadores de clase alta.



**Figura 10. La representación humana en los rollos de pianola *Francis Salabert* y *L'E.M.P.***

De derecha a izquierda, rollos de pianola *Francis Salabert*, París, ca. 1923 y *L'Édition Musicale Perforée* (*L'E.M.P.*) París, ca. 1919. Fotografías Julia Navarro Coll © 2015. Ilustraciones: "d'ap de Valerio" y Georges Barbier, respectivamente. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

El rollo, representado de forma metafórica como telón, envuelve la escena en la que una de las mujeres toca la pianola y uno de los varones interpreta la canción mientras otra mujer espera su turno leyendo la partitura, para intervenir. Dos parejas heterosexuales bailan a su alrededor cerrando la composición simétricamente, tomando como eje la interpretación al piano. Resulta relevante destacar que la interpretación instrumental corre todavía a cargo de la mujer y que el traspaso de poder de la ejecución musical, en el ámbito simbólico de este ejemplar, no ha sido aún consumado. Singular es también la representación de personajes con pronunciados atributos de clase alta, joyas, vestidos de largo, frac, pajarita, e incluso monóculo, acompañando a un repertorio de música popular, de baile, concretamente un *Fox Trot*. La ilustración, instaurando un paradigma pedagógico de uso y consumo, servía de entrada visual a un conjunto de piezas de música popular, denominada por el propio editor como una: "*Série sensationnelle de toutes les dernières danses en vogue*", ("una serie sensacional de todas las últimas danzas de moda").

En la muestra de referencia se localiza un ejemplar dedicado a la música culta, en cuya ilustración se aprecia un tratamiento similar de la distribución por géneros de la producción musical antes de masculinización de las prácticas, que como se demostrará, en la gráfica de las fundas de disco, se hace patente a partir de la década de 1930. Se trata del ejemplar por *L'E.M.P.*, que contiene el ejemplar de "*La Predications des oiseaux*" de San Francisco de Asís, compuesta por Liszt y editada en París, ca. 1919. En la ilustración, firmada por Georges Barbier en 1919, tres mujeres y un ángel interpretan, dirigidas por un hombre, una composición musical. Ataviados con prendas barrocas, la ilustración denota el gusto por el clasicismo y el estatus de clase alta, a la vez que evidencia la posición de producción activa femenina y dirección masculina, entrelazadas aún con la filiación mitológica, trascendente, y universalizante atribuida en el S. XIX al lenguaje musical.

En resumen, el preámbulo gráfico de los rollos de pianola, también iterativo, es de interés por cuanto enlaza con la moderación en la forma de representar las prácticas cognitivas asociadas a lo musical, simbólicamente manifestadas, siempre y en todo momento, como una puesta en valor oculta del comedimiento corporal y el equilibrio mental, de la moderación ante las pulsiones carnales que la música puede desatar y que en efecto, desata. Un ensalzamiento desapercibido y continuista de lo que podríamos denominar claramente como una transmisión velada de la *Sofrosine* y más específicamente la *Enkrateía*. Es decir, las ilustraciones logran, a través de un discurso persuasivo que atrae las rígidas regularizaciones del comportamiento de la clase alta y las pone en sintonía con el mito y el estatus, operar cognitivamente en la dimensión de educar al público receptor, de toda condición social, en el freno de las pasiones y el dominio de lo espiritual sobre el cuerpo en el mismo momento de recibir o producir el acto comunicativo musical. Y en esta transmisión, que apunta a la regularización reaccionaria de las prácticas musicales en el ámbito doméstico, promocionándolas como escenas de cortejo socialmente aceptable, los roles de género permiten a la mujer poseer, aún, un posicionamiento activo como actante ejecutora, un hecho que como se demostrará, deja de ser simbólicamente representado a partir de la década de 1930.

## 4.2. Los cilindros de cera

### 4.2.1. Amplitud de la muestra estudiada

La muestra consultada consta de ejemplares estudiados en detalle y documentados fotográficamente desde todos sus ángulos gracias a la visita al fondo documental que los preserva. Los ejemplares de un mismo modelo se repiten en todos los casos en número de cientos, de forma homeostática. En el listado que a continuación se detalla se incluyen las casas fonográficas y en el caso de los cilindros *Edison* y *Columbia*, se hace mención a los diferentes modelos localizados, puesto que suponen un cambio en la conformación visual de la etiqueta del envase. En el caso del Archivo Vasco de la Música la consulta se ha realizado en línea y la documentación fotográfica ha sido facilitada por personal del centro.

#### **Biblioteca Nacional de España**

85 envases de cilindro documentados.

*La Fonográfica Madrileña, Viuda de Aramburu, Obdulio B. Villasante, Sociedad Fonográfica Española, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Álvaro Ureña, Sociedad Anónima Fonográfica, Pathé, Casares, Manuel Moreno, Álvaro Ureña, National Phonograph Co., Centro Fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases, Viuda de Roselló, Sociedad Artístico-Fonográfica, Puerto y Novella, Hércules Hermanos, Fono-Reyna, Hijos de Blas Cuesta, Comisariato Internacional Comercio, José Navarro, Pallás Y Cía., V. Corrons e Hijo, J. Corrons, Anglo-Italian Commerce Company, Lacaze Óptico, La Oriental* y algunos editores catalogados como “sin nombre”.

### ***Bibliothèque nationale de France***

Consultada la totalidad del fondo. 38 envases de cilindro documentados en detalle.

*Cylindres Pathé, Columbia Phonograph Company USA, Columbia Phonograph Company París, Edison: Record Blank, Edison Recording Blank, Edison Record USA, Edison Record Bruselas, Edison Record Berlin, Les cylindres Edison, Edison Goldguss Walzen, Berlin, modelos azul y rojo, Edison Amberol Record, Edison Blue Amberol Record, Edison Bell Gold Moulded Gran Bretaña, Sterling Record, Cylindre Phrynis, H.L Lioret, A. Neubourg & Co, Société des micro-phonographes Bettini, Grands Magasins du Louvre, Dictaphone y otros editores sin atribución en el envase.*

### ***Museu de la Música de Barcelona***

26 envases de cilindro documentados en detalle. 79 en plano cenital.

*Edison Bell, Edison Blue Amberol Record, Edison Blue Amberol Concert, Edison Amberol 4min, El fonógrafo, cilindros y accesorios, Barcelona, Cylindres Pathé, Edison Purple Amberol Record, Edison Record, Columbia Phonograph Company USA, Centro fonográfico C.Pernot Berceles, Fonógrafos superiores E. Roselló, Barcelona, Prudencio Santos, Salamanca, José Navarro, Madrid, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Phonographic Languaje Lesson, Cortinaphone, Les cylindres Enregistrés Edison, Bazar de L'Ouest et d'Amsterdam, French Languaje Record, Edison Record Concert, Centro Fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases, Barcelona, Edison Comercial System, Dictaphone, Comptoir de Machines Parlantes & Cinématographes Louis Van Goitsenhoven, Bruxelles.*

### ***Biblioteca de Catalunya***

8 envases de cilindro documentados en detalle.

*Edison Amberol, Edison Record, Cylindres Pathé, Columbia Phonograph Company USA y otros editores sin atribución en el envase.*

### ***Eresbil. Musikaren Euskal Artxiboa, Archivo Vasco de la Música***

39 envases de cilindro consultados. 9 documentados en detalle

*Puerto y Novella, Hijos de Blas Cuesta, Pallás y Cia., G.F de Villasante, José Navarro, Hugens y Acosta, S.A. Fonográfica, Vda. De Aramburu.*

## **4.2.2. Expansión comercial y limitaciones técnicas**

Los cilindros fueron el soporte de audio comercial dominante entre 1888 y 1912, conviviendo con el disco y pugnando con él hasta 1929 por la supervivencia. En los comienzos de su invención el cilindro no es reproducible en serie. Los artistas deben someterse a sesiones intensivas de grabación acústica a temperaturas superiores a 30°, pues la cera debe estar blanda para poder ser grabada, repitiendo una y otra vez el mismo repertorio, con posturas circenses, frente a diferentes bocinas captoras. La demanda del producto comienza a situarse en un sistema propio de la incipiente cultura de masas pero el sistema de producción todavía es eminentemente artesanal, como se desprende de la memorias de

Piero Coppola: “No hay que olvidar que en este época la grabación sonora es acústica, la electricidad todavía no había operado los milagros que hacen del disco de hoy en día una maravilla de la reproducción. Aunque bien pensado, la grabación acústica nos parecía entonces milagrosa”.<sup>264</sup>

Los avances técnicos en la grabación van encaminados a resolver esta situación. En agosto de 1900 el reproductor *Bettini* se publicita en el *Boletín Fonográfico de Valencia* como un adelanto doméstico que permite al aficionado que posee poco dinero aumentar o renovar su repertorio, para que no se aburra de oír siempre lo mismo, al mismo tiempo que afirma que los fonogramas franceses y americanos han “inundado el mundo con fonogramas reproducidos que podría pagarse por no oírlos”<sup>265</sup>.

En 1906, el plástico duro sustituye a la cera y se introducen en el mercado cilindros de celuloide y Amberol de cuatro minutos. Con los nuevos materiales y la posibilidad de sacar moldes de los cilindros la reproducción en serie comienza a ajustarse a la demanda. Estos avances técnicos en la grabación, unidos a la producción de máquinas destinadas al ámbito doméstico, permiten entre 1895 y 1910 una potente expansión del mercado hasta el punto de que en 1901 en el “Boletín Fonográfico” de la revista *El Cardo*, se califica esta sobre-expansión de “indigestión fonográfica”<sup>266</sup>. En 1900 se comercializan 500.000 fonógrafos en Estados Unidos, en 1910, la cifra asciende a 2,5 millones.<sup>267</sup>

Otra de las limitaciones del cilindro es la duración de la grabación, algo intrínseco a la propia conformación objetual del cilindro. Su tamaño, 5,7 cm de diámetro, se convierte en un impedimento para el crecimiento. Con el objetivo de mejorar esta condición en 1898 *Columbia* comercializa un nuevo tipo de cilindro con un diámetro superior, 13 cm. Diez años más tarde, en 1899, Edison comercializará la serie grande *Edison Concert*. *Pathé* hará lo propio comercializando los cilindros *Columbia Grand* con su firma y aportando finalmente una modificación que denominará *Stentor*.<sup>268</sup> Según el *Boletín Fonográfico*, los cilindros grandes, a partir de 11 centímetros de diámetro, “tienen la gran ventaja de producir tanta sonoridad como las planchas del *gramófono*, sin el inconveniente del gravísimo- hasta ahora no remediado- de los chirridos que se causan al roce de la aguja de este con los discos”<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> “Car, il ne faut pas l’oublier, à cette époque l’enregistrement était acoustique, la fée électricité n’avait pas encore opéré ses miracles qui font du disque d’aujourd’hui une merveille de reproduction. Bien entendu, alors, même l’enregistrement acoustique nous semblait miraculeux”. Traducción de la autora. Coppola, *Dix-sept ans de Musique*, 43.

<sup>265</sup> Boletín Fonográfico. Año I, Valencia 20 de Agosto de 1900. Num. 16, Pag. 260. “Un gran adelanto. Máquina Bettini para reproducir los fonogramas” © *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Generalitat Valenciana*.

<sup>266</sup> “El cilindro que se vende en todas partes, y que en todas partes es igual, no puede ya tener valor comercial: lo tenemos todos; lo nuevo, lo exclusivo, eso es lo que puede hacer la fortuna de los fonografistas ahora y en lo sucesivo. (...) La indigestión fonográfica que hemos sufrido es preciso que desaparezca poco a poco, y luego... Luego quedará el que deba quedar”. *El Cardo*, 15-X-1901. Citado en Ramon Canut Rebull, “El boletín fonográfico: crónica del fonógrafo en Valencia”, *Quadrivium*, n°3 (2012), 20-31.

[http://www.avamus.org/revista\\_qdv/qdv\\_numero3.html#FON%C3%93GRAFO](http://www.avamus.org/revista_qdv/qdv_numero3.html#FON%C3%93GRAFO)  
(Consultado el 25 de septiembre de 2015).

<sup>267</sup> Tournès, *Musique!*, 26-7.

<sup>268</sup> Lesueur, *L’Histoire Du Disque*, 35.

<sup>269</sup> Boletín Fonográfico. Año I, Valencia 20 de Agosto de 1900. Num. 16, Pag. 262. “Los cilindros grandes” © *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Generalitat Valenciana*.

Mientras que en los inicios de la grabación sonora el gramófono es considerado un juguete, (en 1889 Berliner vende su licencia a la juguetera *Kammerer y Reinhardt*)<sup>270</sup> el cilindro posee una velocidad más constante y un mejor sonido, aunque presenta una gran fragilidad y un difícil almacenamiento. El disco va asentándose, resolviendo sus inconvenientes y presentando varias cualidades que harán que perviva como soporte: es más manejable, se almacena mejor, consigue una mayor calidad del sonido, permite más tiempo de grabación y sobre todo se adapta mejor a la producción industrial, rentabilizando los procesos en tiempo y viabilidad económica. Hacia 1900 los dos sistemas de grabación, cilindros y discos, conviven. Pero a partir del S.XX se produce una situación comercial de oligopolio: cinco grandes firmas se reparten el mercado mundial, *Edison*, *Columbia* y *Pathé* producen cilindros, *Victor Recording Company* y *Gramophone*, discos. En la Europa continental los grandes competidores de *Gramophone* son la *Fonotipia di Milano* y sus socios de Francia y Alemania.

El mercado de cilindros se convierte pronto en un fenómeno transnacional alentado por la expansión colonialista de las Indias, África y Asia. Entre 1900 y 1908 *Pathé* produce 45 millones de cilindros, de 3 a 5 millones de cilindros al año. En 1899, entre Francia, Gran Bretaña, Alemania, Estados Unidos y Rusia se calcula que se vendían al día unos 15.000 cilindros. Unas cifras que sitúan la venta mundial de cilindros en 1900, en torno a los 6 millones de cilindros al año en el mercado mundial<sup>271</sup>. Desde el primer momento la grabación musical tal y como afirma Sassoon,<sup>272</sup> revistió todas las características de una empresa capitalista de primer orden.

Arrinconado por las ventajas manifiestas del disco, entre 1902 y 1906 la mayoría de firmas abandonan la producción de cilindros y en 1912 *Columbia* deja de fabricarlos. Edison, su inventor, reticente a fabricar discos hasta 1912, se convierte en el último defensor del cilindro hasta que en 1929 deja de comercializarlos.



**Figura 11. Cilindros Columbia Phonograph Co, Edison Records y Sterling**

Francia, ca. 1900-1920 Fotografías Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

<sup>270</sup> Sassoon, *Cultura*, 975.

<sup>271</sup> Lesueur, *L'Histoire Du Disque*, 34-40.

<sup>272</sup> Sassoon, *Cultura*, 974-92.

El cilindro era un producto tan revolucionario como limitado. Las cuestiones intrínsecas a la fabricación y el almacenamiento posterior no eran su única limitación frente al disco. Como ya se ha apuntado, la calidad, la portabilidad, la durabilidad y la autenticidad del producto eran también limitadas. Su envase circular imponía otra limitación ostensible: impedía el crecimiento visual del producto, la Imagen Anacrusa del cilindro es una imagen “débil” que sin embargo debe su fortaleza a su carácter fuertemente homeostático. La similitud y la semejanza entre marcas es el código hegemónico, todos los envases de cilindro distribuyen la información visual de modo similar, en el mercado transnacional, durante cuatro décadas, las diferencias entre marcas son menos significativas que los aspectos que poseen en común.

La orientación pedagógica de las fundas de disco, el espacio plano y duplicado, visualmente accesible y sorprendente que estas proporcionaban, la atractivación comercial de la marca y la promoción de máquinas, accesorios y artistas y repertorios, era inviable en el incómodo y reducido espacio visual del envase de cilindro. En el soporte tubular, con su enigmática carga de vacío interior, la desaparición de los intérpretes corría pareja a la elipsis de su directo en el nuevo modelo de audición. Decididamente, en una época en que no primaba el contenido sino el medio, en el envase de cilindro no había espacio físico para la complejidad iconográfica que la implantación ritual de la escucha musical mediada, requería.

El intérprete ocupaba su lugar dentro de la caja, en el surco, y quedaba recluido como el genio en la lámpara mágica a la espera de que los verdaderos protagonistas, invento, máquina y receptor, le dieran de nuevo vida.

¿Pudo ser esta limitación del espacio para el discurso gráfico otro de los factores concomitantes que ocasionó su declive? O expresado en otros términos, ¿pudo ser la experiencia emancipadora visual de las fundas lo que contribuyó a que el disco lograra una mayor pregnancia emocional en el público y el fenómeno de la grabación sonora se asentara fuertemente como hábito cultural?

El objeto de estudio de la investigación se centra en las fundas de disco. ¿Por qué prestarle pues atención a los envases de cilindro? La respuesta es sencilla. Las fundas de disco no se comportan como un objeto autónomo, independiente de la competencia y las mediaciones publicitarias del fonógrafo. La contaminación y la interdiscursividad saltan de un soporte a otro y se interrelacionan y se retroalimentan sucesiva e intermitentemente, hasta que recién desaparecido el cilindro, en concreto tres años después, en 1932, empiezan a aparecer en París los primeros síntomas indiscutibles de la emancipación gráfica de las fundas de disco.

De los envases de cilindro, a modo de preámbulo, como de los rollos de pianola, nos interesa, sobre todo, atender por una parte a las limitaciones del envase tridimensional y por otra, dado que la investigación se orienta hacia una perspectiva iconográfica y de género, a la mostración del factor humano y en concreto a sus perfiles de exhibición

Así mismo, en este preámbulo dedicado al envase de otros soportes de grabación sonora contemporáneos al disco, nos ocuparemos únicamente de los cilindros que conservan archivos sonoros musicales. Es decir, existe en los inicios de la grabación sonora un fuerte interés por el registro sonoro de la voz, la denominada *Phonographie* (grafía del sonido) que nace en 1808 con el objetivo de encontrar un sistema que, en palabras de Tournès, citando a Thibierge, posibilite: “escribir más rápido de lo que se habla”<sup>273</sup>, una línea de intervención que proporciona un eminente protagonismo al público receptor, en tanto que se convertirá en productor de sus propias grabaciones. Esta línea de acción permitirá en un futuro constituir los llamados “Museos de la voz” o “Museos de la palabra”, colecciones que tienen por objetivo preservar discursos históricos, variantes dialectales o producir un conocimiento de idiomas, objetivo básico de los primeros fonógrafos. Es pertinente resaltar que esos envases no siempre presentan una imagen similar a la estudiada para el caso del registro sonoro musical y aunque se citarán brevemente, por lo que de interés iconográfico tienen para la investigación, su análisis exhaustivo excede el ámbito de esta Tesis Doctoral.

#### **4.2.3. Características del envase de cilindro: forma y contenidos**

El envase de cilindro es ante todo un objeto funcional que sirve al objetivo de preservar y presentar el cilindro que contiene anclándolo en ocasiones a una férrea identidad corporativa. Pese a que existen envases de cilindro con formato cuadrangular (*Cylindres Artistiques Charlus & Maréchal*)<sup>274</sup> en la muestra directamente consultada *insitu* no se han encontrado ejemplares de esta tipología.

En todos los centros de documentación consultados se han encontrado envases de cilindro de 5,7 cm de diámetro en una proporción muy superior a los cilindros de mayor diámetro. Es el caso de los cilindros *Pathé* cuyo envase mide 9,8 cm de diámetro y los envases *Edison Concert* y *Columbia Grand* para cilindros de 13 cm de diámetro y diez minutos de duración. Aproximadamente sólo un 4% de los cilindros de la muestra posee un tamaño superior a 5,7cm. de diámetro.

Salvo que haya estado sometido a condiciones ambientales adversas y por tanto sustituido, el envase original sirve atemporalmente a la preservación del fondo sonoro que acompaña. Por ello, a diferencia de las fundas de disco, ha sido conservado en los centros de documentación junto al cilindro que conserva. Este hecho, pese a la posible intercambiabilidad de los envases, permite filiar el envase original a la grabación original y por lo tanto proporciona mayor fiabilidad en la datación.

---

<sup>273</sup> Tournès, *Musique!*, 12.

<sup>274</sup> Para más información gráfica sobre *Cylindres Artistiques Charlus & Maréchal* puede visitarse la web Phonorama, [http://www.phonorama.fr/miniature.php?gd=2&maxw=500&src=./fichiers\\_sites/13908/Albums/A9/a91/a9158.jpg](http://www.phonorama.fr/miniature.php?gd=2&maxw=500&src=./fichiers_sites/13908/Albums/A9/a91/a9158.jpg) (Consultado el 12 de mayo de 2015). Se ha constatado, así mismo, que el fondo sonoro conservado en ERESBIL contiene ejemplares cuadrangulares. La visualización de algunas de las etiquetas superiores de la tapa está disponible en ERESBIL, <http://www.eresbil.com/> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).



### Partes del envase de cilindro. La tapa superior y el cuerpo del envase

Sea cual sea su formato, cuadrangular o cilíndrico y el material con el que están realizados, generalmente cartón y excepcionalmente metal, los envases de cilindro presentan en su interior un recubrimiento mullido y en su exterior dos partes bien diferenciadas: el cuerpo y la tapa. Mientras que en la tapa se encuentra la información que personaliza la grabación, el cuerpo posee información genérica y puede en la mayoría de los casos llegar a ser intercambiable entre cilindros del mismo sello fonográfico. Ambas partes están construidas siguiendo un claro paradigma de identidad corporativa y constituyen una unidad visual, un “todo” fuertemente estandarizado.

¿Cuáles pueden ser las razones de esta distribución de la información visual? En primer lugar la tapa presenta una superficie plana, abarcable de un simple vistazo. El cuerpo, debido a su conformación cilíndrica, no. El mobiliario doméstico de la época permitía que el cilindro se almacenara verticalmente, quedando las tapas a la altura de la vista. Los comercios y espacios de audición podían disponer de un sistema de almacenaje horizontal y en esos casos únicamente la tapa quedaba visible y accesible. Este aspecto funcional del envase condiciona sin duda la distribución y ubicación jerárquica de los datos y las imágenes.

La tapa del cilindro presenta una superficie circular plana y estable, lo que la convierte en el mejor espacio para contener los datos catalográficos, dicho de otro modo, los datos considerados relevantes. Por el contrario, el cuerpo del envase es cilíndrico y la información visual recogida nunca es percibida globalmente, sino fraccionada en planos tangenciales. Para ver la etiqueta del cuerpo en su totalidad hay que girar el envase de 90° en 90° hasta completar el giro. Y si se presta atención a la tapa entonces el cuerpo quedará elidido y viceversa. El porcentaje de imagen que se oculta a la vista en el envase de un cilindro es siempre muy superior a la que se muestra. La mejor cara del cilindro siempre correrá el riesgo de quedar oculta, de convertirse en trasera.



Figura 12. Envase de cilindro *Edison Goldguss Walzen*. Berlín, ca.1900-1910

La etiqueta del cuerpo del cilindro necesita un mínimo de cinco giros secuenciales para poder obtener información completa de toda la gráfica, de modo que esta información nunca aparece a ojos del público de manera completa, sino fragmentada. Fuente: envase de cilindro *Edison Goldguss Walzen* Berlín, ca.1900-1910. Fotografías Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

En el total de la muestra estudiada, las tapas superiores son el espacio previsto para los datos concretos de esa grabación y las etiquetas frontales el espacio para la marca, los derechos legales y la ornamentación. El color aplicado en la totalidad del producto, incluida la cera del propio cilindro, es la estrategia de comunicación a través de la cual la marca diferencia sus series o sus productos en función del material, la duración, la calidad y la dureza buscando un impacto visual inmediato. Un cambio de color siempre es símbolo de que el producto presenta unas determinadas cualidades que lo diferencian del resto, basadas en la distinción y las promesas de mejora técnica. *Blue Amberol*, *Amberol Purple* y *Edison Gold* son buenos ejemplos de ello.

Estos rígidos condicionantes de forma y función, y esta incomodidad para percibir en su conjunto la imagen contenida en el soporte, se comportan como factores limitantes de un crecimiento visual. De forma tácita, las diferentes partes del cilindro sirven para depositar la información visual más pertinente. La que permite la catalogación del repertorio en la tapa, el color o la textura global como identificadores del producto; y en el cuerpo, imágenes de la marca que intentan establecer un *continuum* mediante el enmarcado y la ornamentación. La intensa homeostasis gráfica del producto así lo demuestra.

#### **4.2.4. Evolución dinámica: migración y transposición de contenidos**

Puesto que durante cuarenta años cilindros y discos conviven, los dos medios se permean, interactúan y se hacen evolucionar mutuamente en un exigente ecosistema de competencia de mercado. Cuando en 1887 Berliner lanza el disco plano es buen conocedor de las limitaciones de fabricación del cilindro de Edison, que no permite ser duplicado. Cuando Berliner lanza el disco lo hace superando las debilidades del cilindro y proponiendo desde su mismo nacimiento un sistema de matrices que le permite fabricarlos en serie a partir de una única grabación original. A partir de 1890 la producción en serie es una realidad.

El modo de intervenir gráficamente en los envases de cilindro y en las fundas de disco no es ajeno a esta vorágine. La experiencia adquirida en la distribución de información en los envases de cilindro tendrá su correlato, expandido y mejorado en los envases y las etiquetas de los discos.

La tapa superior y la cilindrografía se corresponderán, en forma y contenido, con la etiqueta adherida al disco. La información seguirá regida por el espacio circular, acotada en lo redondo, sintetizada y eminentemente catalográfica. Los códigos de color de la etiqueta permitirán diferenciar entre series de diferentes cualidades, géneros o costes dentro de la misma marca y el logotipo y el iconotipo encontrarán en su indefectible unión con el disco, visible a través del troquel de la funda en estático y girando con él en dinámico, en su máximo apogeo.



**Figura 13. Migración de contenidos del envase de cilindro a la etiqueta del disco**

La migración de contenidos catalográficos puede observarse directamente por el paralelismo entre las tapas de los cilindros y las etiquetas de los discos, no solo por la condición circular del formato, sino por el tipo de datos y la distribución de la información que contienen. En la tabla superior, de derecha a izquierda etiquetas presentes en la tapa superior de los envases de cilindro: *Pathé*, *Casares*, *Hugens y Acosta*, *Henry Lioret* y *Viuda de Roselló*, ca. 1900-1910ca. 1900-1910. Fondo y fotografías Biblioteca Nacional de España © 2011. En la segunda fila etiquetas de disco: *Edison Radio*, *Disque Gramophone*, *Pathé*, *Odeon* y *Parnasse*, ca. 1920-1940. Colección personal de la autora. Fotografías Julia Navarro Coll © 2015.

La importancia que al estudio de las etiquetas, *Record Label*, se ha dedicado en comparación con los estudios existentes sobre fundas se debe precisamente a esta distinción maniquea: mientras que la etiqueta contiene información exclusiva referente al verdadero objeto de conservación, el soporte de la grabación sonora, las fundas siguen siendo consideradas accesorias, iterativas e intercambiables y por lo tanto, pese a su énfasis visual, han permanecido, desde el punto de vista de los estudios iconográficos del discurso, prácticamente invisibles.

Este paradigma, a excepción de la BnF que posee fundas restauradas, es observable en todos los centros de documentación estudiados, incluso en *The British Library*, a la que no se ha tenido acceso precisamente por no disponer de este material catalogado.<sup>275</sup> Lo que confirma que mientras la etiqueta permanece, porque posee información relevante para la identificación del fondo sonoro, el cuerpo del envase y la funda del disco, considerados solo desde una perspectiva informativa útil para la catalogación, sistemáticamente no han sido tomadas en consideración.

Esta cierta opacidad de los materiales concurre con lo que *Maisonneuve* denomina “la opacidad del medio”.<sup>276</sup> El fonógrafo y el gramófono atrapan la mirada y la escucha, retienen la atención, modifican la postura corporal, sin embargo, todo aparato queda invisibilizado ante la sensación de veracidad y naturalidad de la audición, al igual que todos los materiales gráficos de las fundas de disco y los envases

<sup>275</sup> Véase Parte II, apartado 1.4 de la presente tesis doctoral, titulado “*The British Library* (BL) Londres”.

<sup>276</sup> *Maisonneuve*, *L'Invention Du Disque*, 30.

de cilindro pasan desapercibidos al extraer de ellos el verdadero objeto de deseo. La opacidad no es una falta, una cualidad negativa, es una cualidad de sentido neutro, un carácter que produce placer y admiración y que en el caso de la imagen permite la identificación y la aspiracionalidad, proporcionando sentido al conjunto.



**Figura 14. Migración de contenidos del envase de cilindro a la funda de disco**

La migración de contenidos de orden icónico y simbólico, de la etiqueta del cuerpo del cilindro a la funda de disco, permite una expansión de las informaciones contenidas y un impacto visual no fragmentario. La migración puede observarse en los ejemplos gráficos propuestos y ampliarse con las muestras de referencia. De izquierda a derecha y de arriba abajo: el tránsito de la mujer idealizada, envase metálico de cilindro de la *Sociedad Española Hugens Acosta*, España ca. 1900, fondo *Museu de la Música de Barcelona*, comparada con la funda de disco editada por *Guille Gaillard & Seux*, Francia, ca. 1900-1910. El tránsito del busto célebre del inventor, envases de cilindros *Edison Commercial System*, para *Dictator*, EE.UU, ca. 1900-1910, fondo *Museu de la Música de Barcelona* y funda de disco para *Marconi Velvet Tone*, Gran Bretaña, ca. 1925-1930, Fotografías Julia Navarro Coll © 2011-2015. Fondo *Bibliothèque nationale de France*.

Por tanto, en la presente Tesis Doctoral apuntaremos que el cuerpo del cilindro, ese espacio incómodo para la narración visual tendrá por fin su correlato expansivo en las fundas de disco. Que la funda plana y a doble cara, sorpresiva y pedagógica supondrá pues el campo de batalla donde se gestará la ampliación iconográfica que el cilindro no permitía. Donde se desplegarán, tan invisiblemente como en el cuerpo del envase del cilindro, todos los recursos de la industria del momento para asentar la grabación sonora como nueva práctica cultural. El primer núcleo del desarrollo intenso de las relaciones entre la música grabada y la imagen fija que la acompaña.

Tal y como se apunta en las características de la muestra estudiada, por cada envase de cilindro documentado fotográficamente es posible hallar un número infinito de ellos que compartan idéntico cuerpo con variaciones únicas en la tapa. Dependiendo de la cantidad de ejemplares que contenga el fondo esta repetición de los materiales se sitúa entre decenas o cientos de envases similares. Siendo habitual que incluso en los fondos radicados en distintos países se localicen los mismos envases de cilindro con discretas variaciones nacionales que atienden a cambios de idioma y ornamentación.

#### **4.2.5. La representación humana en los envases de cilindro**

Como se demostrará, durante el período de vigencia de la TID “Hegemonía de la Marca”, el perfil de exhibición de la interpretación y autoría musical, salvo contadas excepciones, no ostenta un protagonismo visual manifiesto en la representación gráfica de los envases. Sin embargo, hombres y mujeres aparecen indefectiblemente reproducidos en los envases de cilindro, en número exponencial. En esta Tesis Doctoral, nos preguntamos cómo aparecen, porqué aparecen, de qué son representación y qué tipo de discurso podemos inducir que emana de esta repetición icónica compulsiva que se produce, en cierta medida opaca, ante los ojos de los receptores, durante cuarenta años, de forma homogénea y transnacional.

#### **La fuente: cantantes, instrumentistas, directores y compositores**

Tal y como hemos apuntado, en lo sucesivo denominaremos “Fuente” a: toda persona o animal responsable de la autoría o la interpretación del acto sonoro, sea este simbólico u original. Su relación con la música es intrínseca. Puede presentar varios perfiles de exhibición: cantante, instrumentista, director y compositor/a.<sup>277</sup>

La referencia a la Fuente en los envases de cilindro se caracteriza por ser eminentemente textual, no icónica. Es decir, las alusiones a la autoría de la interpretación o la composición se resuelven mediante la nomenclatura a través de herramientas tipográficas y en ocasiones caligráficas, es decir, tipografías realizadas manualmente por el público receptor con plumilla o grafito.

---

<sup>277</sup> En la muestra estudiada no se han localizado referencias icónicas al trabajo de directoras o compositoras.

Se han documentado escasos envases de cilindro que de forma excepcional sí poseen referencia icónica a la Fuente. Es el caso de treinta y nueve ejemplares de *Puerto y Novella*, de los que se posee documentación expresa gracias a la colaboración de ERESBIL. Un ejemplar de la colección *Pathé Artistique*<sup>278</sup> localizado en la BnF y dos ejemplares de la BNE, uno de ellos con encarte, *Fonógrafos J. Corrons Óptico*,<sup>279</sup> y un tercero de la *Sociedad Fonográfica Española Hugens Acosta* intervenido por el público receptor. No citar que la Fuente se ha localizado puntualmente en otras colecciones, de las que, sin embargo, se tiene constancia únicamente a través de navegación internáutica, sería incurrir en un error metodológico. Es el caso de las series *Pathe Frères London*<sup>280</sup> dirigida al mercado anglosajón, *Edison Portrait Gallery* en Estados Unidos y lujosas ediciones de *Concert Italien* de *L'Anglo Italian Commerce Company*, que incluye un encarte con la imagen del artista.<sup>281</sup>

Es por tanto un hecho constatado que la fuente en los envases de cilindro aparece de forma pionera desde 1900, pero la cantidad y la localización de los mismos en los centros consultados, habida cuenta de la experiencia extraída en la investigación de campo, es mucho más minoritaria. Bien por su carácter exclusivo, bien porque como consta en el caso de la serie *Pathé Artistique*<sup>282</sup>, su precio era superior a la media, el número de cilindros con menciones icónicas a la fuente es notablemente escaso.

### Referencias textuales a la fuente en la tapa del envase

Con posterioridad a 1900 los cilindros grabados por la casa fonográfica presentan en la tapa superior una etiqueta impresa o estampada con los datos relativos al repertorio y la autoría. Es el caso de los cilindros *Edison, Columbia o Pathé*. En el caso de cilindros vírgenes la etiqueta adherida puede ser la facilitada por la casa o una bien distinta, manufacturada por el usuario. Las etiquetas de procedencia industrial incluyen datos fijos de la marca y preservan un espacio en blanco, con o sin filetes, para que pueda ser manuscrita por el usuario y posteriormente adherida en la tapa superior del envase del cilindro.

Por ello cabe distinguir dos tipos de referencias a la fuente en la tapa del envase de cilindro: en las grabaciones emitidas por las casas fonográficas puede existir en el envase información impresa o estampada relativa al repertorio, al número del catálogo y a la autoría de la composición musical. En los cilindros vírgenes las alusiones a la fuente están manuscritas por el receptor en función de la grabación realizada.

---

<sup>278</sup> Más información gráfica sobre cilindros *Pathé Artistique* en Phonorama, [http://www.phonorama.fr/fichiers\\_sites/13908/Albums/A7/a72/a7204.jpg](http://www.phonorama.fr/fichiers_sites/13908/Albums/A7/a72/a7204.jpg). (Consultado el 12 de mayo de 2015).

<sup>279</sup> El ejemplar contiene las inscripciones: “Barbero de Sevilla”, “La calumnia”, “Cilindro cantata da Nazzareno”.

<sup>280</sup> Más información gráfica sobre *Pathé Freres London* y *Edison Bell* en Phonorama, <http://www.phonorama.fr/cylindres-pathe-p2.html> (Consultado 12 de mayo de 2015).

<sup>281</sup> Puede visonarse el ejemplar *Concert Italien de L'Anglo Italian Commerce Company* en Phonorama, [http://www.phonorama.fr/fichiers\\_sites/13908/Albums/A9/a96/a9608.jpg](http://www.phonorama.fr/fichiers_sites/13908/Albums/A9/a96/a9608.jpg) (Consultado 12 de mayo de 2015).

<sup>282</sup> Más información gráfica sobre *Pathé Artistique* en Phonorama, <http://www.phonorama.fr/cylindres-pathe.html> (Consultado 12 de mayo de 2015).



**Figura 15. Cilindros ca. 1900-1920**

Vista cenital de las etiquetas de la tapa superior, donde se observa la preeminencia de las dos variedades compositivas, (centrípeta y horizontal partida), así como el aporte manual del público receptor. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

Estos datos se hallan sobreimpresos sobre las etiquetas superiores y minoritariamente en las frontales. A partir de la reproducción en serie, este dato aparece también en la cilindrografía, es decir, en la grafía grabada en el borde superior del propio cilindro, un hecho que también se rastreará en los discos y que permitirá a los coleccionistas distinguir los originales de las reediciones.<sup>283</sup> La función de estas inscripciones pretende ser informativa y documental, facilitando la catalogación y la ordenación en el almacenaje, así como la búsqueda y localización de un ejemplar concreto.

Cabe diferenciar, sin embargo, entre los cilindros impresos por los puntos de venta locales o por las casas fonográficas internacionales. En la tapa superior del envase de cilindro es frecuente que se den dos posibilidades compositivas para enumerar los aspectos relativos a la marca, la fuente y el repertorio:

#### a) Composición centrípeta

La tipografía corporativa o el logotipo enmarca circularmente el espacio reservado para la inserción del contenido de la grabación, la línea base se curva para adaptarse, integrarse en el soporte circular. En el caso de los envases locales la marca se sitúa preferentemente centrada en la parte superior, mientras que centrada en la parte inferior se destaca la ubicación geográfica y, en ocasiones, la dirección concreta del espacio de venta. En los envases de las grandes marcas suele utilizarse este espacio para proporcionar información adicional sobre el sistema de grabación o la duración de los cilindros. En cualquier caso, la composición centrípeta se caracteriza por facilitar información distribuida en varios impactos visuales, a modo de cruceta, conformando una unidad visual y permitiendo la lectura de frases gráficas diferenciadas pero con continuidad.

La información relativa a la marca viene indefectiblemente seriada e impresa de fábrica, lo que indica que se trata de una información de orden primario. Este método de impresión destaca por contraste con la inserción realizada posteriormente de forma manual mediante estampación o caligrafía, del número de catálogo y los datos relativos al repertorio. Una información, en este sentido, de orden secundario.

<sup>283</sup> Lesueur, *L'Histoire Du Disque*, 34.

#### b) Composición horizontal partida

La etiqueta se divide horizontalmente en dos partes claramente diferenciadas pudiendo estar o no delimitadas además por un cambio de color o por algún tipo inespecífico de filetes ornamentales con función separadora. En la parte superior se sitúa la marca y en la parte inferior el espacio en blanco destinado para referenciar el contenido grabado.

La marca en los cilindros se caracteriza mayoritariamente por la presencia del logotipo, siendo menos frecuente la construcción de iconotipos. *Columbia*, *Edison Records*, *La Oriental*, *Hugens Acosta*, son algunas de las marcas que utilizan logotipo e iconotipo. Pero incluso en estas instancias en las etiquetas superiores del envase de cilindro la marca se presenta mediante la variante del logotipo, no mediante el iconotipo. La explicación técnica a este dato podemos encontrarla en el hecho de que los sistemas de reproducción de imagen de la época no permiten la reducción del iconotipo sin una pérdida de calidad tal que la consideración de la marca, calidad, respetabilidad y progreso tecnológico, se vería afectada.

#### Referencias icónicas a la fuente en la tapa del envase

Es frecuente encontrar en los envases de cilindro referencias textuales a la interpretación. Sin embargo, en la muestra estudiada, recordemos que se han visualizado cerca de tres mil envases, se han encontrado únicamente dos referencias a la autoría o a la interpretación musical de carácter icónico en la tapa del envase.

El envase del ejemplar *Pathé* N°2012 “*La chanson de Eresadmis*”, ca.1903 y localizado en la BnF, presenta en la tapa superior el retrato fotográfico de Sarah Bernhard<sup>284</sup>. Existen dudas, por el encolado y la textura del cartonaje, sobre si podría tratarse de un *Pathé Artistique* original o de una imitación personalizada por el receptor, apuntando los indicios, incluida la inscripción caligráfica, a esta segunda posibilidad. En los cilindros *Pathé Artistique* la imagen se superpone encolada sobre el soporte habitual. Se caracterizan por enmarcar concéntricamente la imagen sobre un fondo similar a los rayos solares. Los retratos son imágenes fotográficas monocromas y la textura del envase se tiñe de color simulando un acabado de madera, mármol o piel.

El segundo caso de estudio lo constituye el envase del ejemplar N° 334, de la Sociedad Fonográfica Española *Hugens Acosta*, “Los Aparecidos”, localizado en la BNE. En este ejemplar, puede asegurarse que la imagen del interprete no es propia del envase original sino que se trata de un encarte superpuesto por el usuario, lo que indicaría la naciente necesidad de incorporar en el envase elementos del *display* de exhibición y por lo tanto de cierto incipiente fetichismo musical.

---

<sup>284</sup> Puesto que en el envase de cilindro el título se inserta manuscrito existen dudas acerca de la correcta transliteración de la palabra “Eresadmis”, ya que no se ha localizado contenido musical con esta nomenclatura.





**Figura 16. Envases de cilindro con adición icónica del perfil de exhibición**

De izquierda a derecha: Tapa superior del envase de cilindro *Pathé* N°2012 “*La chanson de Erésadmis*” interpretada por Sarah Bernarhd, Francia ca. 1903. Fotografía © Julia Navarro Coll 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*. Tapa superior del envase de cilindro *Sociedad Fonográfica Española Hugens Acosta*, “Entrada del comendador en Los aparecidos.” interpretado por Elías Peris, España, ca 1899; cilindro, envase y encarte con fotografía de artista, *J. Corrons óptico*. “El barbero de Sevilla, La calumnia” interpretado por Nazzareno, España ca. 1900. Fondo y fotografías © Biblioteca Nacional de España.

### Referencias icónicas a la fuente en encartes adicionales

Se ha localizado un único cilindro con encarte adicional al envase, en el que se presenta la imagen fotográfica de un intérprete masculino. Tal y como se apunta en esta Tesis Doctoral de naturaleza exploratoria, la fortaleza de los datos radica en el aspecto porcentual de la muestra estudiada. Los casos considerados excepcionales lo son porque en la muestra se constituyen como posibles pero poco probables. Lo que implica una doble cuestión. Solo es posible afirmar con rotundidad que si bien los resultados de la investigación son válidos para la muestra estudiada el método es válido para las muestras pendientes de estudiar. Y no es posible refutar aquello que no se ha estudiado en una investigación con fuentes primarias, documental y de carácter inductivo.

### Referencias textuales a la fuente en el cuerpo del envase

Las referencias textuales a fuentes concretas, autoría e interpretación del repertorio musical en la etiqueta frontal son cuantitativamente poco significativas, habiéndose localizado algunas menciones destinadas para la inserción del número de catálogo, por ejemplo en los cilindros *Edison Concert*.

Este hecho se relaciona con una cuestión funcional de almacenamiento. Para la comodidad del receptor el dato significativo queda en la parte superior de la tapa, la parte visible. Existe además otra característica inherente a este período y a este soporte, la referencia a la Fuente que los envases de cilindro presentan se caracteriza por el uso de la adición, la superposición y el *collage*. El soporte permanecía siendo el mismo y debía adaptarse a los cambios. Por decirlo de otro modo, el mismo continente podía albergar con el paso del tiempo contenidos diferentes.

Eso conllevaba que las etiquetas de papel se superpusieran pegadas unas a otras e incluso que en ocasiones el receptor pudiera personalizar la etiqueta añadiendo imágenes extraídas, literalmente

recortadas, de otros medios de información musical, como un catálogo de mano o una nota de prensa, donde sí eran más habituales las reseñas acompañadas de la imagen de los intérpretes. Es decir, las etiquetas podían ser elaboradas total o parcialmente por emisor y receptor y combinadas a lo largo del tiempo según fueran en cada momento las necesidades derivadas de la nomenclatura de origen, la de la casa fonográfica, o de la colección particular.

Por ello, al estudiar actualmente los envases de cilindro se debe tener en cuenta que el producto ha cumplido íntegro su ciclo de vida en el mercado. Es decir, que fue grabado por la casa fonográfica y adquirido por un usuario, que pudo cambiar de dueño formado parte de diferentes colecciones y que un mismo cilindro pudo ser regrabado varias veces. Las permutaciones habidas en este sentido, presentes de forma acumulativa en la imagen que acompaña la música grabada en este período y dentro siempre y sin excepciones de los límites invisibles del paradigma visual dominante, son casi infinitas.

#### **4.2.5.1. Referencias icónicas al perfil de exhibición. El caso *Puerto y Novella***

Cuando se estudia un fenómeno extensivo y transnacional una investigación solo puede ser de naturaleza exploratoria. Todas las premisas y todas las conclusiones se continúan validando a medida que el método propuesto pueda aplicarse sobre el objeto de estudio que la propia investigación ha definido y que se caracteriza precisamente por seguir expuesto a un constante descubrimiento de muestras que validen o refuten las hipótesis iniciales.

Esta realidad intrínseca al fenómeno analizado se puso de manifiesto en el hecho de que una vez prácticamente concluido el trabajo de campo la investigación se encontró de pleno con el Fondo de la Familia Ybarra, radicado en el Archivo Vasco de la Música, ERESBIL. El fondo de la familia Ybarra presenta una particularidad muy sobresaliente, dispone de cincuenta cilindros de *Puerto y Novella*, sello fonográfico valenciano, datados antes de 1905, con imágenes fotográficas de los intérpretes en las etiquetas del cuerpo del envase del cilindro. Se incorporan al estudio porque proporcionan una estrategia gráfica absolutamente pionera que demuestra la continuidad iconográfica del cuerpo del cilindro con las fundas de los discos, añadiendo la posibilidad de documentar con rigor la fuente primaria, un requerimiento científico esencial.

La casa *Puerto y Novella*, creada en Valencia por Vicente Gómez Novella, tuvo al parecer una fuerte repercusión en el territorio español, probablemente debido a la intensa personalidad de Novella. Los cilindros de la casa tuvieron distribución en todas las provincias, como demuestra la localización del Fondo de la Familia Ybarra, en el País Vasco. Nacido en Valencia en 1873, Novella estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, fue discípulo de Ignacio Pinazo y se especializó en

paisaje y el retrato.<sup>285</sup> En 1900, el *Boletín Fonográfico de Valencia* ya glosa las capacidades y la obstinación de Novella: “El inteligente socio del acreditado gabinete Puerto y Novella no descansa en la tarea que se ha impuesto de hacer del fonógrafo un aparato que reproduzca la voz humana y toda clase de sonidos con la misma pureza, naturalidad y *verdad* con que son emitidos”. (...) “Damos la enhorabuena al Sr. Novella, al cual el arte del fonógrafo debe no pocos adelantos”.<sup>286</sup>

Además de pintor y fotógrafo, Gómez Novella poseía conocimientos de mecánica que le permitieron perfeccionar con éxito el diafragma impresionador de los fonógrafos para mejorar notablemente la calidad sonora de las grabaciones de piano.<sup>287</sup> Al parecer Novella, buen conocedor del mercado internacional y amante tanto de la imagen como del sonido de calidad, no dejaba nada en manos del azar. El gabinete, con varias salas de grabación y revisión, recibía la visita de los mejores artistas del país, y a juzgar por las crónicas de la época era de los más lujosos de la península: “con muebles antiguos de gran valor, tapices, ánforas, mayólicas, pinturas, arquillas e infinidad de objetos dan a la sala un tinte serio y elegante, nada común en esta clase de establecimientos.”<sup>288</sup> El gabinete era excepcional porque la personalidad de Novella lo era. Tal y como apunta Piero Coppola, el perfil de los administradores de los grandes sellos no era precisamente el de amantes de la música o del arte, sino en muchas ocasiones el de comerciantes con escasa sensibilidad artística, expertos en productos totalmente ajenos, maquinillas de afeitar, por ejemplo, en el caso de la delegación de *Gramophone* en París: “Él se preocupaba de la Música como de su primera camisa, y cuando yo le objetaba que entre las maquinillas de afeitar y los discos artísticos pudiera haber alguna diferencia, él exclamaba: -yo me f.. de su música, yo trato este asunto como un asunto comercial y una pesada carga, se lo aseguro”.<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Novella participó en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y a partir de 1905 se dedicó a la fotografía. En 1892 obtuvo Mención de Honor, y en 1912 condecoración. Como fotógrafo representó a Valencia en la Asamblea Nacional de Fotógrafos de 1908, publicó en revistas especializadas y en 1919 fue nombrado fotógrafo de la Casa Real. En 1928 volvió a pintar y fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, hasta que en 1956, murió. Puede ampliarse información en: Museo Nacional del Prado, Enciclopedia On-line, “Gómez y Novella, Vicente” <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/gomez-y-novella-vicente/> (Consultado el 14 de mayo de 2015).

<sup>286</sup> *Boletín Fonográfico*. Año I, Valencia 20 de Agosto de 1900. Num. 16, Pag. 265. “Los cilindros grandes” © *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Generalitat Valenciana*.

<sup>287</sup> “Como para impresionar bien los fonogramas no basta sólo que sean buenos los artistas ejecutores de las obras que se quieren retener, sino que también la impresión sea perfecta, cúmplenos sobre este punto manifestar que la casa *Puerto y Novella* lo hace de un modo que no hay quien la aventaje, siendo además muy pocas las casas fonográficas que hayan podido llegar á su altura, pues además de ser versadísimos en esta operación, la ejecutan con un aparato especial del que las demás casas no disponen, cuyo diafragma ha sido inventado y construído por el Sr. Novella; por medio de este aparato, además de sonoridad argentina, y con especialidad en los agudos produce un efecto tan sorprendente, que á no verse el aparato fonográfico que la reproduce, se creería estar oyendo la voz humana, la orquesta, en una palabra, todo lo que el fonógrafo reproduce por este sistema”. Canut, “El boletín fonográfico”, 31.

<sup>288</sup> “Según la descripción siguiente, el gabinete de Novella pudiera ser que fuera el más lujoso de la ciudad: Un local espacioso, decorado espléndidamente, con detalles artísticos de primer orden; un salón para el público, con muebles antiguos de gran valor, tapices, ánforas, mayólicas, pinturas, arquillas é infinidad de objetos dan a la sala un tinte serio y elegante, nada común en esta clase de establecimientos. Había también un espacio de descanso y espera para los artistas que se disponían a grabar y otra sala destinada a revisar los cilindros ya grabados. La zona destinada a grabación estaba dividida en tres espacios diferentes. Uno de ellos para grabaciones de canto y piano, otra para bandas militares y una más pequeña para cantos acompañados de guitarra”. Canut, “El boletín fonográfico”, 24.

<sup>289</sup> “*Il se souciait de la musique comme de sa première chemise et, quand je lui objectais qu’entre les rasoirs et les disques d’art il pouvait y avoir une différence, il s’écriait: “Je m’en f... de votre musique, je même cette affaire comme una maison de commerce et cela va barder, mon ami, soyez-en assuré”*. La anécdota de Piero Coppola relata con nitidez la actitud de algunos de los

¿Es de extrañar que Novella, pintor, fotógrafo, con conocimientos de mecánica y socio del prestigioso gabinete fonográfico valenciano editara cilindros con una imagen pionera en la mostración de los intérpretes? ¿O permite afirmar que el Sr. Novella, consciente de las limitaciones del medio, llevaba al terreno gráfico-discursivo, con el mismo énfasis que en el sonoro las aspiraciones de crecimiento, mejora, pureza, naturalidad y verdad?

### **Características de la muestra, los cilindros Puerto y Novella de la Familia Ybarra**

El Fondo *Puerto y Novella* de la Familia Ybarra, preservado en ERESBIL, cuenta con cincuenta ejemplares. De ellos, treinta y nueve contienen repertorio y/o imagen de artista. El resto de cilindros se presentan en idénticas cajas de color azul con inscripción y lacre pero sin etiqueta del repertorio. En los treinta y nueve envases se repiten las etiquetas, de modo que finalmente se documentan nueve modelos distintos de etiqueta para el cuerpo del envase, uno de ellos sin imagen. Se constata también que la imagen de un artista es siempre la misma para diferentes envases lo que confirma, incluso en el caso de la especificidad gráfico discursiva de los cilindros *Puerto y Novella*, un interés por la producción en serie. A continuación se detalla una relación de la leyenda e intérpretes presentes icónicamente en los cilindros Puerto y Novella:

#### **Mujeres:**

Tiple de zarzuela, AMPARO CARDENAL

Cantadora Andaluza JULIA RUBIO

Eminente Diva JOSEFINA HUGUET

Célebre artista INES SALVADOR

#### **Hombres:**

Barítono JESÚS VALIENTE

Barítono de Opera GABRIEL HERNÁNDEZ

Canario-Chico, Cantador Andaluz MANUEL REINA

El Chato, Tocador de Guitarra PASCUAL AGUILAR

Cada etiqueta de cilindro aparece encabezada por una leyenda en caja baja donde se referencia información relativa a la profesión del artista, en el centro el busto fotográfico y en la base, en tipografía de caja alta, el nombre. La leyenda que acompaña al nombre se encarga de referenciar el perfil de interpretación, excepto en los casos de Josefina Huguet e Inés Salvador, donde observamos que a diferencia del sustantivo, “barítono”, “cantadora”, “tocador o tiple”, se trata de calificativos hiperbólicos, “eminente diva” y “célebre artista” que operan más en la maximización popular de su genio que en una descripción concreta de su oficio.

---

primeros empresarios de la música grabada. Las expresiones “*Je m’en f...*” y “*cela va barder*” son expresiones difícilmente traducibles pero expresan ira (un “no me importa” con connotaciones peyorativas) y una cierta relación con la carga de los trabajos forzados. Traducción de la autora. Coppola, *Dix-sept ans de Musique*, 57-58.

### La representación de género en los cilindros *Puerto y Novella*

Sabemos por Canut Rebull que además de los artistas cuya imagen se ha localizado en ERESBIL por el gabinete *Puerto y Novella* pasaron: La Huguet, la Salvador, la Bianchini, la Cortí, la Scalera, la Obiol, la Lopetegui, los tenores Beltrán y Abruñedo, el barítono Hernández, el bajo Papi y otros artistas de renombre.<sup>290</sup>



**Figura 17. Adición icónica del perfil de exhibición en los cilindros *Puerto y Novella***

Ordenados de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, según la relación de leyenda e intérpretes. Las ocho fotografías suponen una localización excepcional de imágenes de intérpretes femeninos y masculinos retratados en igualdad de condiciones sin que sea notable apreciar una distinción de género basada en otro tipo de estrategia gráfica de sexualización que la que atiende a su vestimenta. *Puerto y Novella*, España, Valencia, ca. 1900. Fotografía y Fondo: Archivo Vasco de la Música. ERESBIL. Fondo familia Ybarra. 2015.

<sup>290</sup> “El acompañamiento de los artistas era realizado por dos pianistas valencianos: Juan Cortés y José María Lluch. (...) El artículo dedicado a esta casa apunta alguno de los artistas más destacados que pasaron por este gabinete: Los nombres de Huguet, la Salvador, la Bianchini, la Cortí, la Scalera, la Obiol, la Lopetegui, de los tenores Beltrán y Abruñedo, del barítono Hernández, del bajo Papi y de otros. (...) Y buena prueba de que la casa no desmaya en halagar al público que la favorece, es el contrato del eminente tenor Sr. Viñas (...)”. Canut, “El boletín fonográfico”, 31.

Por ello, no podemos considerar significativo el curioso porcentaje igualitario de hombres y mujeres que en la muestra se recogen (cuatro más cuatro) ya que la selección responde únicamente al gusto de la colección y no al grueso de la producción del gabinete, hecho que excede los objetivos de este estudio. Lo que sí es pertinente para el estudio es indagar en el cómo se muestran esos extraordinarios ocho perfiles de exhibición y cómo apuntan directamente al canon de la época.

Como es habitual en el caso de las mujeres cantantes, el *atrezzo* incorpora una mostración generosa del cuello y el escote, la garganta es sutilmente presentada como seductora herramienta del trabajo, al tiempo que la disponibilidad sexual es contestada a través de la idea de lujo y pureza patentizada mediante el collar de perlas, elemento que tal y como se demostrará en el estudio de las fundas de disco *His Master's Voice* ca. 1930, puede ser ya considerado de pleno derecho atributo iconográfico de las artistas femeninas de principios de siglo. Las mantillas vaporosas y las prendas blancas ratifican además este contrato con la castidad de una mujer que, sin embargo, se ofrece públicamente a ser consumida y poseída por un número infinito de usuarios. Las flores, el pelo recogido en un moño, la mirada distraída fuera de campo, no directa hacia el público receptor, y la boca cerrada son indicadores de una incipiente formulación de la máscara de exhibición femenina que se enuncia acorde a la imagen de la novia perfecta, al sobrio equilibrio entre seducción, fidelidad, entrega, abnegación y renuncia.

En cierto sentido, y en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos –el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir–, está máscara es nuestro ‘sí mismo’ más verdadero del yo que quisiéramos ser.<sup>291</sup>

Los hombres también forman parte de este mismo contrato de exhibición y su máscara protectora está tomada igualmente de la iconografía del matrimonio heteropatriarcal del S.XIX. A los cantantes e instrumentistas varones, hombres públicos, cosificados en el cilindro, ofrecidos y consumidos a placer, les conviene evitar toda sospecha sobre su sexualidad y afirmarse en una masculinidad normativa. Por ello, a diferencia de las mujeres pero regidos por el mismo canon, visten de negro, con pajarita sobre cuello alzado y camisa blanca. La pajarita, al igual que el collar de perlas, se confirmará también, treinta años después, en las fundas hegemónicas de *His Master's Voice*, como un atributo iconográfico que logra el máximo contraste visual y que es utilizado con frecuencia para llamar la atención del público sobre la garganta masculina, el órgano fonador varonil, que al igual que el de las mujeres es exhibido, constreñido y regulado por la puesta en valor del cuerpo social, el cuerpo vestido, la voz modulada y educada. Obsérvese al hilo de esta argumentación, cómo *El Chato*, tocador de guitarra, no lleva pajarita, lo que permite entender a simple vista que su oficio es instrumental, no estrictamente vocal.

Especialmente en el caso del perfil masculino, la discreta afectación sobria de los rostros de los Barítonos, a diferencia de la sonrisa de intérpretes de música andaluza, permite establecer una discreta distinción entre los géneros musicales de lo culto y lo popular vinculadas a lo cerebral y lo corporal y

---

<sup>291</sup> Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 33-34.

externalizadas en lo icónico mediante la polarización entre un gesto más amigable o un gesto más hosco. La diferencia entre la mueca accesible y risueña, y la expresión preocupada, concentrada, incluso violenta, irá acentuándose en las décadas siguientes, constituyéndose esta última como un indicador iconográfico masculinizante del trabajo culto, cerebral y mental, hasta exacerbarse a finales del S.XX y principios del S.XXI, con la afectación enfurruñada, casi patológica, de los perfiles de exhibición icónicos de los intérpretes masculinos (especialmente en la música popular) que desean proporcionar a su trabajo, lo tenga o no, una proyección intelectual alejada de la ficción de antimasculinidad o de disponibilidad sexual equívocamente interpretable.

En los cilindros *Puerto y Novella* estudiados, la elección del busto célebre como composición centrada y recortada, equipara a hombres y a mujeres, posicionando la atención sobre el trabajo que realizan. La ausencia de otras partes del cuerpo indica que el mensaje icónico está tanto en sintonía con lo natural, la voz, como con lo cerebral y en menor medida, con lo emocional-corporal. Esta tendencia es más fuertemente apreciable si por contraste la comparamos con el retrato de Inés Salvador, la única figura que incluye la mano izquierda en el encuadre posándola además sobre el corazón y transmitiendo, con la levedad del gesto, una carga de mayor afectación en la exteriorización del sentimiento.

### **La ficción del “estoy aquí para ti”, en cuerpo, voz y alma**

En este período de la grabación sonora, las condiciones de grabación delante de las bocinas captoras eran extremadamente incómodas, reiterativas, agotadoras, privadas y poco tenían que ver con la exhibición institucionalizada de los cantantes y con el aplauso real de un público real. Nos consta que las nuevas rutinas productivas de la cultura de masas obligaban a cualquier intérprete, hasta la llegada del micrófono eléctrico, a bajarse muy literalmente de los escenarios y encerrarse, digamos, en los infiernos de la grabación a una temperatura capaz de mantener tibia la cera. Y que sin embargo, la grabación ofrecía a quién interpretaba frente a una bocina captora su arte una y otra vez en sesiones extenuadoras, la posibilidad de un reconocimiento que difícilmente le podrían granjear las exhibiciones en directo. Como se dice popularmente: no se sabe si Caruso hizo al gramófono o si el gramófono hizo a Caruso.

Por ello, gabinetes como *Puerto y Novella* gestionados por un experto en imagen comienzan ya a principios del XX a construir un *display* de exhibición icónico para sus intérpretes que remede ante el público la falta y complete el discurso. Tanto los artistas varones como las artistas femeninas se presentan y se re-presentan en las imágenes ataviados con el *atrezzo* típico de su oficio, el cante andaluz, la zarzuela o la ópera. Peinetas, tejas, pajaritas, perlas, tocados, chaqué, camisa, collares, flores y mantillas. El perfil de interpretación directa en la música grabada ha desaparecido. Tras siglos de música en directo la nueva experiencia auditiva, más parca, de menos calidad y reducida, remite irremisiblemente a una pérdida de valor aurático que debe ser soslayada y que en muchas ocasiones pasa a un segundo plano por un fenómeno de onnubilación con la técnica. La música grabada es la mediación absoluta de la música “de verdad”. Y la ficción del directo, convencer al público de que los

intérpretes van a estar junto a ellos, en su casa, a su total disponibilidad, es la base del éxito, aún hoy, de la industria de la grabación sonora. La ficción de la disponibilidad, la ilusión del directo introyectado a cualquier hora, en cualquier lugar.

En los cilindros de *Puerto y Novella*, hombres y mujeres se afirman en la identidad de una imagen que muestra su busto recortado sobre un fondo blanco, a excepción de Amparo Cardenal que sin duda presenta el perfil icónico más sobrio.<sup>292</sup> Las imágenes se ofrecen sin distinción de tamaño o sin indicadores de sexualización extremos, más allá de las convenciones. De los ocho retratados, siete miran fuera de campo, ocultan su cuerpo y no se entregan a la mirada de quien en su mano sostiene el envase, porque no lo miran directamente. Están, pero están imbuidos en su acción profesional, concentrados en algo que va a suceder, que ha sucedido ya, que está sucediendo siempre, la audición sublime y a un tiempo, caprichosa. Convertidos en objetos de diminutas proporciones, los artistas, acostumbrados a crecerse sobre el escenario son ahora fagocitados por un envase, tomado su busto por el todo, la parte más cerebral, más desactivada, de su posible corporalidad. Y sin embargo, he aquí el valor del retratista, en tanto que no dirigen la mirada directamente al espectador y solo son busto célebre, la máscara los entrega solo a medias, protegidos y protegiéndose de la mirada y las manos de quien anhela poseerlos en cuerpo, voz y alma.

#### **4.2.5.2. La sexualización iconográfica de la marca: hombres célebres y mujeres alegóricas**

El análisis intensivo de los envases de cilindro localizados en la *Bibliothèque nationale de France*, el *Museu de la Música de Barcelona*, la *Biblioteca Nacional de España*, la *Biblioteca de Catalunya* y el *Archivo Vasco de la Música*, producidos desde 1888 hasta 1929, es decir, durante todo su ciclo de vida en el mercado, demuestra que la presencia icónica de la “Fuente”, así como las tematizaciones y las referencias al género musical son apenas relevantes. El análisis iconográfico constata que el logotipo e iconotipo de la marca se constituye como el modelo hegemónico de mostración del emisor y por lo tanto contribuye a validar para este período histórico la nomenclatura de la TID que, en esta Tesis Doctoral, se ha dado en llamar: “Hegemonía de la marca”. En la mayoría de los casos esto se traduce en la construcción de una marca realizada con técnicas de ilustración y tipografía, a excepción de los cilindros *Edison*, cuyo impacto visual radica en la visibilización mediante técnica fotográfica del retrato de Thomas Alva Edison. Una imagen con ligeras variaciones que será sistemáticamente repetida de forma transnacional desde el inicio hasta el final de los cilindros *Edison*, es decir, durante un período de casi cuarenta años. La figura del emisor está presente mediante estrategias de identidad corporativa en las etiquetas de la tapa superior, pero es en las etiquetas adheridas en el cuerpo del envase donde

---

<sup>292</sup> Tal y como se demostrará, un perfil de exhibición icónico similar al localizado en Valencia, España, en los cilindros *Puerto y Novella*, ca. 1900, encuentra su correlato en el modelo de fundas de disco hegemónico internacionalmente por *His Master's Voice*, ca. 1930. En las fundas estudiadas se observa que la tendencia a oscurecer el fondo del retrato es proporcional a la consideración del trabajo intelectual de los artistas, y que no se produce en el canto femenino, sino en perfiles masculinos relacionados con la dirección y la composición musical. Por todo ello, el retrato sobre fondo oscuro y mirada fuera de campo de Amparo Cardenal se inscribe en una doble y temprana excepcionalidad.



presenta una mayor riqueza iconográfica. La etiqueta frontal del envase de cilindro es sin duda el lugar donde determinados emisores alcanzan a través de la inserción de la marca, un estadio de gran apogeo visual.

Las casas y centros fonográficos locales recurren por lo general a la fabricación de envases de cartón forrado con un acabado que imita tejidos, pieles o maderas, no imprimiendo en el cuerpo del envase inscripción alguna y distinguiéndose de sus homólogos mediante el uso del color, el sistema de cosido y la textura. Menos frecuente resulta encontrar envases de cilindro metálicos, es el caso de la *Sociedad Fonográfica Hugens Acosta*, ricamente ornamentados con alegorías musicales más o menos específicas, es decir, más o menos constitutivos de una imagen de marca plenamente distintiva, aunque parten de una idealización común.

En un estudio detallado de la muestra se observa que existen numerosas casas fonográficas repartidas por todo el territorio, sin embargo, la fuerte presencia de las grandes marcas transnacionales, en número, continuidad espacio-temporal y aporte gráfico, llama poderosamente la atención y confirma el oligopolio del mercado transnacional.

Mientras que en la tapa superior del envase de cilindro hay cierta homogeneidad, en este apartado quizás merezca la pena detenerse en el estudio de las dos firmas más poderosas y que mayor antagonismo discursivo presentan, pues una basa su identidad corporativa en la representación fotográfica del busto célebre del Señor Edison y la otra lo hace en la representación litográfica de una mujer alegórica, Columbia.

Revista 20MTS: Con su primer proyecto musical, Álex y Christina, cautivó a los adolescentes de finales de los 80. Ahora ejerce de bella musa *indie* mientras se codea con artistas de la talla de Sonic Youth, Nacho Vegas o Benjamin Biolay. -Olé, Olé pregunta: -¿Se siente identificada con la definición de "musa Indie", como la han descrito aquí? (Lo de bella se da por supuesto) Muchas gracias. Christina Rosenvinge: -Ni muy musa, ni muy indie. Son cosas que dice la gente. No hacen daño, tengo un montón en mi colección, debería hacer camisetas y cambiar cada día según el humor que tenga.<sup>293</sup>

La pregunta que surge al respecto es, si la mostración de los perfiles de exhibición no era prioritaria y, como se ha demostrado, los casos localizados no presentan un grado extremo de distinción basada en el binarismo de género: ¿tuvo transcendencia la mostración del cuerpo femenino y masculino en los primeros envases de cilindro? En caso afirmativo, ¿pudo esta mostración estar basada en características antitéticas? En un período en que los intérpretes musicales eran aún extremadamente acusmatizados y nada hacía imperativa la mostración de los cuerpos, la respuesta se encuentra

---

<sup>293</sup> Christina Rosenvinge, "Encuentros digitales y entrevistas", *20 Minutos*, Jueves, 03 de febrero, 2011, 12:15 h. <http://www.20minutos.es/entrevistas/christina-rosenvinge/268/> (Consultado el 26 de septiembre de 2015).

precisamente en la propia “Hegemonía de la marca” es decir, en el estatuto iconográfico fuertemente sexuado que las dos grandes marcas *Columbia* y *Edison*, confirieron a sus productos.



**Figura 18. Representación icónica de la marca I**

Cilindros *Columbia Phonograph & Co*, ca.1900. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011 y 2015. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona* y *Bibliothèque nationale de France*.

Durante todo el ciclo de vida en el mercado de los cilindros *Columbia Phonograph & Co*. la compañía basó su estrategia comunicativa en la mostración y afirmación de una identidad corporativa, asociada indefectiblemente al iconotipo de la marca, mediante la representación alegórica de Columbia, un símil de deidad grecolatina adaptada a los tiempos modernos. Columbia es, sin embargo, una diosa sin hagiografía, sin ascendencia ni descendencia, pero con los ingredientes iconográficos esenciales para significarse como la personificación de la *Nueva América*. Un continente moderno que tal vez deseara olvidar que fue fundado sobre la base del exterminio de los habitantes autóctonos. De esa ausencia cultural, de ese vacío de mitología propia como lugar común en el que aglutinarse como comunidad, de esa incomodidad social es exponente la imagen impostada de una falsa diosa moderna, Columbia, que etimológicamente se emparenta con su descubridor, *Columbus*, Colón.

La encarnación de esta doble *Hyle*, la mitificación de patria y descubridor en una mujer ideal, fue gratamente aceptada por la sociedad patriarcal de su tiempo hasta tal punto que numerosas empresas se fundaron con su nombre, y su enseña entró a formar parte de las imágenes de marca más exportadas. América, la nueva, anheló una historia antigua que fue obrada en el ámbito iconográfico merced a una reificación visual de sus orígenes imperialistas y coloniales, en extremo beligerantes. Columbia es la cara amable de una falsa historia de amor entre una tierra “nueva” y quien la “descubrió”, es la reinención a imagen y semejanza de la tierra prometida, como virgen y como prometida. Recordemos también que *Columbia Phonograph Company*, estuvo dedicada en principio a las ventas de cilindros y fonógrafos *Edison*, y que hasta 1894 no comenzó a fabricar cilindros propios. Es decir,

la compañía trabajaba sobre un territorio, el cilindro, que no había inventado, ni descubierto, por lo que la filiación con *Columbus*, paradójicamente entendido como descubridor-encubierto, podía competir de pleno en el mercado simbólico con la figura del “verdadero”<sup>294</sup> descubridor: Thomas Alva Edison.

Columbia no es una mujer mundana, es una ilustración vestida por el arte, un claro exponente de *Venus Idealis*. Sexualizada sin riesgo carnal, construida como una especie de híbrido entre la musa *Euterpe* y la Libertad que guía al pueblo, simboliza los altos valores de una sociedad arraigada en lo terreno que mira hacia un mañana tecnológico con seguridad, inspirando confianza. Columbia no es una mujer real, ni siquiera una alegoría de la compañía *Columbia Phonograph Company*, es una personificación de la propia América y del logro americano. El cuerpo simbólico en el que se unifican arte, industria y patria bajo una desactivada apariencia de disponibilidad sexual.

Recordemos además, que según la escala de iconicidad planteada por Abraham Moles y asociando a esta una función pragmática, la imagen de *Columbia* está cumpliendo una función artística de nivel 5, puesto que se trata de una representación figurativa no realista, mientras que las imágenes fotográficas de Thomas Alva Edison cumplen una “Función descriptiva”, instalándose en el nivel 7 propio de la fotografía en blanco y negro, un nivel que podría considerarse 8, dado que en este período histórico no existía la fotografía en color.

La compañía *Edison Records* hizo lo propio, también durante casi cuarenta años, mediante el retrato de Thomas Alva Edison. En esta imagen se muestra a un prestigioso hombre público, naturalizado por la técnica fotográfica como ser real, racional, cerebral, asexual, pertrechado por el lujo, el poder, la gloria y la inteligencia. El busto de un hombre célebre, solemnemente laureado. Así, esa imagen deriva metonimia del cuerpo reducido a ser pensante, glorificado. La mente científica del varón que ha hecho posible el artefacto que Charles Cross ideó, y que se fija en la memoria, a diferencia de su invisible predecesor, como una especie de huella ineluctable del héroe tecnológico moderno. El busto de Thomas Alva Edison, retratado en años sucesivos, sin ocultar el paso del tiempo en su fisonomía, se presenta siempre impreso en los cilindros *Edison Records* durante casi cuarenta años, el período de hegemonía del cilindro como soporte de grabación.

Existen indicios para afirmar que estos dos modelos antitéticos de representación iconográfica, el de mujeres alegóricas representadas de cuerpo completo, que graban y escuchan la música grabada por ellas mismas o por ángeles alados que las acompañan, y el de hombres célebres representados metonímicamente por su busto, es decir, sin cuerpo, fueron también utilizados por numerosas marcas minoristas.

---

<sup>294</sup> Cabe apuntar que cuando hablamos de descubridor “verdadero”, lo hacemos cuestionando la perspectiva que la narración hegemónica ha construido mediante discursos implantados masivamente, ya que la polémica del descubrimiento del fonógrafo, un aparato muy similar al *Paleophone* ideado por Charles Cross en Francia, y finalmente producido y patentado por Edison en EE.UU, se ha trabajado en la presente Tesis Doctoral, en Parte I, apartado 1.1 titulado “Densificación musical e iconográfica”.



**Figura 19. Representación icónica de la marca II**

Cilindros *Edison Records*, ca. 1910-1929. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

El modelo de la mujer alegórica fue seguido por *Hugens Acosta* en sus latas metálicas en Barcelona, ca. 1900, mientras que el modelo de busto célebre lo presentan envases como los de Geo. Andrew Lewis para el *Phono-Metro-Phonic-Method* en Detroit y el *Jedlicka Recordy* en New York.

¿Se trata de un anacronismo? ¿Puede actualmente un cuerpo resistir cuarenta años siendo la cara útil de un producto sin sufrir apenas modificación alguna? Cuando el producto el producto va dirigido a todos los públicos y tiene visos de atemporalidad e inmortalidad, como pretendían tenerlo los cilindros, el esquema iconográfico se repite y la recurrencia a la celebridad (intelectual) masculina y la idealización femenina (corporal) sigue teniendo vigencia en el S.XXI. De este modo, es posible proponer un paralelismo entre el diseño del envase de cilindro y, por ejemplo, el diseño monetario contemporáneo.<sup>295</sup>

En resumen, los arquetipos iconográficos utilizados para construir, magnificar y asentar en el imaginario colectivo las dos grandes marcas fonográficas hegemónicas en los comienzos de la grabación sonora,

<sup>295</sup> Según el Banco Central Europeo, desde el 1 de enero de 2002, los billetes y monedas en euros forman parte de la vida cotidiana de los más de trescientos millones de ciudadanos de la zona del euro. La moneda de dos euros griega reproduce una escena de un mosaico aparecido en Esparta que muestra la personificación de Europa. Las de diez, veinte y cincuenta céntimos están dedicadas a hombres célebres. En Francia, las monedas de diez, veinte y cincuenta céntimos representan el motivo clásico de la sembradora, mientras que literalmente: “una Marianne joven y femenina, símbolo de la República Francesa, adorna las monedas de uno, dos y cinco céntimos”. En Italia, la moneda de dos euros muestra el retrato de Dante Alighieri realizado por Rafael, mientras que la moneda de diez céntimos exhibe el “Nacimiento de Venus” de Boticelli. Bustos de monarcas, escudos heráldicos, hombres célebres, imágenes del gran arte y la arquitectura conviven en demasía con las escasas imágenes de naturaleza que las monedas finlandesas nos brindan. La mujer como alegoría de la tierra, el varón como dueño del patrimonio continúan siendo los modelos de representación hegemónica. Información disponible en Banco Central Europeo, “Los billetes y monedas en euros”, <http://www.ecb.int/pub/pdf/other/euroleafletes.pdf> (Consultado el 30 de septiembre de 2015), 6.

*Columbia Phonograph Company* y *Edison Records*, están fuertemente marcadas por una sexualización primaria de los perfiles de exhibición y apuntan en la dirección cognitiva señalada por Tournès:

El fonógrafo es, desde este punto de vista, un hijo típico de la revolución industrial y del cientifismo: una invención concreta el viejo sueño de dominar el flujo ineluctable del tiempo grabando para la eternidad los sonidos fugaces de la palabra y la música, dándole al auditor la posibilidad, impensable hasta entonces, de volverlos a escuchar a voluntad, como retrocediendo en el tiempo. La fascinación por la posibilidad de influir en el curso de la naturaleza fue bien ilustrada desde una perspectiva crítica por “*L’Ève future*”, novela publicada en 1886 por Auguste Villiers de L’Isle Adam, en la que el personaje principal es Thomas Edison, significativamente asociado por el autor, en su advertencia al lector, a una reencarnación de Fausto persiguiendo el sueño de la inmortalidad y de la eterna juventud.”<sup>296</sup>

#### 4.2.5.3. La figura del público receptor en los envases de cilindro

En los envases de cilindro documentados destinados a la grabación musical no existe apenas presencia alguna de la figura del receptor, salvo en los cilindros de gran formato *Bettini*, Francia ca. 1890-1900, en los que una mujer alegórica escucha la máquina mientras sonrío, siguiendo el modelo de las aproximaciones a lo femenino, no como lo femenino real, sino como idealización conceptual al servicio del discurso de pureza, belleza y calidad.

Por el contrario, en los cilindros destinados a la grabación de la voz humana y los métodos de lenguas, como son el caso de los *Neaobourg*, o los *Dictaphone*, Francia ca. 1890-1900, el público receptor sí que encuentra su lugar en una disposición activa frente a la máquina, grabando su propia voz, que lo convierte de inmediato en público emisor y por lo tanto en fuente. Las esencias iconográficas de estos modelos se fundamentan en ilustraciones realistas con alto grado de iconicidad, de carácter educativo que persiguen en última instancia la identificación y la aspiracionalidad. El discurso gráfico presente en estos ejemplares encontrará su correlato expandido en las fundas de disco, donde la atención prestada al público receptor corre pareja a la necesidad de seguir educándole en la nueva escucha, en el manejo de la máquina y en los hábitos culturales derivados de su práctica social, con la ilusión de convertirle en público activo, dotando de importancia capital su capacidad de elección y su capacidad de producción de contenidos.

En resumen, la estructura compositiva y el contenido proporcionado por las etiquetas superiores de los envases de cilindro tendrá su correlato, y cuando estos desaparezcan también su evolución histórica, en las *Record Label* de los discos, un formato circular, significativamente mayor, cuyos contenidos estarán totalmente controlados de partida por el fabricante.

Sin embargo, cabe añadir que mientras la etiqueta superior permite hacer presente la marca en el almacenaje, es decir, pasivamente, la *Record Label* consigue hacer presente la marca durante la

---

<sup>296</sup> Tournès, *Musique!*, 9. Traducción de la autora.

reproducción, es decir activamente, acompañando el movimiento y la velocidad del plato giradiscos, el tempo, el único tempo de la música grabada, un sueño al que no podía aspirar el fabricante de cilindros, cuya única imagen posible era la del surco. Digamos que, si bien la razón fundamental de la desaparición de los cilindros fue la imposibilidad de competir con la duración y calidad de los discos, la limitación de los cilindros no radicaba tan solo en la duración inexpandible de la grabación, obtenida mediante la relación longitud del cilindro-distancia entre los surcos, sino en el hecho de que esta relación impidiera que la marca encontrara su espacio visual en el mismo soporte y que el receptor pudiera interferir en los contenidos y en la organización de los mismos. Sea como fuere, merece ser tomado en consideración en la perdurabilidad y la hegemonía de los soportes analógicos el hecho de que la marca estuviera presente, omnipresente no sólo en el envase, sino en el soporte mismo de la música grabada.



**Figura 20. Representación icónica del público receptor**

Obsérvese que presentan tamaños diferentes a los cilindros de música grabada y que poseen fines didácticos, profesionales, comerciales o etnográficos. De izquierda a derecha: fragmento de la etiqueta del cuerpo del envase de los cilindros *Bettini*, *A. Neaobourg* y *Dictaphone*, Francia ca. 1890-1900. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*. Envase de cilindro *Dictaphone*, España ca. 1890-1900. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015 y 2011, respectivamente.

### 4.3. Los álbumes de disco

Durante los primeros años de la grabación sonora, los envases de los rollos de pianola, los envases de cilindro, las fundas y los álbumes de disco conviven con el objetivo prioritario de proteger el soporte de la grabación sonora de agresiones externas, permitir su almacenaje y su clasificación. En primera instancia, la conformación fenomenológica puramente objetual de cada uno de estos envases es, en esencia, muy distinta a las demás, así como las posibilidades que cada envase ofrecía para convertirse en un elemento, no solo de protección, sino de atractividad del producto que contenía. Como demuestra *a fortiori* el desarrollo histórico de los envases, las fortalezas que cada uno de ellos presentaba, para adaptarse a lo que hoy conocemos como *marketing* aplicado al *packaging*, eran absolutamente antitéticas.

Mientras que los envases de los cilindros y los rollos de pianola se agotaron en su propia limitación tridimensional sin posibilidad de crecimiento discursivo, las fundas y especialmente los álbumes, tan apropiados para que la industria pudiera imposter en ellos informaciones, sugerencias y seducciones

que atrajeran el consumo, lograron con el tiempo un excelente equilibrio entre la fusión del objeto artístico, la unicidad y el enfoque productivo industrial orientado a la cultura de masas, es decir a que todas las partes concurrieran en una globalidad discursiva.

Durante las primeras décadas del S.XX, desde 1900 hasta 1940, la evolución de las fundas y los primeros álbumes tiene un valor excepcional en el forjado de las nuevas prácticas culturales, pero también en la evolución de los soportes que migran de la austera noción de envase a la compleja circunscripción del *packaging*.<sup>297</sup> Esto sucede con toda la naturalidad y la urgencia que el vertiginoso cambio de paradigma tecnológico estaba ocasionando en una sociedad nada acostumbrada a la sobreexposición a las marcas y a la colonización del mercado por identidades corporativas que nacen y se consolidan de forma transnacional en apenas unas décadas.

De este modo, las primeras experiencias visuales llevadas a cabo en las fundas y los primeros álbumes con el objetivo de posicionar la marca y transmitir valores permite que a partir de la década de 1940, los álbumes y las fundas (con la aparición del LP) sean objetos autoriales socialmente valorados. La dimensión simbólica del envase cobra tal relevancia en el ecosistema de mercado que fundas y álbumes se emancipan de la función protectora del disco al que acompañan, quedando su función primaria, la de garantizar la durabilidad del disco y por tanto de la grabación sonora, alienada.

Si tal y como se ha apuntado las fundas permiten la expansión del discurso gráfico y suponen un territorio privilegiado sobre cilindros y rollos de pianola, las claves objetuales que el álbum presenta permiten auspiciar, tal y como sucedió en el origen, un papel simbólico relevante en la construcción de la hegemonía cultural asociada a la grabación sonora.

Mientras que la funda es un envase primario, es plana, ligera, permite un uso individual, un débil almacenamiento y está realizada con materiales frágiles, el álbum es un envase secundario que permite el almacenamiento y la catalogación de varios soportes en un solo objeto, es plano y tridimensional a un tiempo, es sólido, y presenta una superficie expandida, reduplicada en cubiertas, guardas y carillas interiores aptas para la inserción de contenido simbólico.

El álbum es el objeto que gratifica el consumo, alienta el coleccionismo y garantiza mayor durabilidad del producto en una doble acepción: la de conservar el disco y la de que el producto completo, la obra grabada, merced a la re-unión de sus partes, tenga una mayor duración en la memoria, gracias al anclaje recidivo proporcionado por el pensamiento visual.

---

<sup>297</sup> “Envase: es todo producto fabricado con diversos materiales utilizado para contener, proteger, manipular, distribuir y presentar productos en cualquier fase de la cadena de fabricación, distribución y consumo”. Definido por la Ley 11/1997, de 24 de abril, de Envases y Residuos de Envases. El *packaging*, sin embargo, es entendido en su definición técnica más consensuada, como el conjunto de elementos visuales que permite presentar el producto al posible comprador bajo un aspecto lo más atractivo posible, transmitiendo valores de marca y su posicionamiento dentro de un mercado.

El álbum de discos nace a mitad camino entre dos objetos bien conocidos: el libro y el álbum fotográfico y hereda en su bagaje la estética, la función y la consideración social de ambos. Como objeto el álbum de discos es el envase más completo y a diferencia de sus competidores el público tiene precedentes en el ámbito de la cultura acerca de cómo debe tratarlo y entenderlo.

Por decirlo de otro modo, ya existe una cartografía del libro, una ordenación jerárquica de contenidos en esa estructura física, de modo que resulta así más sencillo dotarla de información. Formalmente el medio existe, varía la adecuación del mensaje que pasa del argumento literario o dramático al argumento sonoro dramatizado. Mientras que los intentos por dotar de contenido simbólico estructurado los envases de cilindro, los rollos de pianola y las fundas de disco resultan en ocasiones casi circenses, el formato del álbum tiene claros precedentes y su forma y su función están en total sintonía.

Sin embargo, este rigor estilístico y formal, deudor de los estilos de la época y de una incuestionable distribución de contenidos se convertirá en un claro corsé creativo. La limitación del ingenio se convertirá en una consecuencia colateral de la afirmación objetual del álbum sobre una base de conocimiento previo. El *Art Decó*, el *Art Nouveau*, las técnicas artísticas aplicadas, la tipografía y la fotografía se convertirán en lenguajes simplificadores de la pintura y la escultura para el consumo de masas. Mientras las fundas continúan su rocambolesco periplo en busca de la diferenciación, la seducción, la identificación, la transmisión de información, la pedagogía y los argumentos de venta fundamentados en la implantación de un nuevo estilo de vida, los álbumes inmovilizados por su parentesco con el libro y su función catalográfica, tardarán varias décadas en alcanzar un momento álgido en la narración visual. Y perderán pronto su hegemonía a causa precisamente de los mismos valores que en un inicio los asentaron. Si el álbum garantiza la durabilidad, su propia naturaleza lo convierte literalmente en una pesada carga para la portabilidad. Cuando la durabilidad quede integrada en un único soporte que permita una larga duración de grabación, (el LP), el álbum, nave nodriza de obras completas, tendrá sus días contados.

#### **4.3.1. Amplitud de la muestra estudiada**

La muestra consultada consta de ejemplares estudiados en detalle y documentados fotográficamente gracias a la visita a los fondos documentales que los preservan. El total de los álbumes consultados es muy superior al de los que en este apartado se presentan, puesto que no es objetivo del estudio analizar los álbumes en profundidad, sino dedicarles atención con el objetivo de contextualizar el análisis de las fundas de disco, entre 1900 y 1940. Pese a que excede el ámbito de estudio de la investigación, en el trabajo de campo se han visualizado cerca de un millar de álbumes y documentado fotográficamente 324, de ellos, en torno a 200 son posteriores a 1940.

#### **Biblioteca Nacional de España (Madrid) 2011-2013**

43 Álbumes de disco posteriores a 1940.

*Columbia, Decca, Victor Records, Odeon, Brunswick, Capitol, Pampa, RCA Victor.*



#### **Museu de la Música de Barcelona (Barcelona) 2011**

12 Álbumes en detalle previos a 1940. Más 35 álbumes en plano de conjunto.

*Gramófono, Odeon, Serrano y Arpi, La voz de su amo, Regal* y varios sin marca.

#### **Biblioteca de Catalunya (Barcelona) 2012**

5 Álbumes en detalle posteriores a 1940.

*La voz de su amo, His Master's Voice, Columbia, La Voix de son Maître.*

#### **Hochschule für Musik und Tanz Köln 2012**

153 Álbumes de disco posteriores a 1940 documentados en detalle.

*Musical Masterpiece Society, Electrola, Columbia, Polydor, Dacapo, Philips, EMI, Fontanta, Seraphin, Telefunken, CBS, Gregorian Institute of America, Mood Records, Vox, Orbis, Candide, Deutsche Grammophon, Iramac.*

#### **Bibliothèque nationale de France (París) 2012-2015**

42 Álbumes ilustrados, 6 planos de conjunto con 34 ejemplares adicionales.

*Pathé, Columbia, Asch Records, Circle Records, Victor Records, Decca, Musicraft, Grammophon, Editions de L'Oiseau Lyre, Casa Iriberry, MGM, Capitol, Blue Note Records, Brunswick, RCA Victor, Carl Lindström, ARA Records.*

### **4.3.2. Compulsión, almacenamiento y gratificación expansiva**

Los álbumes de disco se toman en consideración por dos motivos: primero porque entender el funcionamiento de la narración visual en los álbumes, asentada en la voluptuosidad de lo perenne, contribuye, mediante un análisis comparativo, a entender mejor el dinamismo y la presión vertiginosa, aunque homeostática, al que está sometida la gráfica de las fundas. Segundo, porque la relevancia de algunos ejemplares localizados supone una contribución significativa a la historia de la Imagen Anacrusa previa a 1940.

El descubrimiento de álbumes temáticos ilustrados ya en 1908, incide en un hecho habitualmente no explicitado en la literatura dedicada a glosar el diseño gráfico en el álbum a partir del trabajo de Steinweiss para *Columbia*: la invisibilización de la intencionalidad de ilustrar los álbumes desde su mismo nacimiento, el hecho de que desde sus orígenes la grabación sonora de calidad estaba indisolublemente ligada a la calidad gráfica de los envases. Y que si bien este hecho era excepcional por el esfuerzo ingente que suponía, cuando sucedía, grabación sonora y edición gráfica se reunían en un solo objeto, mediante publicaciones artísticas cuidadosamente dirigidas, firmadas y diseñadas de principio a fin. En la muestra documentada se observa que los álbumes pueden corresponder a dos categorías diferentes, álbumes genéricos y álbumes temáticos.

### 4.3.3. Álbumes genéricos



**Figura 21. Publicidad de álbumes genéricos, fundas *His Master's Voice*, Gran Bretaña, ca.1930-35**

Promoción comercial de los álbumes genéricos *His Master's Voice*. Detalle de funda de disco *His Master's Voice*, Gran Bretaña, ca.1930. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Los álbumes de esta naturaleza localizados en la muestra provienen de dos tipos de fabricantes. Los fabricados por el sello discográfico y los fabricados por el comercio que distribuye los discos. Localizamos ejemplos de este tipo de álbum no solo en los fondos documentales consultados, sino también en la promoción que en las fundas de disco se hace de este tipo de producto con el objetivo de afirmar y asentar la práctica del coleccionismo. La funda *His Master's Voice* (Gran Bretaña: ca. 1935, Ref. BnF250) con la imagen fotográfica de Mark Hambourg, es un buen exponente de ello. En ella, Mark

Hambourg, celebrado pianista, posa fotografiado en una lujosa estancia interior, sentado junto al altavoz, *Loud Speaker N°4*. Tras él se sitúa una estantería que contiene en torno a una treintena de álbumes perfectamente ordenados. Ejemplos de promoción del álbum fabricado por el mismo sello se localizan expresamente en once fundas que presenten similar carilla, como la *His Master's Voice* (Gran Bretaña: ca. 1930, Ref. BnF253) en la que al pie de la imagen promocional, se puede leer un texto pedagógico en el que el álbum se presenta como la solución para garantizar la durabilidad del disco: “muchos registros están rayados o rotos por falta de un almacenamiento adecuado y no por su uso real. La solución más sencilla está en las tiendas de discos, los álbumes *His Master's Voice* son fuertes y de apariencia limpia.<sup>298</sup> Es en el análisis de este breve texto donde ya queda contenida lo que será la lógica evolución funcional del álbum: solucionar los problemas de fragilidad y apariencia del disco, y especialmente de la funda, ese envase corrompible y de apariencia poco noble.

Efectivamente, los álbumes genéricos transmiten en este período una apariencia fuerte y limpia, por este orden. Son ejemplares de una belleza sobria, sin distractores. Los ejemplares localizados presentan en las tapas atributos de la identidad corporativa del sello o del comercio, una encuadernación potente, con un lomo y unas fundas de alto gramaje, ya que los discos que contienen son muy pesados. Los álbumes de este período están realizados en tela o cartón forrado, son monocromáticos, presentan una ornamentación muy austera y están estampados a una tinta que en no pocas ocasiones es metálica y con relieve. En los ejemplares localizados, así como en los promocionados en las fundas de disco, se observa que en el lomo portan una anilla metálica, el iconotipo del sello, información sobre la serie y espacio en blanco para personalizar el contenido.

<sup>298</sup> “More records are scratched or broken through lack of proper storage than ever become worn out by actual playing. The simple solution is to stores your records in “HMV” albums, which are strong and neat in appearance.” Traducción de la autora.

Elementos funcionales que permiten un manejo cómodo de un objeto, no lo olvidemos, que contiene en torno a doce discos de pizarra y puede pesar entre tres y cuatro kilogramos.



**Figura 22. Álbumes ca.1910-1930**

Los álbumes genéricos se caracterizan por austeridad formal, monocromía, adición de iconotipo e inserción de anilla metálica funcional, similar a los rollos de pianola. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

viento, una fusión entre el *aulos* griego y la tuba romana, con un remate formalmente similar, a pequeña escala, a la bocina captora de las máquinas parlantes.

El Album *Serrano y Arpí* impreso a dos tintas, dorada y negra sobre fondo rojo, es también exponente de esta austera idealización que utiliza por toda iconografía el exquisito relieve de un busto femenino enmarcado en un camafeo. El paralelismo con la escultura y la joyería, en tanto que valores de calidad y diferenciación de la competencia se ponen de manifiesto en esta elección. *Serrano y Arpí*, fabricante catalán de máquinas parlantes que obtuvo el premio de honor y la medalla de oro hacia 1913, se calificaba así mismo en las fundas de disco documentadas, como: “La única fábrica nacional de Máquinas Parlantes”.<sup>299</sup> *Serrano y Arpí* refuerza simbólicamente este liderazgo en la elección de una medalla-camafeo en la cubierta del álbum.

Se trata dotar de valor iconográfico al producto que va a garantizar la durabilidad no solo de la grabación sonora que contenga, sino de su propia enseña identitaria. El álbum durará tanto como duren los discos que contiene y tanto como las máquinas parlantes en las que puedan ser escuchados. Un efecto retroalimentador que obliga a los fabricantes a experimentar en las estrategias visuales de comercialización, en el mercado local y también en el mercado transnacional, con tácticas de identidad corporativa absolutamente pioneras.

---

<sup>299</sup> Véase: *Aparatos Fonográficos A.M. Serrano y Arpí* (España: ca. 1910-1920, Ref. MMB003). Para ampliar información gráfica sobre las inserciones publicitarias de *Serrano y Arpí*, con el eslogan: “Única fábrica española de Máquinas Parlantes”, así como la sobreabundancia de menciones a las medallas obtenidas, puede consultarse en línea el catálogo de la hemeroteca digital de la BNE, introduciendo en la búsqueda “Serrano y Arpí”, <http://hemerotecadigital.bne.es/> (Consultado el 12 de septiembre de 2015).



**Figura 23. Álbumes de disco genéricos, España ca. 1910**

De derecha a izquierda: álbum de estilo *Art Nouveau* con ilustración en relieve, a una tinta, negra, sobre fondo rojo. Album *Serrano y Arpi* con estampación dorada sobre cubierta, estilo *Art Nouveau*. Álbum generalista sin inscripción, vista en picado, detalle de la encuadernación y de las fundas interiores con discos *Gramófono* destinados al mercado español, ca. 1910. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

#### 4.3.4. El caso especial de los primeros álbumes temáticos ilustrados

Los álbumes temáticos están destinados a contener varios discos de un mismo repertorio. En 1904 *Odeon* en Alemania y *Columbia* en Estados Unidos fabrican los primeros discos a doble cara. En 1903 la filial de *The Gramophone Company* en Italia graba la primera ópera completa, *Hernani* de Verdi, sobre 40 discos. En 1907, graba en *La Scala de Milan* la ópera *Pagliacci* de Leoncavallo<sup>300</sup> con Antonio Paoli y Josefina Huguet. En 1908, *Gramophone* graba y comercializa dos óperas más, *Carmen* de Bizet en 36 caras y *Fausto* de Gounot, en 34 caras.

Hasta ese momento, la duración de la grabación comportaba la limitación en el contenido grabado. La música ligera y las óperas eran sistemáticamente equiparadas por la dimensión temporal, el tiempo de grabación y reproducción permitido por el soporte: tres minutos por carilla. La música culta, y sobre todo la ópera, era consecuentemente reducida a su versión comercial, el aria. De esta ambiciosa hazaña de la grabación sonora, presentar una ópera completa grabada en cuarenta discos, se localizan en la muestra dos ejemplares: se trata del *Fausto* de Gounod, de 1908, publicado para el mercado alemán y de un ejemplar para el mercado español de la grabación de *Pagliacci* de Leoncavallo realizada en 1917.

Además de las muestras de álbumes temáticos de música culta presentes en la *Bibliothèque nationale de France*, en la Biblioteca Nacional de España, el *Museu de la Música de Barcelona* y la *Biblioteca de Catalunya*, se han localizado numerosos álbumes temáticos previos a 1940, ca. 1920-1930 dedicados al género híbrido de la Zarzuela. Se trata de ejemplares encuadernados en tela, muy similares a los álbumes genéricos, con la salvedad de que presentan estampación textual en la portada con el título y el iconotipo del sello discográfico, generalmente en metal, oro o plata, así como guardas interiores de

---

<sup>300</sup> A este respecto es interesante mencionar el artículo en *The New York Times* sobre la existencia de un único ejemplar localizado en la Universidad de Yale del *Pagliacci* grabado en la *Scala de Milan* en 1907, en el que intervino el propio Leoncavallo. Paul Turok, "Vintage 'Pagliacci' retains its luster", *New York Times* (July 28, 1985) <http://www.nytimes.com/1985/07/28/arts/vintage-pagliacci-retains-its-luster.html> (Consultado el 22 de septiembre de 2015).

papel blanqueado, impreso a una o dos tintas. Estas guardas interiores contienen información relativa a la autoría y la interpretación, tanto textual como gráfica y abundancia de imágenes de la puesta en escena. Los álbumes de Zarzuela constituyen, al igual que los rollos de pianola, un eslabón conectivo, una constatación de la incipiente tendencia hacia la fetichización musical a través del placer escópico que proporciona al público receptor poseer no solo el archivo sonoro, sino las imágenes espectaculares de artistas célebres, directores y compositores. Los modelos de presentación de los perfiles de exhibición, al igual que en el caso de los cilindros *Puerto y Novella*, siguen anclados en una composición en la que prima el busto célebre, sin distinción de género y con notoria apelación al trabajo intelectual y la respetabilidad del personaje, sea cual fuere su sexo y su género.

#### 4.3.4.1. *Margarethe (Faust)* de Gounod, 1908

La historia del *Fausto* de Gounod, y concretamente de Margarita, es la historia de una seducción engañosa a través de las malas artes de Fausto en alianza con Mefistófeles. Es la historia de un cortejo consumado, un embarazo no deseado, un abandono amoroso y sucesivas muertes fraternales por honor. En la fábula moralizante, Fausto tendrá su castigo y Margarita, después de ser repudiada socialmente, recibirá el perdón y la salvación.



**Figura 24.** Álbum “*Margarethe (Faust)*”, *Grammophon*, Alemania, ca.1908

Ejemplar para el mercado alemán del álbum de la Ópera *Fausto* de Gounod publicado por *Grammophon*, Alemania, en 1908. De izquierda a derecha, portada, detalle del retrato de Mefistófeles, detalle de la firma de la ilustración, “F. Mandl”, detalle del lomo y la encuadernación de las fundas. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

El ejemplar alemán del *Fausto* de Gounod publicado en 1908 por *Grammophon Orchester Kapellmeister Seidler-Winkler* de Berlín, presenta una muy cuidada edición. Encuadernado en tela e impreso con relieve a tres tintas, blanca negra y roja, la cubierta presenta una ilustración artística, con alto grado de iconicidad firmada por F. Mandl. El iconotipo de Nipper, para la filial alemana de *His Master's Voice*, *Die Stimme seines Herrn* y el logotipo de *Grammophon*. El título *Margarethe (Faust)* se acompaña de la imagen de una margarita y la leyenda “*Oper in 5 Akten von Ch. Gounod.*” (Ópera en cinco actos de Ch. Gounod). De todos los personajes posibles creados por Goethe y adaptados por Gounod, Fausto, Margarita, Mefistófeles y Valentín, Mandl y *Grammophon* escogieron a este último para protagonizar la cubierta en la edición alemana de 1908.

Con una clara función artística y descriptiva, la imagen modernista, situada en el nivel 6 de la escala de iconicidad, (ilustración figurativa realista) procura con todo lujo de detalle las características del *atrezzo* utilizado en la puesta en escena. A través de la posición y la expresión facial, el personaje comunica a una audiencia *voyeurista* que no posa estático, sino que es observado mientras actúa y que goza de la libertad de seguir actuando, ajeno a la mirada que intenta atraparlo. La transmisión de una energía de naturaleza teatral, jocosa y expansiva, queda eficazmente puesta de manifiesto.

Compositivamente, el personaje se traslapa sobre el texto *Margarethe*, tipográficamente muy superior al tamaño del tipo en el que se imprime la palabra *Faust*, con lo que se consigue un efecto de tridimensionalidad enfatizado por el escorzo del codo y la direccionalidad de la espada y la mirada: es decir, el personaje está compositiva y literalmente por delante de Margarita. En este sentido, la línea de fuga que traza la mirada en dirección a la flor, subraya un contenido narrativo circular que lleva al público espectador a reiterar una y otra vez un giro visual que transita de la margarita al personaje y del personaje al título, acotado este recorrido en sí mismo, puesto que es el propio personaje, con su férrea pero distraída posición (tiene una mano sobre la espada y el otro brazo en jarras mientras sonríe en los dos tercios derechos de la cubierta) el que cierra toda posibilidad de huida.

La relación entre la figura y el fondo queda totalmente desnaturalizada, y esta relación de contundencia, de disimilitud y, sin embargo, de esencia compartida (la tela del fondo todo lo transpira) es la que le procura al conjunto una sobriedad y una puesta en valor objetual e iconográfica no solo visual, sino sumamente táctil, y gracias a la tematización de la ilustración, absolutamente ligada al contenido sonoro y a su diégesis.

En la cubierta, Mefistófeles, encarnación del mito, de la peligrosidad y la masculinidad, dialoga con la metafórica presencia de la mujer, convertida en margarita. La visibilidad de lo femenino es reducida en la ilustración a la corola y los pétalos de una flor sin tallo. Ese elemento pretextual circular, curvo, pequeño, natural, puro, blanco, sin raíces y sin anclajes, exento, se contrapone a la presencia todopoderosa de un hombre, vestido, armado, sonriente que todo lo invade, desde del límite superior de la cubierta, con la pluma de su tocado, hasta el inferior, con la punta de sus zapatos.

En la ilustración temática de esta cubierta se establece un somero dialogo narrativo entre la bondad y la crueldad, entre lo masculino y lo femenino, entre la naturaleza y la naturaleza dominada por la fuerza de la inteligencia. Una conceptualización que se desdobra en la inteligencia alemana tan en boga en la Europa de principios del S.XX, en la inteligencia tecnológica que hace posible el demoníaco engendro de la grabación sonora y en la inteligencia del público que elige la escucha musical mediada como nuevo paradigma de recepción. En el límite de esta tensión discursiva, la circularidad de la corola y la puntiaguda verticalidad de la espada no en vano se relacionan en el mismo eje vertical como disco y aguja, como lo femenino-natural denostado y lo masculino-tecnológico triunfante, lo harán en la cúpula gramofónica.

La identificación que la ilustración persigue en el público está clara. La figura de la masculinidad, pícaro, convincente, ganadora, superlativa, poderosa, con sus sombras arrojadas, es sobre todo una figura aristocrática, un ser por encima de los demás mortales. Su arrojado produce la sugestión del directo y parece salido del álbum, encarnado y dispuesto a cantarle a su público, como a Marguerite, una serenata burlesca a pie de cubierta, bajo la ventana, a solas, ausente el personaje de Fausto de la narración iconográfica: “Tú, que te haces la dormida, ¿Por qué rechazas al amante que te implora? ¿Por qué rechazas un beso tan dulce?”<sup>301</sup>

El argumento de venta de un producto completo de estas características, pionero, arriesgado, con un sobrecoste muy elevado y unas dimensiones y un peso muy por encima de lo razonable, debía fundamentarse necesariamente en el poder de la seducción, es decir, en el poder y en la seducción. Y esta estrategia se lleva a cabo en el discurso gráfico que acompaña a la música grabada, mediante la identificación y la aspiracionalidad fundamentada en los atributos de clase, intelectualidad y manipulación que presenta Mefistófeles. La maldad es construida como atractiva por lo que de sabiduría y distinción posee. En este sentido, Mefistófeles prefigura al usuario perfecto.

Una seducción que se evidenciará un tanto forzada y engañosa, como la de Margarita y un placer consumado que será fruto de la caída en una tentación de alto riesgo: la adquisición de la ópera completa, que proporcionará a quien la posea, una satisfacción inigualable. Demostraciones de poder adquisitivo, intelectual y cultural muy mefistofélico, es decir, metafóricamente muy por encima del resto de los mortales.

Por ello, la figura de Fausto, el perdedor, el varón mortal, queda aquí elidida. Es el triunfo de ambos mitos inhumanos: la pureza y la inviolabilidad de Margarita (el disco grabado) frente al atractivo dominio de lo diabólico y lo sobrenatural, lo que se conjura para procurar en el ámbito de lo simbólico la ilusión del producto perfecto, la máquina parlante y aquel que poseyendo las claves para hacerla sonar, la manipula a su antojo.

Sin olvidar, como señalaba Aby Warburg, la frase de Goethe: “Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo”. Y la reflexión final en torno a que la “verdad” aplastante de esta sentencia, percibida en todo su alcance caracteriza solo a Mefisto, (Faust) y no a Goethe.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> “*Vous qui faites l'endormie. Pourquoi refusez a l'amant qui vous implore. Pourquoi refusez un si doux baiser?*”  
Traducción de la autora.

<sup>302</sup> Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 173.

#### 4.3.4.2. *Pagliacci*, de Leoncavallo, 1917

El segundo ejemplar relevante lo localizamos en el *Museu de la Música de Barcelona*. Se trata de la edición española de la ópera de Leoncavallo *Pagliacci*, publicada por *Gramófono* en 1917, con Anita Conti y Luigi Bolis, dirigida por Carlo Sabajno, con orquesta y coros de *La Scala de Milan*.

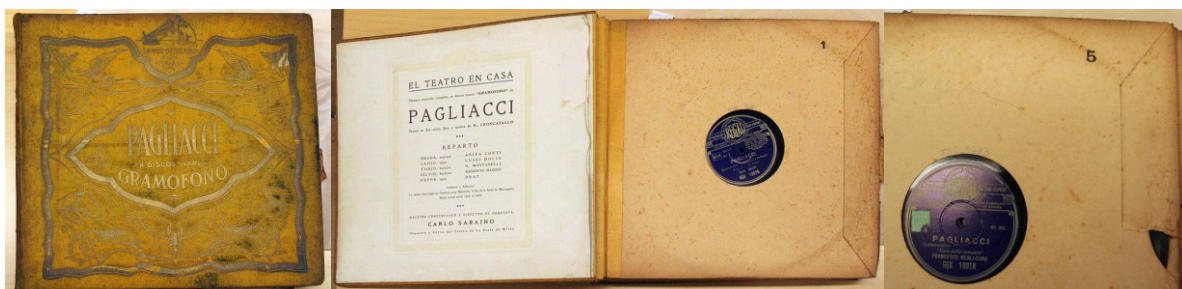
El argumento de *Pagliacci*, (Payasos) está basado en el doble juego del adulterio y la infidelidad femenina, con final trágico para la mujer y su amante, en la parodia y en la vida real. Una compañía de actores llega a un pueblo para representar una obra de la Comedia del Arte, el esposo celoso deja claro que si bien se hará pasar por ignorante en la representación, en el ámbito de lo real no tolerará las infidelidades de su mujer. En el primer acto, el enamoramiento de Nedda y las infidelidades suceden a ojos vista de los espectadores, en el segundo acto, el de la representación, el clímax emocional y la tensión se van incrementando a medida que aumentan las sospechas y se suceden los equívocos entre realidad y ficción, hasta el punto de que el público llega a sentirse impresionado y desconcertado por la viva interpretación de los actores que olvidan, o fingen olvidar, sus papeles en la trama secundaria. La escena final, la muerte de la mujer (una doble Nedda-Colombina) y su amante a manos del marido despechado, cierra la obra. Finalmente, Canio, el asesino triunfador, exclama un socarrón: "*La commedia è finita*" (La comedia se acabó). En el primer acto, Nedda, sola, confiesa su amor por otro hombre y perturbada y aterrorizada por las represalias que su brutal marido pueda llevar a cabo, encuentra la calma en el vuelo de unos pájaros:

¡El vuelo de los pájaros, qué bullicio! ¿Qué buscan? ¿Dónde van? ¿Quién lo sabe? Mi madre, que la buena ventura sabía, comprendía su canto y, a mí, de niña, me cantaba así: ¡Trinan allá arriba libres como saetas! Desafían a las nubes y al sol. Dejadlos que vaguen por la atmósfera sedientos de azul y de esplendor; siguen, también ellos, una quimera, un sueño, volando entre nubes de oro. Que los acose el viento y la tormenta, con sus alas abiertas, lo desafían todo: la lluvia, los relámpagos...; nada les detiene, y vuelan sobre simas y mares.<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> El libreto íntegro se encuentra disponible en Kareol, web dedicada a la traducción hispana de textos operísticos. "Nedda: ¡Qué fuego tenía en la mirada! Bajé mis ojos para que no pudiese leer en ellos mi secreto. ¡Oh! Si me sorprendiese... ¡con lo brutal que es! Bueno, ya basta; vamos... ¡estos sueños son locuras pavorosas! ¡Oh! ¡Qué bello es este sol de agosto! Yo, plena de vida y, toda lánguida por un deseo desconocido..., ¡no sé qué es lo que quiero! (*Mirando al cielo*) ¡El vuelo de los pájaros, qué bullicio! ¿Qué buscan? ¿Dónde van? ¿Quién lo sabe? Mi madre, que la buena ventura sabía, comprendía su canto y, a mí, de niña, me cantaba así: ¡Trinan allá arriba libres como saetas! Desafían a las nubes y al sol. Dejadlos que vaguen por la atmósfera sedientos de azul y de esplendor; siguen, también ellos, una quimera, un sueño, volando entre nubes de oro. Que los acose el viento y la tormenta, con sus alas abiertas, lo desafían todo: la lluvia, los relámpagos...; nada les detiene, y vuelan sobre simas y mares. Se van hacia allí arriba, hacia un país extraño con el que sueñan, quizá, y que buscan, en vano. Pero esos bohemios del cielo siguen al arcano poder que les impulsa sin cesar. ¡Y se van!... (*Tonio, mientras ella canta, ha entrado y la escucha. Nedda, una vez termina la canción, lo percibe*". Kareol, "Payasos. Acto I." <http://kareol.es/obras/payasos/acto1.htm> (Consultado el 11 de junio de 2015).





**Figura 25. Álbum *Pagliacci*, Gramófono, España, 1917**

Ejemplar para el mercado español del álbum de la Ópera *Pagliacci* de Leoncavallo publicado por *Gramófono*, España, en 1917. De izquierda a derecha, portada, detalle del álbum abierto y la guarda interior impresa, detalle de la funda interior y la etiqueta del disco. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

Los pájaros en pleno vuelo, en la parte superior de la cubierta, y posados en la inferior, van a ser el motivo principal de la ilustración de estilo *Art Nouveau* realizada básicamente con línea valorativa. Dispuestos de forma simétrica, enfrentados dos a dos y situados en las cuatro esquinas, las aves representadas en la edición española de *Pagliacci* poseen todas las características del Ave del Paraíso, incluida la elipsis de las patas en las que están en pleno vuelo en la parte superior, haciendo referencia icónica hacia su cualidad más controvertida: el hecho de que como Aristóteles afirmó<sup>304</sup>, pudieran ser ápodas. Una probabilidad que sólo la ciencia naturalista desmintió en 1820 cuando René Primevère Lesson pudo verlas vivas por primera vez, constatando que tenían patas y que pese a ser bellas, podían caminar por sí mismas. La instancia metafórica del Ave del Paraíso apunta directamente a la mujer en tanto que ser fabulado, ideal. De la mujer real como esa gran desconocida, como ese animal exótico cuyos misterios la ciencia y el arte se obstinan de forma quimérica en desvelar.

Las cubiertas están trabajadas en tela amarilla, impresas en tinta dorada, con el título enmarcado sinuosamente en el centro. El logotipo de Nipper en la variante española, *La voz de su amo*, ocupa la posición central en el margen superior. La cubierta interior del álbum recoge una guarda informativa, impresa en papel blanco a una tinta sin imágenes, en la que se señalan los datos de interpretación y autoría bajo el epígrafe: “El teatro en casa”, claro indicador textual del deseo de portabilidad.

En el caso de la edición española de *Pagliacci*, la sensibilidad, la belleza, el ansia de libertad, la fragilidad, el pensamiento femenino como *terra incognita*, la traición, el secreto y el terror justificado de Nedda quedan íntimamente ligados a la representación de cuatro aves del paraíso impresas en oro sobre fondo amarillo, el color del peligro en la naturaleza. La ausencia de contraste dificulta terriblemente la visualización del motivo, de modo que el espectador debe balancear el álbum para que mediante los reflejos de la luz al incidir en el metal, la realidad, la verdad, deje de ocultarse y se muestre ante sus ojos.

<sup>304</sup> Sobre este extremo puede ampliarse información en José Ramón Marcaida, *Cuaderno de Cultura Científica*, “Tener o no tener (patas), la curiosa historia del ave del Paraíso” <http://culturacientifica.com/2013/06/03/tener-o-no-tener-patas-la-curiosa-historia-del-ave-del-paraiso/> (Consultado el 11 de junio de 2015).

Los pájaros son en la diégesis narrativa de la obra el momento en el que Nedda siente la paz, recuerda a su madre y sueña con la libertad a través del canto y por ende, de la música. Las cuatro aves del paraíso contribuyen a traer ante el espectador el momento mismo en el que el sueño humano desafía a la razón y la vence, como la música grabada vence a la muerte. La libertad es un secreto transmitido por el canto de forma matriarcal, de madre a hija, el momento en el que vuelan sobre simas y mares y nada les detiene. Pero en la cubierta, como en la obra y en la vida, las aves, doradas eso sí, se perfilan con dificultad sobre un entorno hostil. La tela amarilla que todo lo recubre es sin duda la patentización de un contexto limitador, poco propicio para la afirmación de una ilustración que apenas se deja ver, un contexto naturalmente afinado en la noción misma de confusión y peligro.

Según *Operabase*<sup>305</sup>, *Pagliacci*, una ópera cuyo argumento se fundamenta en la violencia de género con feminicidio incluido, es aún hoy en día una de las óperas más populares. En concreto, desde septiembre de 2015 hasta marzo de 2016 ha sido representada 99 veces por 21 producciones en 21 países<sup>306</sup>. Y en Italia, de 2009 a 2014 fue la primera obra más representada de Leoncavallo, 228 veces, posicionada la número 11 en el ránking total de representaciones.<sup>307</sup>



**Figura 26. Portadas contemporáneas para *Pagliacci* de Leoncavallo**

Naturalización, justificación y valorización de la violencia de género a través del protagonismo icónico del payaso asesino, en cuya presencia concurre encarnado el tenor célebre como héroe suplicante, víctima y no verdugo del antaño mal denominado, crimen pasional. Las consecuencias que se operan en la imagen apuntan a la fetichización creciente del asunto musical y a la devaluación cultural del público receptor. *Pagliacci*. Portada del disco de Luciano Pavarotti RCA. 1993 y carátula del DVD de Plácido Domingo, *Kultur*, 1997.

Traemos a colación estos datos porque las imágenes fijas que acompañan a esta representación en períodos posteriores, cuando iconos mediáticos de la ópera como Luciano Pavarotti (1993) y Plácido Domingo (1997) se hacen cargo de su puesta en escena, tienen que ver con la construcción simbólica del personaje de *Pagliaccio*, *Canio*, mostrado con los atributos hagiográficos de payaso triste, lágrima sobre la mejilla incluida, obviando que se trata del agresor y naturalizando y justificando la conducta violenta mediante la mostración explícita de emociones de tristeza e impotencia, sobre una máscara prestigiosa, con las que el público masculino puede fácilmente identificarse.

<sup>305</sup> *Operabase* es una base de datos en línea de de ópera, teatros, compañías, intérpretes y agentes. Es propiedad de *Operabase Ltd*, con sede en Gran Bretaña. [www.operabase.com](http://www.operabase.com).

<sup>306</sup> *Operabase*, “Representaciones, *Pagliacci* por ciudad”, <http://operabase.com/oplist.cgi?id=none&lang=es&is=pagliacci&by=&loc=&stype=abs&sd=11&sm=6&sy=2015&etype=abs&ed=&em=&ey=> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).

<sup>307</sup> *Operabase*, “Estadísticas: Italia (2013/14)” <http://operabase.com/visual.cgi?lang=es&splash=it&go=ir> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).

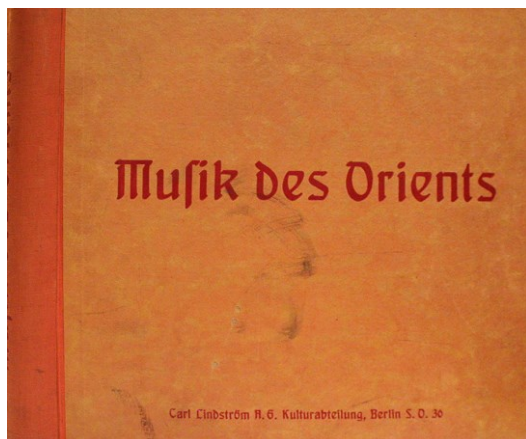
Lo que estas representaciones transmiten cediendo el protagonismo icónico al agresor es la comprensión, la legitimación y la puesta en valor, tanto en el argumento como en las actitudes de las personas y los personajes, de la violencia simbólica y la violencia física. Un hecho que la técnica de la fotografía naturalista o artística utilizada en estos casos magnifica, dotando de hiperrealidad un contenido plano, carente de doble significación que apunta en última instancia al aumento del “fetichismo musical” según Green y a la debilitación de los niveles de lectura del público receptor de música culta.

Cabe por ello señalar y destacar el valioso aporte gráfico discursivo de la edición española de *Pagliacci* de 1917, orientada a la alegoría y por lo tanto a la complicidad intelectual con un público que se infiere cultivado. Y cabe hacerlo por una doble razón: porque demuestra que la voluntad de diferenciar, tematizar y dotar de singularidad el álbum mediante la adición de valor gráfico, es inherente al mismo hecho de tomar la decisión de publicarlo. Y en segundo lugar porque los argumentos de venta que vehiculan las decisiones gráficas pueden resaltar conceptos antitéticos en un mismo producto, adecuándolo al hábito y la sensibilidad de cada momento, o viceversa, construyendo y educando los hábitos y las sensibilidades del momento, porque, se niegue o se afirme, toda gráfica está imbuida de intencionalidad política.

De lo que se colige, que el mayor o menor interés que este aporte gráfico incuestionable pueda despertar en un espectador contemporáneo únicamente interesado en validar propuestas desde una perspectiva estética, no es óbice para devaluar la intencionalidad política, artística y discursiva de la imagen comercial que acompaña a la música grabada, pues es acorde al *Zeitgeist* y las posibilidades mediáticas del contexto histórico y estético en el que surgió, y enraizado en él contribuyó a partes iguales a reflejar y construir la sociedad de su tiempo.

#### **4.3.4.3. *Musik des Orients*, Monográfico, 1928**

La fortaleza de las decisiones que personalizan un álbum concreto no radican tan solo en el uso de la fotografía o de la ilustración, sino que la intencionalidad diferenciadora mediante el valor cultural puede localizarse en la elección de los materiales, los colores, las tipografías y el tipo de encuadernación. Es el caso del sobrio y cuidado ejemplar localizado en la *Bibliothèque nationale de France*, dedicado a las músicas orientales y que lleva por título *Musik des Orients*.



**Figura 27. Álbum *Musik des Orients*, Odeon-Parlophon, Berlín, 1928**

Portada del álbum temático *Musik des Orients* publicado por Odeon-Parlophon Carl Lindström A. & Kulturabteilung, Berlín S.O.36, 1928.

Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Se trata de un monográfico de doce discos datado en 1928 y editado por Odeon-Parlophon Carl Lindström A. & Kulturabteilung, Berlín S.O.36. El álbum, orientado al mercado alemán, presenta una encuadernación con lomo curvo entelado en color teja, cubiertas de cartón muy poroso (podría ser de arroz) de color salmón pálido y relieve tipográfico en tinta granza. Como el color amarillo de *Pagliacci*, la elección del cromatismo y de los materiales denota la voluntad de evitar los tonos comúnmente utilizados en las cubiertas de álbum, granate, verde, azul oscuro y negro. En el interior el álbum incorpora un encarte encuadernado con partituras, fotografías y textos de naturaleza etnográfica, dedicados a la música de Japón.

#### **4.3.4.4. *Concerto de Ravel*, Ravel, 1932**

A todas luces relevante en esta intencionalidad tematizadora es el ejemplar del álbum del *Concerto de Ravel* publicado por Columbia y localizado en la *Bibliothèque nationale de France*. La obra fue compuesta en 1931 y grabada en 1932. La edición que se estudia fue dirigida por el propio Ravel e interpretada por la pianista Mme. Marguerite Long.

El álbum publicado en 1932 está realizado con cartón de alto gramaje forrado con tela negra brillante de encuadernación, texturada, con remaches en el lomo y una bisagra metálica. En la portada una imagen fotográfica a toda página se inserta encolada sobre la cubierta. En la contraportada interior otra imagen en blanco y negro, a toda página, contiene tres retratos de Maurice Ravel, uno del director portugués Freitas Branco y otro de la pianista Marguerite Long, junto a una columna de texto de Emile Vuillermoz que prologa la publicación.

Las imágenes de la edición de Columbia están firmadas por los fotógrafos Boris Lipnitzki y G.L Manuel y la autoría de la impresión corre a cargo de la firma *Draeger Imp*. Probablemente la imprenta más reconocida de París. No hay un solo objeto que forme parte del producto cuya autoría no esté recogida y no sea prestigiosa, lo que indica una clara voluntad de crear un producto autorial fuertemente aurático. La mejor interpretación, la mejor dirección, el mejor sello discográfico, los mejores fotógrafos, la mejor impresión y el mejor prólogo.

La imagen de cubierta, fotográfica y con un alto grado de iconicidad (nivel 7/8, con una clara función descriptiva asociada) presenta el retrato de Margarite Long en directo interpretando al piano, y a Maurice Ravel posando, enmarcado en un rectángulo, en la parte superior.



**Figura 28. Álbum *Concerto de Ravel*, Columbia, Francia, 1932**

Ejemplar del *Concerto de Ravel* publicado por *Columbia*, Francia, en 1932. De izquierda a derecha, portada, detalle del álbum abierto y la guarda interior impresa, detalle de la encuadernación metálica. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Mientras la imagen de ella es un “robado”, la imagen de él es un posado. Mientras ella, en un primer plano proporcionalmente amplificado viste de negro y mantiene cuerpo y mirada ocupados dentro de la acción, atacando el instrumento, Ravel, por contraste, posa hierático en un plano americano, con traje de color claro, con la mirada hacia su derecha, fuera de campo, con su mano izquierda dentro del bolsillo del pantalón y su mano derecha apoyada sobre el mueble sosteniendo un cigarrillo.

La actividad y la pasividad se manifiestan en cierta medida invertida, en la relación y los ritmos compositivos que ambos mantienen, situado uno a cada lado de la corchea, el iconotipo de *Columbia*, la marca, verdadera protagonista compositiva del encuadre. La actividad de la pianista es dirigida por una pasividad contenida, que vigila desde lo alto y que es garante de la interpretación. La visión establece un recorrido circular que transita en esta dirección y retorna siempre al origen: de la mirada de Long a la corchea, de la corchea a la mirada de Ravel, de la mirada de Ravel al cigarrillo que este sostiene en su mano, de la mano de Ravel a las manos de Long situadas sobre el piano, de las manos a los brazos sexualizados por la gasa del vestido, y de nuevo al inicio.

La imagen de la mujer pianista, mostrada explícitamente como interprete musical atacando el piano en directo, es especialmente frecuente en la pintura naturalista de los años precedentes, pero desaparece de toda la gráfica en años posteriores, en los que las instrumentistas serán presentadas relacionándose con el instrumento de forma sugerente e incluso a veces explícitamente sensual, pero no necesariamente demostrando su grado de conocimiento y sus aptitudes como instrumentistas. En el S.XIX y principios del XX, sin embargo, el espacio musical doméstico y la ejecución al piano corrían principalmente a cargo de mujeres y su visualización estaba naturalizada, no resultando interruptora para el perfil de exhibición, como no resultaba incómodo o amenazador que la dimensión del antebrazo de Margarite Long esté hiperdimensionado por el primer plano, y posea en la imagen del álbum, el mismo tamaño que la figura completa de Maurice Ravel.

El álbum, pionero en la utilización de recursos gráficos de esta naturaleza, fotografía a toda página, tematización y mostración de perfil de exhibición con alto grado de iconicidad, presenta sin embargo un modelo de composición iconográfica similar a la ilustración *Waiting to play for You* estudiada en las

fundas *His Master's Voice, The Gramophone Company Ltd. Calcutta (8017) ca.1924-1926* y *Victor Talking Machine Company Candem N.Y. U.S.A ca. 1930*.<sup>308</sup>

Tanto en la ilustración previa como en el modelo fotográfico, en el que las identidades ya no son anónimas y estandarizadas, sino que se encarnan y cobran personalidad propia, el binarismo de género y la disposición para actuar bajo mandato están fuertemente enraizadas. Así como el espectador podía sobreentender en la ilustración que, en el momento de accionar el brazo y hacer girar el disco, un intérprete actuaba en exclusiva para ella, la imagen fotográfica de la cubierta del álbum de Ravel, emulando este mismo discurso y utilizando esa retórica acumulativa tejida sobre la abundancia de referentes comunes y homeostáticos, transmite al usuario un grado más de lectura: la disponibilidad total de ambos, director e instrumentista, objetualizados, portabilizados, reducidos a su consideración icónica, es decir, apresados gráficamente en los primeros indicios ineluctables del fetichismo musical, según Green.

En este sentido, la instrumentista es presentada como ajena a la mirada que todo lo captura, la del usuario, y sin embargo existe una sexualización en la posición del collar de perlas en su nuca, el contraste de iluminación que se produce en sus labios y el encaje que dibuja sus brazos semidesnudos. Por su parte, Ravel posa rehuyendo la mirada del espectador, protegiéndose de la cosificación con una mano escondida y otra ocupada con el cigarro, trasunto de la batuta, intentando mantener el estatus del ser que disciplina, situado en la composición a la altura de la mente de Long, descontextualizado de la acción por el efecto del marco y, sin embargo, como un *Pantocrátor*, omnipresente en ella.

En las imágenes contenidas en el interior, esta relación se invierte y la gratificación de las audiencias se incrementa. Ravel posa interpretando al piano, fumando y sentado al aire libre, mirando al infinito. En un retrato de busto Margarite Long mira, ahora sí, sin instrumento interruptor de por medio, directamente al público. Por su parte, Freitas Branco, director, logra en este trance evitar mostrarse encarnado en un perfil de exhibición que realice demasiadas concesiones a fijación corporal de sus actitudes como director. De él se presenta un único retrato de busto, el retrato intelectual, con la mirada esquiva y la frente notoriamente despejada, atributo superlativo, en primer plano.

En resumen, Piero Coppola primer director artístico de *Gramophone* documenta en sus memorias la expresa voluntad de Maurice Ravel de participar y mejorar la calidad de los sistemas de grabación, por la dificultad que el registro fiel de sus composiciones orquestales (lo que se dio en llamar "Polifonía Raveliana") suponía para la tecnología de la época. Este hecho, la preocupación directa que una personalidad como la de Ravel expresaba por la calidad de sus grabaciones, se confirma en el prólogo que, Emile Vuillermoz escribe para el *Concerto de Ravel*: "Sabemos que la escritura orquestal de Maurice Ravel pone siempre a los ingenieros de sonido problemas intimidatorios que no siempre están

---

<sup>308</sup> Sobre este análisis puede ampliarse información en Parte II, apartado 8.7 titulado "El público receptor y la evolución sexuada de las prácticas culturales".

preparados para resolver". La solución vino dada por la intervención del micro eléctrico, en 1925 y por una cuidada dirección e interpretación.

Ravel murió en 1937, un año antes de que Steinweiss y *Columbia* publicaran en Estados Unidos la que se conoce como la primera portada de álbum ilustrada. Ravel se encargó de publicar y dirigir la grabación en vida de la gran parte de sus obras y pese a que no consta en la muestra documentada ningún otro ejemplar comparable al *Concerto de Ravel*, es previsible que el modelo gráfico superlativo de este álbum no constituya una excepción, y que tanto las ediciones dirigidas por Piero Coppola como por él mismo contaran con similar intencionalidad artística y similares medios de producción gráfica, un extremo argumental que, dado el carácter inductivo y exploratorio de la presente Tesis Doctoral, se plantea como punto de partida preliminar para futuras investigaciones.

#### 4.3.4.5. *Musique Moderne Russe, Julius Ehrlich, 1933*

El álbum *Discos Pathé, Musique Moderne Russe Julius Ehrlich, 1933* es otro ejemplar que presenta ilustración temática. Se trata de un álbum huecograbado con tinta negra sobre fondo rojo que presenta una ilustración caricaturesca propia de la nueva objetividad, de estilo verista, en la línea de las obras de Otto Dix y George Grosz. En la cubierta principal se muestra una ilustración lateral, a la izquierda del encuadre y un texto informativo alineado en la parte inferior derecha.



**Figura 29. Álbum *Musique Moderne Russe Julius Ehrlich, Pathé, Francia, 1933***

Portada del álbum temático *Discos Pathé, Musique Moderne Russe Julius Ehrlich, Francia, 1933*.

Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

también calvo, con el torso desnudo y un pico en alto, trabaja en un contexto de engranajes, estallidos y chimeneas fabriles humeantes siendo todo cuerpo, musculado, activo y ajeno a toda mirada externa. Existe en la ilustración una clara voluntad de enfatizar el feísmo de una situación cotidiana, en concreto el ambiente fabril de la Rusia comunista, y de trasladar sinestésicamente el dinamismo y la acción de ese paisaje sonoro a la escucha musical de las cuatro obras de música rusa moderna. La obra a la que

La ilustración esquemática, con un nivel 4 en la escala de iconicidad, equivalente a lo que podríamos considerar un pictograma, presenta, según esta hipótesis, una función informativa asociada. En la imagen, trabajada con la técnica del xilgrabado, se presentan dos personajes masculinos claramente contrapuestos en un entorno industrial, coincidente con la diégesis narrativa, hostil, caliente y bulliciosa, de una fundición de acero, es decir, un alto horno industrial. Uno de los personajes, con gafas de pasta oscura y sin pelo en el cráneo, con apariencia culta, (solo muestra su cabeza) se posiciona en primer plano, mirando al público espectador y saliendo del encuadre, mientras le da la espalda al otro personaje, un obrero que,

la ilustración de cubierta hace referencia podría ser en concreto *Fonderie d'acier*, (*Fundición de Acero*), de Alexander Mossolov, compositor de vanguardia en la era soviética revolucionaria, una pieza dirigida para la publicación de *Pathé* por Julius Ehrlich. Así mismo, el busto que aparece en primer plano guarda un notorio parecido con el compositor Julius Meytuss, cuya pieza *Suite descriptive n°2*, también se incluye en el disco.

El rojo de la cubierta es un rojo cargado de simbolismo que acrecienta la idea de brutalidad y exotismo de lo que queda al otro lado de lo occidental. Una estereotipación de lo ajeno, lo fronterizo, arrinconado compositivamente a la izquierda del encuadre, que se conjuga con el hálito de la vanguardia y la innovación mediante el uso de una ilustración de índole artística cercana a los postulados post expresionistas. Los cuerpos escindidos de lo social están aquí traídos a colación mediante dos cuerpos masculinos fragmentados, uno mental y otro estrictamente muscular, maquinal, que sirven ambos a un mismo propósito fructuoso sin cruzar mirada alguna. El ser humano como fuerza productiva se presenta como cuerpo y como mente (compositor y trabajador) al servicio de una misma enseña política y territorial: la Rusia comunista. La mano de obra en condiciones extremas es, a un tiempo, la clave de la producción y la fuente de inspiración de la nueva cultura industrial, como producto fabricado para las masas.

Como demuestra el conjunto de ejemplares estudiados, los casos de álbumes con tematización y aporte gráfico distintivo previos a 1940 no son numerosos, pero tampoco son excepcionales. Existen otros álbumes dedicados a público infantil publicados por Columbia, como *Le theatre de Bob et Bolette*, Francia 1936, con ilustración a toda página y todo color de Gaston Girbal publicado en 1936. Similar acabado al *Concerto de Ravel*, e impreso también por *Draeger* antes de 1940, presenta el álbum publicado por *Columbia*, *Marius*. En las muestras españolas que complementan la francesa se han localizado también otro tipo de álbumes de esta naturaleza.

Como ya se ha apuntado, además de la ópera, el género de la Zarzuela en España produce álbumes temáticos previos a 1940 con formato de libreto. Las cubiertas presentan un interés gráfico limitado, son encuadernaciones monocromáticas con el título impreso en relieve a una tinta y el iconotipo de la marca, sin embargo, los libretos y encartes interiores, impresos a una o dos tintas, son ricos en imágenes fotográficas de la puesta en escena y el perfil de exhibición de los artistas, que generalmente se presentan de forma igualitaria, independientemente de su género, enmarcados en aureolas místicas o marcos rectangulares. Algunos de los ejemplares localizados en el *Museu de la Música de Barcelona* y la Biblioteca Nacional de España son: *La verbena de la paloma*, *Bohemios*, *Moros y Cristianos*, *Los Claveles*, y *Don Gil de Alcalá*, publicadas por *Odeon*, *La voz de su amo* y *Gramófono*, para el mercado español. Se trata de una multitud considerable de materiales, sin duda relevantes para aproximarse a la primera mostración de los perfiles de exhibición que acompañan a la música grabada en España. Sin embargo, pese a tomarlos en consideración y apuntar su existencia para futuros análisis, su estudio en profundidad excede el objetivo de la presente investigación.





Figura 30. Álbum *Los Claveles, La voz de su amo*, España, 1931

Portada, guarda interior impresa y primera funda del álbum *Los Claveles*. Zarzuela completa del Maestro Serrano, publicada por *La voz de su amo*, España ca. 1931. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

En resumen, los estudios previos parten de la afirmación de que el primer álbum ilustrado se produce en Estados Unidos en 1940, publicado por *Columbia* y firmado por Alex Steinweiss. Esta afirmación es puesta en entredicho con la localización y puesta en valor de dos de los primeros álbumes temáticos de la historia de la grabación sonora: la edición alemana de *Margarethe, Faust*, editada por *Gramophone* en 1908 y la edición española de *Pagliacci, Gramófono*, 1917. Esta afirmación se sustenta, como se ha demostrado, en la localización de cuatro álbumes adicionales que confirman la expresa voluntad de ilustrar y tematizar con elementos gráficos de calidad los álbumes que contenían un repertorio concreto y que fueron producidos y distribuidos entre 1900 y 1940.

Cabe destacar que el fenómeno que sí que se produce con posterioridad a 1940 es la estandarización del tipo de ilustración y encuadernación de los álbumes, deudora a nivel transnacional del estilo Steinweiss. Una hegemonía en los modos de diseñar el producto, orientada hacia el *packaging* que evoluciona, como se ha indicado, hacia la TID denominada “La intención sinestésica” en la que prima la voluntad de generar correlaciones sensoriales del contenido musical al contenido visual y viceversa. A su vez, a partir de este momento y paulatinamente hacia 1950, la voluntad de mostrar el perfil de exhibición de los intérpretes, incorporado mediante técnicas fotográficas a la ilustración artística, será cada vez más inminente.

Los fondos estudiados tanto en la Biblioteca Nacional de España, como en la *Bibliothèque nationale de France* y el *Hochschule für Musik und Tanz Köln*, han proporcionado a la investigación la posibilidad de documentar cerca de medio millar de álbumes ilustrados, entre 1940-1960, lo que, sumado a la abundante bibliografía publicada al respecto permite constatar esta afirmación, sin que entrar en un período histórico posterior a 1940, sea competencia de la actual investigación.

## 5. Las fundas de disco

Las fundas de disco conviven y compiten, como envase de la música grabada, con los cajetines de los rollos de pianola, los embalajes tubulares de los cilindros y los álbumes de disco, mostrando ante ellos una serie de cualidades específicas y a diferencia de ellos, perentorias.

Cuando comparamos las cualidades físicas del disco con las cualidades físicas del cilindro se observa que, atendiendo meramente la condición objetual de los soportes que contienen, los diferentes envases gozan *a priori* de estatutos jerárquicamente tan distintos que pudieron incluso condicionar la prevalencia del disco como soporte de audio dominante. Mientras que el envase de cilindro era absolutamente necesario en la preservación del soporte de audio y cumplía su cometido protector con tal eficiencia que hasta hoy día se conserva unido al fondo, como contrapartida su potencialidad para establecer discursos artísticos o comerciales se agotaba en su propia dimensión circular y no permitía ni un crecimiento, ni una visibilización completa del todo, sino parcial y fragmentada de sus partes.

Por su parte, la funda es, desde el origen, un material excedente, una excrecencia temporal que reviste el disco desde que se adquiere hasta que en el mejor de los casos es almacenado en las fundas de los álbumes, más gruesas y compactas que las fundas de los comercios o los sellos fonográficos. Tal es la consideración de la funda como excrecencia que su condición efímera ha impedido que acompañara a los fondos que preservaba, obviando su valor documental e impidiendo en todos los centros consultados su catalogación, estudio y reconocimiento.

Sin embargo, esta falta de notoriedad, distinción y durabilidad del envase encuentra su antítesis en la capacidad de las fundas para producir en el público receptor un intenso impacto visual. La funda es un soporte plano, rectangular y de gran formato que proporciona una ampliación sobre la superficie del envase de cilindro, pero también sobre la etiqueta del propio disco limitada en su redondez y destinada a la información catalográfica. El potencial de las fundas de disco como herramienta discursiva comienza a ponerse de manifiesto prácticamente desde sus orígenes y tal y como se demostrará es aprovechado en toda su magnitud comercial desde, aproximadamente, 1905.

### 5.1. Amplitud de la muestra estudiada

El número de fundas de disco, fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, que han sido documentadas fotográficamente y catalogadas en exclusiva para la presente Tesis Doctoral, asciende a 512 ejemplares de ámbito transnacional, pertenecientes a 173 sellos y comercios. Así mismo, es importante recordar que dadas las características de la muestra, reiterativa y homeostática, este número es necesariamente menor que el total consultado, ya que en esta catalogación no se incluyen los modelos de funda repetidos. Cada ejemplar localizado debe entenderse, no como un elemento único y aislado, sino como un modelo, es decir, como un arquetipo que es imitado y reproducido en serie y cuya tirada

comercial pudo alcanzar en su momento de vigencia en el mercado (especialmente en los casos transnacionales) una incuantificable cifra que asciende a millares, sino millones, de ejemplares.

**Relación de la muestra distribuida por fondo sonoro consultado**

**Biblioteca Nacional de España (Madrid) 2011-2013**

10 Fundas de disco posteriores a 1940.

**Museu de la Música de Barcelona (Barcelona) 2011**

40 Fundas de disco previas a 1940 (22 analizadas).

**Biblioteca de Catalunya (Barcelona) 2012**

52 Fundas de disco previas a 1940 (22 analizadas).

**Bibliothèque nationale de France (París) 2012-2015**

468 Fundas de disco analizadas.

**Relación de la muestra por marca, localización geográfica y fecha de vigencia en el mercado**

A continuación se ofrece una tabulación sintética de los sellos y comercios distribuidores que han conformado la muestra. Se presentan por orden alfabético en función del nombre de la marca que la funda contiene. En la segunda columna se detallan las localizaciones geográficas del mercado a que las fundas estaban dirigidas y el rango de fechas en que tuvieron vigencia en el mercado. Finalmente se proporciona una relación del número de ejemplares por marca que conforman la muestra y una breve conclusión sobre los datos obtenidos.

	MARCA	LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	FECHA
1	A LA SAMARITAINE	Francia	ca. 1925-1930
2	ADOLFO RION	España	ca. 1910-1920
3	AEOLIAN	Francia	ca. 1920-1925
4	AEROPHONE	Francia	ca. 1910
5	ALFRED HAYS	Gran Bretaña	ca. 1910
6	ALLEGRO	Francia	ca. 1925
7	ANSONIA RECORDS	EE.UU.	ca. 1947-1950
8	A.F. A.M. SERRANO Y ARPÍ	España	ca. 1910-1935
9	APGA	Francia	ca. 1906-1910
10	APRELEVSKIJ ZAVOD	Rusia	ca. 1940-1950
11	ARC EN CIEL	Francia	ca. 1930
12	ARSONOR	N/I	ca. 1940-1950
13	ARTIPHON/E	Alemania, Francia	ca. 1928-1933
14	AUSTROTON	Austria	ca. 1948-1950
15	AZUREPHONE	Francia	ca. 1928-1930
16	B. RSAISSI	Túnez	ca. 1940-1950
17	BAIDAPHON	Alemania, Túnez	ca. 1940

	MARCA	LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	FECHA
18	<b>BANNER</b>	EE.UU.	ca. 1925-1935
19	<b>BARCLAY</b>	Francia	ca. 1935
20	<b>BEKA RECORD</b>	Vietnam, Rusia, Indochina	ca. 1910-1930
21	<b>BELLACORD</b>	Letonia	ca. 1930
22	<b>BELTONA</b>	Francia	ca. 1930
23	<b>BENGALI</b>	Francia	ca. 1910-1920
24	<b>BLUE BIRD / RCA</b>	EE.UU.	ca. 1933-1940
25	<b>BLUE STAR</b>	Francia	ca. 1950
26	<b>BROADCAST</b>	Francia, Gran Bretaña	ca. 1927-1933
27	<b>BRUNSWICK</b>	Alemania, Argentina, EE.UU., Gran Bretaña	ca. 1920-1950
28	<b>CHICORÉE W. (Cuisine)</b>	Francia	ca. 1930
29	<b>CAIROPHON (Pathé-Marconi)</b>	Francia	ca. 1950
30	<b>CAPITOL RECORDS</b>	EE.UU.	ca. 1950
31	<b>CARCELLER</b>	España	ca. 1920-1930
32	<b>CETRA</b>	Italia	ca. 1945-1948
33	<b>CHANTAL</b>	Bélgica	ca. 1920
34	<b>CHOUDENS</b>	Francia	ca. 1920
35	<b>CLASSIC</b>	Francia	ca. 1940-1949
36	<b>COLUMBIA</b>	Australia, EE.UU., Francia, Gran Bretaña, India, Italia, Japón, México, Rumanía	ca. 1910-1950
37	<b>COMMODORE DECCA</b>	EE.UU.	ca. 1940
38	<b>COMPTOIR GÉNÉRAL M.P.</b>	Francia	ca. 1910-1920
39	<b>COPACABANA</b>	Brasil	ca. 1950
40	<b>COUESNON &amp; Cie</b>	Francia	ca. 1920
41	<b>CRISTAL</b>	Alemania	ca. 1930
42	<b>CUPOL</b>	Suecia	ca. 1930-1940
43	<b>DECCA RECORDS</b>	Alemania, EE.UU., Francia, Gran Bretaña, Países Bajos	ca. 1930-1950
44	<b>DIAMOND (Lic. PATHÉ)</b>	Francia	ca. 1921
45	<b>DICOS RIO</b>	Brasil	ca. 1940
46	<b>DISCOLOR</b>	Francia	ca. 1930
47	<b>DISCOS ÉXITO</b>	América del Sur, EE.UU.	ca. 1930-1940
48	<b>DISQUE ASPIR</b>	Francia	ca. 1910
49	<b>DISQUE ECLAIR</b>	Francia	ca. 1925-1930
50	<b>DISQUE SONABEL</b>	Francia	ca. 1925-1930
51	<b>DOMINO RECORDS</b>	EE.UU.	ca. 1920
52	<b>DOUNIA</b>	Francia, Algeria	ca. 1950
53	<b>DRUCE</b>	EE.UU.	ca. 1920-1930

	MARCA	LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	FECHA
54	<b>DUCRETET THOMSOM</b>	Francia, Gran Bretaña	ca. 1950
55	<b>EDISON BELL</b>	Croacia, EE.UU., España, Francia, Gran Bretaña	ca. 1910-1930
56	<b>ÉDITIONS MAX BLOT</b>	Francia	ca. 1930
57	<b>ELECTRA</b>	Francia	ca. 1925-1930
58	<b>ELECTRECORD</b>	Alemania, Rumanía	ca. 1930-1940
59	<b>ELECTROLA</b>	Alemania	ca. 1925-1950
60	<b>ELITE-SPECIAL</b>	Austria, Suiza	ca. 1925-1950
61	<b>ENOCH</b>	Francia	ca. 1920-1930
62	<b>ERICSSON RADIO</b>	Argentina	ca. 1937
63	<b>ESTA</b>	República Checa	ca. 1930
64	<b>ETOILE</b>	Francia	ca. 1920-1930
65	<b>FIESTA</b>	Algeria, Francia	ca. 1947-1950
66	<b>FONIT</b>	Italia	ca. 1925-1940
67	<b>FONOTÉCNICA- FONOLA</b>	Italia	ca. 1930
68	<b>FUNDA EN BLANCO</b>	N/I	ca. 1900
69	<b>G. MARCONI / GRAM. / LVSM</b>	Francia	ca. 1930-1938
70	<b>GABRIEL PARÈS</b>	Francia	ca. 1920
71	<b>GAY &amp; CIE PHONOS&amp;DISQUES</b>	Francia	ca. 1920-1930
72	<b>GLORIA</b>	Alemania, Suiza	ca. 1930-1934
73	<b>GRAMMOPHON (Gramófono, Gramophone, граммофонъ)</b>	Alemania, España, Francia, Italia, Rusia	ca. 1900-1940
74	<b>G.A.M. ANTONIO RIBAS</b>	España	ca. 1920-1930
75	<b>GREY GULL</b>	EE.UU.	ca. 1925
76	<b>GUILLE GALLARD</b>	Francia	ca. 1914
77	<b>HARMONA</b>	Alemania	ca. 1930
78	<b>HEBERTOT</b>	Francia	ca. 1920-1930
79	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	Francia, Gran Bretaña, India, Rumanía	ca. 1923-1935
80	<b>HOLLAND'S</b>	Gran Bretaña	ca. 1920-1930
81	<b>HOLLOWAY STORES</b>	Gran Bretaña	ca. 1920
82	<b>HOMOCORD ELECTRO</b>	Alemania	ca. 1926-1930
83	<b>HOTEL DE VILLE</b>	Francia	ca. 1930
84	<b>HOWARDS RECORD SERVICE</b>	Gran Bretaña	ca. 1930
85	<b>IDÉAL</b>	Francia	ca. 1910
86	<b>IMPERATOR RECORDS</b>	Gran Bretaña	ca. 1920-1930
87	<b>INNOVAT</b>	Francia	ca. 1928
88	<b>IRRIBERRI BELLOCQ Y CIA.</b>	Argentina	ca. 1920
89	<b>KING RECORD</b>	Japón	ca. 1940

	<b>MARCA</b>	<b>LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA</b>	<b>FECHA</b>
90	<b>KRISTALL</b>	Alemania	ca. 1925-1938
91	<b>KUNDIMAN RECORD</b>	Filipinas	ca. 1940
92	<b>LA NACIONAL</b>	España	ca. 1920
93	<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>	Italia	ca. 1930-1940
94	<b>LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>	Francia	ca. 1935-1940
95	<b>LE SOLEIL</b>	Francia	ca. 1928-1930
96	<b>LES DISQUES ECHO</b>	Francia	ca. 1915-1920
97	<b>L'IND. PHONOGRAPHIQUE</b>	Francia	ca. 1930
98	<b>LUMEN</b>	Francia	ca. 1940
99	<b>M.B. MAPKOBЪ.</b>	Rusia	ca. 1910
100	<b>M.P. CESAR VICENTE</b>	España	ca. 1910
101	<b>MARCONI VELVET TONE</b>	Gran Bretaña	ca. 1925-1930
102	<b>MAX GLUCKSMANN</b>	Argentina	ca. 1930-1940
103	<b>MELODYA</b>	Rumanía	ca. 1950
104	<b>METRONOME RECORDS</b>	Suiza	ca. 1949
105	<b>MONARCH / GRAMMOFONO</b>	Italia	ca. 1905
106	<b>MUSIKHAUS CARL RUCKMICH</b>	Alemania	ca. 1920-1930
107	<b>MUSTEL</b>	Francia	ca. 1920-1930
108	<b>N/I (No identificada)</b>	Corea, España, Japón, Rumanía	ca. 1920-1950
109	<b>NEOCRAPHON</b>	Rusia	ca. 1910-1920
110	<b>NGOMA</b>	Congo Belga Francés	ca. 1948
111	<b>NKTP (Gramplasttrest)</b>	Rusia	ca. 1940
112	<b>OCTACROS</b>	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
113	<b>ODEON</b>	Alemania, Argentina, Brasil, España, Francia, Madagascar, India, Norte de África, Túnez, Vietnam	ca. 1910-1950
114	<b>OFFICE</b>	Francia	ca. 1930
115	<b>OKEH COLUMBIA CBS</b>	EE.UU.	ca. 1920-1945
116	<b>OLYMPIA</b>	Francia	ca. 1935-1940
117	<b>OMNIA</b>	Francia	ca. 1938
118	<b>OPERA</b>	Francia	ca. 1910-1922
119	<b>ORFE</b>	Francia	ca. 1933
120	<b>ORPHEUS A. PARLANTES</b>	España	ca. 1910-1920
121	<b>PACIFIC</b>	Nueva Caledonia, Túnez	ca. 1930-1940
122	<b>PALAIS RADIO ET DU DISQUE</b>	Francia	ca. 1935-1940
123	<b>PAMPA</b>	Argentina	ca. 1950
124	<b>PANOPTIKON</b>	Dinamarca	ca. 1932
125	<b>PARLOPHONE</b>	Alemania, Gran Bretaña Italia, Irán, Túnez	ca. 1920-1935
126	<b>PARNASSE</b>	Francia	ca. 1927-1930

	MARCA	LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	FECHA
127	<b>PATHÉ</b>	Alemania, Francia, Gran Bretaña, Rusia	ca. 1910-1950
128	<b>PÈLEGRINAGES DE FRANCE</b>	Francia	ca. 1950
129	<b>PERFECT</b>	EE.UU.	ca. 1923-1925
130	<b>PERFECTAPHONE</b>	Túnez, Francia	ca. 1920-1930
131	<b>PHILIPS</b>	Francia, Norte África	ca. 1950-1955
132	<b>PHONEDIBEL (Gregorien)</b>	Bélgica	ca. 1920-1930
133	<b>PHONORIUM PHOTO-PLAIT</b>	Francia	ca. 1920-1930
134	<b>PHRYNIS</b>	Francia	ca. 1910-1914
135	<b>PLOIX MUSIQUE</b>	Francia	ca. 1935-1940
136	<b>POLYDOR</b>	Alemania, España, Francia, Japón, Túnez	ca. 1925-1940
137	<b>POLYPHON MUSIK</b>	Túnez	ca. 1930
138	<b>PRIESTLEY &amp; SUTCLIFFE</b>	Gran Bretaña	ca. 1920-1930
139	<b>RADIO LUCARDA</b>	España	ca. 1930
140	<b>RCA</b>	España, Túnez	ca. 1940-1945
141	<b>RCA VICTOR COMPANY</b>	EE.UU.	ca. 1929-1940
142	<b>REGAL RECORDS</b>	Gran Bretaña	ca. 1930
143	<b>REX</b>	Gran Bretaña	ca. 1933-1938
144	<b>RITMO</b>	Francia	ca. 1940
145	<b>RIVIERA</b>	Francia	ca. 1947-1950
146	<b>RONNEX</b>	Bélgica	ca. 1951
147	<b>RYTHME</b>	Francia	ca. 1940
148	<b>SALAFILM</b>	Francia	ca. 1930
149	<b>SATURNE</b>	Francia	ca. 1925-1930
150	<b>SENTATION PHONO</b>	Francia	ca. 1920-1930
151	<b>S.I. FONOTIPIA DI MILANO</b>	Italia	ca. 1905-1920
152	<b>S.N. DEL "GRAMMOFONO"</b>	Italia	ca. 1910-1920
153	<b>S.P FRANCIS SALABERT</b>	Francia	ca. 1925-1930
154	<b>SOFRADI</b>	Francia	ca. 1948-1950
155	<b>SONDOR</b>	Uruguay	ca. 1930-1945
156	<b>SONGSTER</b>	Gran Bretaña	ca. 1920-1930
157	<b>SOPAVIF</b>	Francia	ca. 1930-1940
158	<b>SORRENTE</b>	Francia	ca. 1936-1939
159	<b>SPHINX</b>	Gran Bretaña	ca. 1930
160	<b>SPHINX-MERCURY RECORDS</b>	EE.UU.	ca. 1945-1950
161	<b>SWING</b>	Francia	ca. 1938
162	<b>TELEFUNKEN</b>	Alemania, EE.UU.	ca. 1950
163	<b>TRIANON</b>	Francia	ca. 1910-1914

	MARCA	LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	FECHA
164	ULTRAPHONE	Francia, República Checa	ca. 1930-1935
165	URSS Gramplasttrest	Rusia	ca. 1937-1940
166	VICTOR	Argentina, Bélgica, EE.UU., Japón, Sudamérica	ca. 1910-1940
167	VIENNOLA	Austria	ca. 1950
168	VIETNAM	Vietnam	ca. 1920-1930
169	VOCALION (A.V/ B.R.C)	EE.UU.	ca. 1916-1919
170	VOX	Alemania	ca. 1925
171	WITHEHEADS RECORD	Gran Bretaña	ca. 1920-1930
172	ZONOPHONE	EE.UU.	ca. 1900-1910
173	Орфей ORFEO	Rusia	ca. 1930-1940

Tabla 6. Relación de marcas fonográficas analizadas

#### Relación porcentual: marca/ número de ejemplares/ porcentaje sobre el total

Para obtener una cuantificación global, las filiales de las marcas se han agrupado bajo el paraguas de una única denominación, por ejemplo las filiales italiana y francesa: *La Voce del Padrone* y *La Voix de son Maître*, figuran bajo el epígrafe *His Master's Voice*. Así como las variantes geo-fonéticas de *Grammophon*: *Gramófono*, *Gramophone* y *граммофонЪ*.

MARCA	EJEMPLARES	PORCENTAJE
HIS MASTER'S VOICE (Filiales)	78	15%
COLUMBIA	44	9%
ODEON	27	5%
GRAMMOPHON (Filiales)	27	5%
VICTOR RECORD (RCA)	24	5%
PATHÉ	21	4%
BRUNSWICK	13	3%
N/I (No identificada)	11	2%
S.I. DI FONOTIPIA DI MILANO	10	2%
DECCA RECORDS	9	2%
LA VOCE DEL PADRONE	9	2%
EDISON RECORD	8	2%
ELECTROLA	8	2%
POLYDOR	8	2%
PARLOPHON/E	7	1%
PERFECTAPHONE	6	1%
VOCALION (A/V. B.R.C)	5	1%
SUBTOTAL	306	60%
OTROS SELLOS Y COMERCIOS	206	40%
TOTAL	512	100%

Tabla 7. Relación porcentual: marca/ número de ejemplares/ porcentaje sobre el total



En resumen, puede colegirse que la muestra está formada por un 60% de ejemplares pertenecientes a las grandes marcas y un 40% de ejemplares, en número inferior a 5 ejemplares, de marcas con menor presencia en el mercado. Obteniendo una lectura más radical de la estadística, puede afirmarse que el grueso de las fundas analizadas, un 39%, se concentra en cinco grandes marcas: *His Master's Voice*, *Columbia*, *Odeon*, *Grammophon* y *Victor Record (Rca)* seguidas muy de lejos por *Pathé*, *Brunswick* y la *Fonotipia di Milano*. La representatividad de los diferentes sellos en la muestra estudiada, puede ser entendida como extrapolable a la situación de competencia de mercado que la industria fonográfica vivió en los primeros años de la grabación sonora, concretamente entre 1900 y 1940. Es relevante hacer notar que si bien el 60% de la producción ya está concentrada en grandes oligopolios, un muy relevante 40% de la producción, figura aún en manos de pequeños editores.

### **Relación de localizaciones geográficas de producción y distribución**

Por otra parte, la distribución de la muestra por países apunta también a una concentración de la producción y la distribución, que en este caso, puesto que la muestra obtenida se centra en bibliotecas francesas y españolas, pese a aportar valiosa información sobre otras localizaciones, no puede ser extrapolada al grueso de la producción transnacional.

Tomando en consideración que se han detallado los países de producción y distribución, y por ello el número de ejemplares sufre un aumento (de 512 a 588) se demuestra que: Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y Alemania, concentran un 65% del total, seguidos muy de lejos por Italia y España con un 12%. En datos totales, un 92% de las fundas de disco estudiadas se concentran en 14 localizaciones: Francia, Gran Bretaña, EE.UU., Alemania, Italia, España, Rusia, Argentina, Túnez, Bélgica, Japón, Rumanía, Brasil e India. Mientras que el 8% restante se distribuye entre 21 localizaciones: la República Checa, Suiza, América del Sur, Austria, Vietnam, Indochina, Letonia, Lituania, Estonia, Uruguay, Congo Belga, Corea, Croacia, Dinamarca, Filipinas, Irán, Madagascar, México, Nueva Caledonia, Países Bajos y Suecia.

Resulta significativa la presencia y calidad de fundas publicadas en Túnez, Argentina, Japón, Rumanía, Brasil, Vietnam, y la aportación de India y Rusia, no solo en las filiales de las grandes marcas sino en la calidad y cantidad de la producción de la industria local, dato que invita a futuras investigaciones alejadas de eje de acción del núcleo documental Europeo.

Como conclusión puede afirmarse que el estudio incluye materiales producidos y distribuidos en 33 localizaciones geográficas, más seis ejemplares cuya filiación geográfica no ha podido ser determinada, lo que constata que, pese a las limitaciones del trabajo de campo directamente relacionadas con la viabilidad de la investigación, el carácter transnacional de la muestra se adecúa a los objetivos documentales del estudio.

LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	TOTAL	PORCENTAJE
FRANCIA	146	28%
GRAN BRETAÑA	95	18%
EE.UU.	59	11%
ALEMANIA	43	8%
ITALIA	35	7%
ESPAÑA	28	5%
RUSIA	18	3%
ARGENTINA	14	3%
TÚNEZ	9	2%
BÉLGICA	8	2%
JAPÓN	8	2%
RUMANÍA	8	2%
BRASIL	7	1%
INDIA	6	1%
SUBTOTAL	484	92%
OTROS	40	8%
TOTAL	588	100%

Tabla 8. Relación de localizaciones geográficas de producción y distribución

#### Relación del número de ejemplares distribuidos por datación

Los datos cuantitativos acerca del rango de fechas en que las fundas poseían vigencia en el mercado apuntan a la misma evolución del fenómeno de la grabación sonora. Así, un 18% de la muestra se sitúa entre 1900 y 1920, momento en que la industria comienza su expansión. Coincidiendo con el auge de los sellos minoristas, entre 1920 y 1930 se localiza el mayor porcentaje de ejemplares, un 38%, mientras que el grueso de la muestra, un 71%, es decir, 263 ejemplares, se insertan entre 1920 y 1940. Por último, se incorpora en el estudio la presencia de un necesario 11%, que permite abordar un control de la evolución posterior, es decir, de fundas de disco producidas entre 1940 y 1950.

FECHAS	TOTAL	%
1900-1910	38	7%
1910-1920	57	11%
1920-1930	193	38%
1930-1940	170	33%
1940-1950	54	11%
TOTAL	512	100%

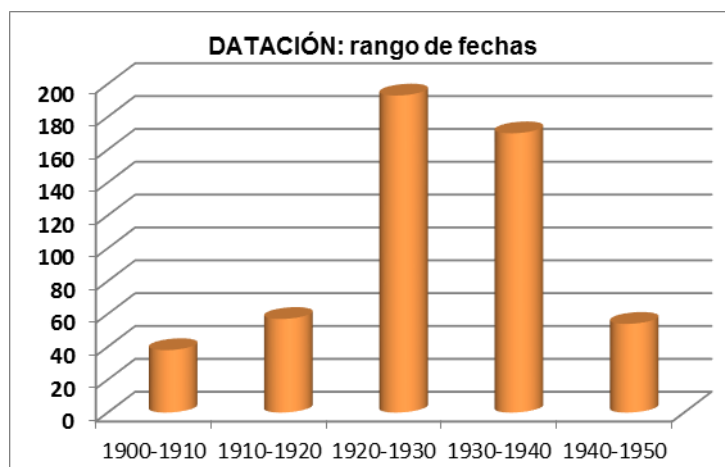


Tabla 9. Relación del número de ejemplares distribuidos por datación

## 5.2. Características formales y materiales de la funda

Las fundas documentadas están realizadas siempre y sin excepción en papel, papel *Kraft* o cartoncillo de un gramaje entre 100-200gr, dependiendo del tamaño del disco, sin un tratamiento adicional de cobertura, es decir, sin los modernos glasofonados, laminados o plastificados de ningún tipo. El papel y el cartón pueden haber sido blanqueados o tintados previamente, en pocas fundas y siempre posteriores a 1930, como en la funda *Cairophon*, la serie de André Girard para *Columbia*, o las fundas *Capitol Jazz*, se ha localizado papel blanqueado. La textura del papel es satinada y el cartón es mate, rugoso y presenta generalmente las fibras a la vista, siendo un material eminentemente táctil, que transmite la sensación de obra única, manufacturada con dedicación, como en el caso de las primeras fundas *Pathé*. En algunos ejemplares se localiza papel o cartón verjurado, como en algunas fundas, no en todas, de la serie *Pathé Art* y *Perfectaphone*.

Los colores del soporte funcionan o bien como distintivos de marca, o bien de una serie dentro de la misma marca. El color es utilizado como un dato visual que, además, condiciona el precio del producto o el tipo de repertorio que contiene. El mayor porcentaje de fundas no presentan papel tintado. Los colores más habituales son el marrón *Kraft*, los azules pálidos o agrisados, los tonos cálidos, anaranjado, salmón, naranja y excepcionalmente rojo. Los fondos oscuros, azul, negro o verde cuando predominan se logran mediante la aplicación de tintas de impresión. Las tintas más utilizadas son la negra, la marrón, la azul, las cálidas, roja o granate, y en menor medida verdes y variaciones del magenta y el morado.

Un 93% de las fundas estudiadas son monocromáticas y utilizan el color del fondo del papel como elemento gráfico, aunque a partir de 1920 existen excepciones que confirman el uso de dos o más tintas, entre los que pueden citarse las marcas *Innovat*, Francia ca.1928; *Broadcast*, Gran Bretaña post. 1925; los especiales navideños de *Odeon*, ca. 1930; el especial clásico de *Electrola*, Alemania ca. 1930 y *Esta*, en la República Checa ca.1930.

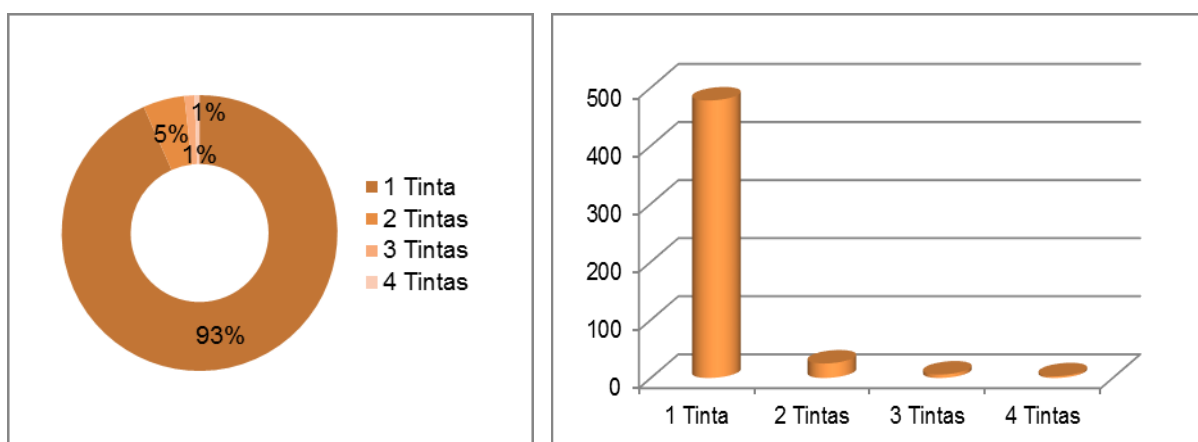


Tabla 10. Uso de las tintas de impresión en las fundas de disco catalogadas

Se observa, que en una misma marca, claro ejemplo serían *His Master's Voice*, *Columbia* y *Pathé*, el tono de las tintas utilizadas no responde a una estandarización cromática y que un mismo modelo de funda se imprime con ligeras variaciones en el color y el material de base. Los descases en la correcta situación de las planchas (patente en numerosos ejemplares) y las diferencias de calidad en los procesos de producción del fotograbado (visible en las diferencias de resolución de la trama o en los fallos en el entintado) no parecían constituirse como problemas de calidad que impidieran su comercialización. Es decir, si bien las fundas se realizan mediante reproducción mecánica seriada se observa que existe una importante hibridación en la aportación manual al proceso de fabricación. En conclusión, se constata que los estándares de calidad, a nivel nacional y transnacional no pudieron ser llevados a cabo con rigor, por lo que no constituyeron, en este momento histórico, una prioridad.

Los tamaños de las fundas oscilan en función del contenido. Entre 1900 y 1940 los tamaños de los discos de 78 rpm presentaban numerosas variaciones de formato. Aunque los estándares oscilaban entre 7 y 12 pulgadas, las grandes marcas lanzaron al mercado discos de 8½, 10, 11 ¾, 12, 14 y 20 pulgadas, 210, 250, 270, 290, 350 y 500 milímetros respectivamente. Por ello, en sintonía con este hecho, las fundas presentan numerosas variaciones de formato. La medición se ha realizado *insitu* y cuando ha sido posible se ha contrastado con los reportes de restauración existentes. Los formatos oscilan entre los 250, 255, 260, 305 y 310 milímetros de lado, localizándose un muy escaso porcentaje, en torno al 2% de fundas menores de 200x200 milímetros.

Respecto al montaje de la funda, recordemos que su diseño está pensado para contener en su interior hueco un pesado disco de piedra, existen claramente dos modalidades de despiece, el cosido y el encolado con dobleces

El despiece cosido implica que ambas carillas son exentas, es decir que pueden imprimirse por separado y que generalmente están realizadas en cartón con un gramaje superior a los 200 gr. que no permite doblado. Las dos partes de la funda están cosidas a máquina por los dos laterales y la parte inferior con un grueso hilo de algodón que, sin embargo, no ha resistido bien el paso del tiempo. En la muestra se localizan ejemplos en los que el hilo original ha sido sustituido tras la restauración, como las primeras fundas de *Phrynis* o *Pathé* en Francia c.1910 y algunos comercios como *The New County Stores*, en Gran Bretaña, ca.1920-1925.

El despiece encolado con dobleces se realiza con papeles con un gramaje inferior a los 200 gr. que permite el plegado por uno de sus lados. En este sistema, ambas carillas se imprimen sobre un mismo pliego aunque pueden utilizarse planchas intercambiables, como demuestra el hecho de que se hayan localizado fundas con idéntica imagen en la cara delantera y diferentes imágenes en la trasera.

Existen básicamente dos posibilidades de doblado: el doblado vertical y el horizontal. Los ejemplares localizados de las fundas *Edison Record*, por ejemplo, imprimen ambas carilla, trasera y delantera, en

un formato vertical. La delantera posee dos lengüetas que doblan a la vista sobre la trasera cerrando los laterales y el doblado queda en la parte inferior de la funda cerrada

La impresión en formato horizontal es la que presenta, por ejemplo el ejemplar de funda *Aerophone*, con un sistema de doblado por un lateral y pegado visto en la parte inferior, y el otro lateral de la trasera. Estos mismos sistemas pueden ser empleados escondiendo las lengüetas en el interior de modo que el exterior queda de una pieza, sin aparentes añadiduras encoladas. E incluso, como en el caso de *Epiel Mit*, (fundas fuera de catálogo fabricadas en Alemania en torno a 1935-1940) se señalen y se aprovechen como elementos gráficos que enmarcan la imagen cromáticamente.

Existe una tercera modalidad encolada con dobleces en las que ambas carillas son exentas. Una de ellas presenta dobleces en los dos laterales y la parte inferior y la otra carilla se superpone sobre estos dobleces cerrando el conjunto.

La presencia de un troquel central, dos o ninguno, implica o bien una voluntad de aprovechamiento estético de todo el soporte, como es el caso de la *Società Italiana di Fonotipia* de *Milano*, o bien es un indicador del avance tecnológico que se produce en la grabación sonora en el momento en que se logra grabar a doble cara, *Victor Talking-Machine Co.* realiza la patente en 1904 y *Columbia* lo comercializa desde 1908, factor que se ha tomado en consideración para elaborar la datación. Las fundas sin troquel señalan, sobre todo, que la etiqueta en este período no posee valor catalográfico por encima de la información recogida en la funda, por lo que no es necesario perforar esta. Las fundas pueden incorporar un discreto corte cóncavo en la parte superior por donde se encuentra la abertura, que, a modo de uñero, facilita la extracción del disco. El corte del papel suele ser recto aunque en contadas ocasiones la marca opta por un corte dentado en sierra, en fundas de menor gramaje, como es el caso de *Electrola* o de los ejemplares ingleses de *His Master's Voice*, en torno a 1925.

Las fundas presentan tipografías, ilustraciones y fotograbados que han sido impresos mediante técnicas litográficas y tipos móviles en un mismo soporte. La adición de materiales mediante la técnica del *collage* se ha localizado en fundas que como la *Fonotipia* de *Milano* y *The Monarch Grammfono Concerto*, utilizan fragmentos de papel blanco encolados en espacios previstos para ello para visibilizar a los intérpretes y proporcionar una hibridación entre el objeto seriado y el objeto singular firmado, apuntando a una creciente fetichización. La evolución de las técnicas de impresión se patentiza en la visibilización de las tramas fotográficas que son empleadas para permitir la impresión en detalle de los rostros de los artistas o de las máquinas parlantes, significándose una gran diferencia entre ámbitos territoriales y temporales cuando perdura un modelo compositivo determinado dentro de una misma marca, especialmente en el basado en la exhibición hierática de los perfiles de exhibición, en las fundas de artista desarrolladas por *His Master's Voice*.

### 5.3. Presencia de firma autorial en la muestra estudiada

Al comenzar a trabajar presencialmente con las fuentes primarias, es decir, con las fundas previas a 1940 que permanecían descatalogadas en todos los centros consultados, lo más asombroso fue descubrir que eran fundas genéricas, que servían a la protección de diferentes discos y repertorios y que cada modelo podía repetirse (y quedar olvidado en el almacén) en número de cientos. Puesto que provenimos de una cultura derivada de la época del LP, en la que ya cada disco posee su propia imagen, que las imágenes y las fundas previas a 1940 no tuvieran esta relación marital las ha desautorizado como imágenes relevantes. Curiosamente, la reiteración excesiva de cada modelo, no ha hecho más visible la calidad de sus ilustraciones, sus composiciones, su voluntad discursiva, sino que ha contribuido a invisibilizarla por padecer el síndrome estigmatizante del objeto seriado destinado al consumo de masas, frente a la consideración de obra única que preserva y garantiza la obra artística dirigida al mercado del arte. La paradoja es que, fruto de este desdén por la imagen repetida, las fundas han acabado mayoritariamente por ser abandonadas a su suerte, y por tanto, el número de fundas originales en buen estado cada vez ha ido menguando, hasta que posiblemente la desaparición de ejemplares que ya no posean réplica se pueda contar por millares.

Por ello, a medida que la investigación avanzaba se producía un interés especial por la localización de ejemplares que presentaban, o bien una excepcional singularidad, fuera temática o icónica, o bien información relevante sobre la autoría de la imagen. Estas premisas se convirtieron en indicadores de que pese a la seriación, la intencionalidad artística existía, sin lugar a dudas, en quienes crearon ilustraciones para el fenómeno de la grabación sonora desde sus orígenes.

Si bien es cierto que la mayoría de obras son anónimas, algunas imágenes contienen de forma excepcional firmas y datación legible. Otra gran parte, pese a que contiene firma, presenta dificultades en la legibilidad. No es objeto, en el marco de la investigación, dilucidar al extremo las personalidades que se encuentran tras las firmas de las ilustraciones, ya que su relevancia como fabricantes de la imagen ha quedado igualmente enterrada por la abrumadora densidad iconográfica de la cultura de masas. Obrar en este sentido sería efectuar una investigación exhaustiva de historia contributiva que puede ser objeto central de futuras disertaciones. Por ello, las firmas localizadas se citarán por lo que de relevante tienen para el contexto documental y con el objetivo de que estudios posteriores puedan ahondar en la cuestión autorial como objeto de estudio.

De las 512 fundas, 55 presentan firma autorial de las ilustraciones, referencias a la imprenta, estudio fotográfico o estudio de publicidad, lo que supone aproximadamente un 10% sobre el total. *Columbia* presenta la mayor amplitud de fundas con referencia autorial, seguida de *Grammophon*, *Odeon*, *La Società Italiana di Fonotipia di Milano* y *His Master's Voice* en sus acepciones de *La Voce del Padrone* y *la Voix de son Maître*. Sin embargo, esta amplitud numérica es relativa, pues responde en gran medida a que existe una mayor cantidad de fundas de las marcas hegemónicas en la muestra de referencia. Merece la pena hacer notar la presencia de imágenes con firmas autoriales en sellos fonográficos de menor envergadura comercial, en pequeños comercios distribuidores, e incluso en fundas sin atribución

a una marca o comercio concreto. En estos casos tan solo se ha localizado un ejemplar de referencia en la muestra, pero firmado, es decir, que fue creado atendiendo especialmente al cuidado de la imagen que presenta, encargada su realización a profesionales de la ilustración con un claro objetivo discursivo. Es el caso del trabajo de Evira para *Kristal*, el de “≈Fundvald”<sup>309</sup> diseñado para *Panoptikon*, el de Goya para *Carceller*, la ilustración de André para *Le Palais de la Radio et du Disque*, el paisaje de OM. Racim para *Pacific* y dos fundas sin mención alguna a fabricante o distribuidora, localizadas en el *Museu de la Música de Barcelona*, atribuidas a A. Cappoci y Penagós. Incluyendo las firmas en alfabeto cirílico que presentan las ilustraciones de la filial Rusa de *Grammophon*.

*RCA*, *Odeon*, *Polydor*, y *Electrola* son marcas que, dentro del conjunto de fundas genéricas, utilizan excepcionalmente una ilustración firmada. En el caso de *Electrola* las ilustraciones sin atribución son más abundantes que las que sí la poseen. Las fundas destinadas a ser distribuidas en filiales de otros continentes presentan una singularización especial del contenido gráfico, como es el caso de la ilustración de P. Charton para la filial de *RCA* en Túnez, la ilustración de P.Kessler para *Polydor* distribuida en Europa y Japón, el trabajo de Eferrin RD para *Odeon*, Madagascar.

Es destacable la atención que prestan La *Società Italiana di Fonotipia di Milano* y *Marconi Grammophon*, a la incorporación autorial de las fotografías de cantantes, directores, compositores e instrumentistas. La presencia de fotografías firmadas es habitual y se reseñan estudios de importante notoriedad en la época como los de M.Manuel, Photog, París, AL, Hana London, Estudio Piaz, París y G.L. Manuel Frères. El hecho de que aparezca mención autorial en las fotografías de intérpretes presentes en las fundas ca. 1905 es significativo, máxime, porque es un hecho que no sucederá de forma frecuente, sino muy aleatoria, en las fundas localizadas en la muestra de la marca *His Master's Voice*, originales de Gran Bretaña, que hegemonizan el modelo con la imagen fotográfica del perfil de exhibición, de forma prescriptiva, a partir de 1930. Por contraposición, este dato sí que aparece en los dos ejemplares documentados de la filial de *His Master's Voice* en la India, cuyas fotografías son atribuidas textualmente a Gujarath y Nagri. Evidencias que parecen apuntar o bien a una internalización de los servicios fotográficos que no requieren de los servicios de un estudio de manifiesta notoriedad, o a la sensibilidad propia de cada territorio para tomar en consideración estas cuestiones.

La mención a la imprenta responsable es significativa en la filial de *Columbia* en Italia, que presenta varios ejemplares realizados con *SAILER Milano*, en la filial Rusa de *Grammophone* que firma con la *Imprenta creativo S.P. Yakovleva* y *La Voce del Padrone*, que hace lo propio con *Artigiana Abbiategrosso*.

La autoría más relevante, en lo referente a las ilustraciones, la presenta, sin duda, André Girard, a quién dedicaremos un apartado especial, pues sus ilustraciones son pioneras en la orientación tematizadora. La imagen *Inspiration* de Bernard Partridge es, así mismo, la ilustración seriada que en mayor número

---

<sup>309</sup> El símbolo “≈” indica que la ilegibilidad de la firma manuscrita dificulta exactitud de la transliteración.

de fundas se ha encontrado, cuya abundante presencia en el *Museu de la Música de Barcelona* da cuenta de la potencia comercial del modelo. Algo similar a lo que sucede con los modelos de funda basados en la onda sonora, diseñados por el *Atelier Girbal*, también para *Columbia*. El modelo de funda *Odeon* diseñado por A. Monik es significativo por cuanto confirma, como las variaciones del *Atelier Girbal*, que la voluntad homeostática de las marcas estaba por encima de la necesidad de atender a la novedad como argumento de venta. La funda muestra una magnificación constructivista de la arquitectura emblemática del iconotipo, el edificio del *Odeon*, que es transformado en motivo central, sublimado mediante la retórica artística del contraluz, y masculinamente antropomorfizado. Las variantes de esta ilustración, originalmente realizada con aerógrafo, persistirán en el tiempo, refundadas en otros ejemplares que mantienen la forma pero renuevan la técnica adaptándose a los nuevos gustos con una textura de trazo o presentando un mayor aporte geométrico y sistemáticamente apareciendo ya firmadas como “*D’après A. Monik*”.

El caso de la funda ilustrada por Evira para *Kristall* es también relevante porque su firma desaparece de futuros modelos férreamente homeostáticos e intencionalmente imitativos, al tiempo que, de la “nueva” ilustración cuyo grado de parecido con la anterior es casi perverso, desaparece también la presencia de la mujer sola manipulando la máquina. Lo que indica una doble pérdida de sensibilidad de la marca que invisibiliza la autoría, suplantándola, y la presencia de la mujer como usuaria activa, mientras produce una intensa sensación visual y cognitiva de continuidad.

La tendencia a la inclusión de la firma autorial no varía sustancialmente con el paso del tiempo, así, en el albor de los años 50 se localizan apenas tres ejemplares con atribución. Se trata de las ilustraciones firmadas por *Industria Brasileira* para *Copacabana*, Leopoldo, para el mercado de *Odeon* en Brasil, y el firmado por Lissman para *Columbia* en Bridgeport, New York y Hollywood, respectivamente.

Como corolario cuantitativo, se ofrece una tabla ordenada alfabéticamente por la denominación de la marca, en la que se relacionan aquellos ejemplares en que se ha detectado la presencia de firma autorial. La tabla incluye la columna en la que figura el Id de referencia de catálogo, facilitando así la consulta individualizada de cada ejemplar. Es preciso apuntar, que dado que en numerosas ilustraciones la firma es manuscrita e ilegible, existe una cierta imprecisión en la nomenclatura de algunos ejemplares. Esta imprecisión, pese a las reiteradas búsquedas en los catálogos icónicos disponibles, no ha podido ser todavía contrastada con fuentes documentales de otra naturaleza que pudieran ser de utilidad para cotejar la autoría. Los casos en que esta información es imprecisa se señalan con el signo “≈”, antecediendo al nombre aproximado. Así mismo, pese a que pueda contravenir el estilo de la redacción se ha intentado respetar al máximo el uso de las mayúsculas y minúsculas utilizado en las firmas originales por considerarlo un dato que aporta fiabilidad a la hora de retratar la voluntad personal de la autoría. Aquellas firmas manuscritas en caligrafía árabe o alfabeto cirílico que no han podido ser descifradas se relacionan como “Firma N/I”.



En conclusión, tal y como se puede colegir de los datos aportados, la sensibilidad de sellos como *Columbia* o la *Società Italiana di Fonotipia de Milano*, están desde sus orígenes orientadas a contar con la presencia de personas profesionalizadas con éxito en el ámbito de la fotografía, la ilustración o la impresión. Se trata de celebridades populares, como Penagós o André Girard, externas al fenómeno de la grabación sonora, cuyo trabajo proporciona a las fundas de disco respetabilidad, calidad gráfico discursiva y sobre todo, el poderoso valor cultural añadido de la auraticidad. Es importante apuntar, sin embargo, que numerosas ilustraciones de igual o similar maestría técnica no cuentan con atribución autorial, por lo que sería incorrecto concluir que solo las imágenes firmadas aportan a la muestra la premisa de la calidad artística.

Nº	MARCA	ID	AUTORÍA	LUGAR	FECHAS
1	ARC EN CIEL	BnF017	Hall Gilbein	Francia	ca. 1930
2	CARCELLER	MMB004	E.Goya	España	ca. 1920-1930
3	COLUMBIA	BnF066	André Girard	Francia	1932
4	COLUMBIA	BnF067	André Girard	Francia	1932
5	COLUMBIA	BnF068	André Girard	Francia	1932
6	COLUMBIA	BnF069	André Girard	Francia	1932
7	COLUMBIA	BnF065	Graf. S.A.I.L.E.R. Milano-Crema	Italia	ca. 1935-1940
8	COLUMBIA	BnF079	≈ Lissman	EE.UU.	1950
9	COLUMBIA	BnF070	N.P.W.	Gran Bretaña	ca. 1930
10	COLUMBIA	BnF101	Atelier Girbal	Francia	ca. 1920-1930
11	COLUMBIA	BnF098	Bernard Partridge	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
12	COLUMBIA	BnF099	Bernard Partridge	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
13	COLUMBIA	BnF095	GAP - Milano	Italia	ca. 1935-1940
14	COLUMBIA	BnF096	SAILER Milano	Italia	ca. 1935-1940
15	COLUMBIA	BnF093	SAILER Milano, Lorini	Italia	ca. 1935-1940
16	CRISTAL	BnF112	Evira	Alemania	ca. 1930
17	ELECTROLA	BnF157	≈ JLO	Alemania	ca. 1940-1950
18	G MARCONI / GRAM / LVDSM	BnF175	Arnal	Francia	ca. 1938
19	G MARCONI / GRAM / LVDSM	BnF177	Estudio Piaz, París	Francia	ca. 1935
20	G MARCONI / GRAM / LVDSM	BnF178	G.L. Manuel Frères	Francia	ca. 1930

Nº	MARCA	ID	AUTORÍA	LUGAR	FECHAS
21	G MARCONI / GRAM / LVDSM	BnF176	Hana London	Francia	ca. 1935-1938
22	GRAMMOPHON	BnF192	≈ Imprenta creativo S.P. Yakovleva	Rusia	ca. 1914
23	GRAMMOPHON	BnF191	≈ Llainli 31	Alemania	ca. 1930
24	GRAMMOPHON	BnF197	Firma N/I	Rusia	ca. 1910
25	HIS MASTER'S VOICE	BnF208	Gujarath	G.B, India	ca. 1930
26	HIS MASTER'S VOICE	BnF209	Nagri	G.B, India	ca. 1930
27	INNOVAT	BnF283	≈ Sell' Tsola	Francia	ca. 1928
28	KRISTALL	BnF285	Evira	Alemania	ca. 1925-1930
29	LA VOCE DEL PADRONE	BnF290	Artigiana Abbiategrosso	Italia	ca. 1930
30	LA VOCE DEL PADRONE	BnF294	GOGLIO-RHO	Italia	ca. 1930-1935
31	LA VOIX DE SON MAÎTRE	BnF298	André Girard	Francia	ca. 1938
32	N/I (≈ REGAL)	MMB015	A. Capocci	España	ca. 1920-1930
33	N/I (≈ REGAL)	MMB016	Penagós	España	ca. 1915-1925
34	ODEON	BnF329	A. monik	Francia	ca. 1930
35	ODEON	BnF330	d'après A. monik	Francia	ca. 1930
36	ODEON	BnF331	d'après A. monik	Francia	ca. 1930
37	ODEON	BnF322	≈ Eferrin, R.D.	Madagascar	ca. 1925-1930
38	ODEON	BnF324	L.O	Brasil	ca. 1940
39	ODEON	BnF328	Leopoldo	Brasil	ca. 1945-1950
40	PACIFIC	BnF350	OM. Racim	Túnez	ca. 1930
41	PALAIS RADIO ET DU DISQUE	BnF352	André 41	Francia	ca. 1935-1940
42	PANOPTIKON	BnF354	≈ (Fundvald – 32)	Dinamarca	ca. 1932
43	PARLOPHON	BnF356	Graf SAILEA, Milano - Crema	Italia	ca. 1935
44	PARLOPHONE	BnF359	≈ Firma N/I	Túnez	ca. 1930
45	PERFECTAPHONE	BnF388	L.R. Mionnet	Francia	ca. 1920-1925
46	POLYDOR	BnF396	P.Kessler	Alemania	ca. 1925-1930
47	RCA	BnF404	P. Charton	Túnez	ca. 1940

Nº	MARCA	ID	AUTORÍA	LUGAR	FECHAS
48	SENTATION PHONO	BnF419	publicité a (N/I) París	Francia	ca. 1920-1930
49	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BnF173	A. Ermini 101 Milano	Italia	ca. 1906
50	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BC017	Foto: AL	Italia	ca. 1905-1910
51	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BC022	Foto: AL	Italia	ca. 1905-1910
52	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BC019	Foto: AL 1894	Italia	ca. 1905-1910
53	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BnF174	M. Manuel, photog, París	Italia	ca. 1905
54	SORRENTE	BnF431	≈ Come, N/I	Francia	ca. 1936-1939
55	WITHEHEADS RECORD	BnF466	Copyright Design	Gran Bretaña	ca. 1920-1930

Tabla 11. Listado de fundas analizadas con filiación autorial

#### 5.4. La fenomenología de lo redondo y las cuestiones de género

Como ya se ha apuntado brevemente, si como dijera Bachelard, retomando la fórmula Jasperiana, “la existencia parece redonda” y llevándola a su extremo como instrumento fenomenológico que permita reconocer la primitividad de ciertas imágenes del ser, la existencia no solo aparente ser redonda, sino que desposeída de toda apariencia, “la existencia es redonda”,<sup>310</sup> las fundas de disco no hacen sino encubrir mediante geometrías imperfectas, regulares y lineales aquello que siendo redondo es ilimitado, que no tiene en sí mismo ni pasado ni futuro sino que se constituye como presente eterno, cíclico, revivido infinitamente en su redondez.

Si la circularidad del disco triunfaba sobre los accidentes de la forma, la funda cuadrangular ciñe la circularidad a una realidad prosaica, almacenable y mortuoria. La funda se interpone como intermediaria cuadrangular entre el contemplante y lo contemplado y superpone a la forma ideal, una forma y una función accesorias. Desde una perspectiva fenomenológica, esta intermediación traiciona las aspiraciones de inmortalidad del disco, de la grabación sonora de la voz humana, anclando el objeto a la cualidad prosaica de lo mortal, lo domesticado y lo manejable. Lo que pone en evidencia que la circularidad no es en absoluto un formato manejable y almacenable bajo los parámetros de lo racional. Tal vez esto contribuya a explicar por qué la gráfica de una gran parte de fundas documentadas intenta remedar la circularidad perdida mediante la ilusión óptica de redondez. Las tipografías curvan su línea base, las composiciones se orientan hacia el centro y lo que es más importante, el troquel central, donde la cuadratura se vacía, se constituye como ventana, como umbral que gratifica el paso de lo

<sup>310</sup> Bachelard, “La fenomenología de lo redondo”, *La poética del espacio*, 271-279.

visual al mundo perfecto de la circularidad a través de la presencia inmediata de la etiqueta hacia 1920, máximo exponente de la información catalográfica y la identidad corporativa de los sellos.



**Figura 31. Fundas de disco Columbia Record y His Master's Voice**

Se presentan en esta figura dos fundas de disco, con disco incluido, adquiridas en un anticuario en La Rochelle, Francia. Estos dos ejemplares, hallados tal y como la nieta de su propietaria los encontró, permiten comprobar a simple vista los grandes inconvenientes que la funda presenta como objeto protector del disco: Intercambiabilidad, enmascaramiento del objeto de culto, contenido aparentemente accesorio y acusada obsolescencia. Las fundas no solo están descolgadas, quebradizas, arrugadas y con presencia bacteriana, (fagocitos y hongos) sino que el disco que incluyen, visible a través del troquel, no concuerda con la imagen de marca que la funda presenta. Un disco *Pathé* en el interior de una funda *Columbia Record* y un disco *Edison Radio* en el interior de una funda *His Master's Voice*. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: colección personal de la autora.

No puede dejar de señalarse la importancia de este carácter cuadrangular de la funda, mate, corrompible, incluso en ocasiones áspero al tacto, impuesto a la perfecta superficie lacada, brillante, pulida y redonda del disco, como un obstáculo en la consideración cultural de las fundas como objeto de análisis historiográfico, o al menos catalogable desde una perspectiva documental. Además, el hecho de que sea un objeto subsidiario, inexistente sin el disco que contiene, y en comparación con él sin contenido reseñable, han obrado en su contra descualificándola por sí misma e impidiendo su visibilización y su puesta en valor.

Si estas condiciones no fueran suficiente argumento para su devaluación cultural, las fundas, por la naturaleza de sus materiales, han acabado por convertirse en un riesgo potencial a largo plazo para la conservación del fondo sonoro que trataban de preservar, lo que ha justificado su separación y su aislamiento.

**Es decir, en resumen la funda como objeto aglutina cuatro traiciones:**

- 1. La traición a la pureza: la funda es intercambiable.** La funda interrumpe la esencia unívoca del disco, permite la confusión entre marcas, la mezcla y la mixtificación, permite la intercambiabilidad y alienta el orden caótico.<sup>311</sup> No es en este sentido fiel a un repertorio, sino que puede ser rellenada-penetrada por otro disco, por cualquier disco. En tanto que permite la hibridación entre marcas, la noción de propiedad, la garantía de inviolabilidad de la marca es firmemente cuestionada. Puesto que cualquier funda es utilizada aleatoriamente para archivar cualquier disco, contamina la grabación sonora y permite, de forma subsidiaria, que la noción antropológica de lo limpio y lo sucio entre en juego.
- 2. La traición de orden formal-existencial: la funda enmascara del objeto de culto.** La funda externa superpone lo mortal cuadrangular a la redondez inmortal ideal. Traiciona el deseo inmediato de transcendencia, lo procrastina en tanto que se constituye como un obstáculo, algo que hay que eliminar, para gozar de la percepción de la redondez y la audición sublime. La funda, utilizando un registro coloquial, es “fea”.
- 3. La traición de orden semántico perceptivo: la funda posee un contenido aparentemente accesorio.** En comparación con el objeto que contiene la funda carece de contenido, está literalmente vaciada, troquelada, es un mal funcional accesorio, un anclaje visual “débil” que antecede, presenta y acompaña a una realidad auditiva todopoderosa.
- 4. La traición de la función protectora: la funda presenta una acusada obsolescencia.** Con el paso del tiempo la funda enfatiza su pérdida de funcionalidad, su caducidad, su envejecimiento prematuro, su carácter corrupto. Pone de manifiesto, no solo la exitosa durabilidad del disco, sino su falta de idoneidad e incluso su peligrosidad, para acompañarlo *in sécula seculorum*.

Si como decía Bachelard: “Todo lo que es redondo atrae la caricia” y “La existencia vivida desde dentro, sin exterioridad, solo puede ser redonda”,<sup>312</sup> las fundas de disco nos hablan precisamente de todo lo que repeliendo la caricia se ve obligado a re-presentar lo acariciable, de la exterioridad concerniente a la existencia, vivida desde y hacia fuera, como vestimenta pueril de una interioridad sagrada.

Como colmatación de una relación fronteriza y forzosa con el exterior, las fundas, las “*Pochette*” (bolsillo) las “*Sleeve*” (mangas), nombradas como prendas indispensables para la presentación del

---

<sup>311</sup> Simon Marchán Fiz, “Informalismo y orden caótico”, en *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna* (Madrid: Ediciones Akal, 1986), 81-83.

<sup>312</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 93.

disco en el cuerpo de lo social, no son sino la representación pública (visual y táctil) de un evento privado (la audición) cuya misión es, en última instancia, garantizar la protección, el consumo, el almacenaje y la posesión compulsiva no tanto del disco, sino del contenido grabado, el verdadero valor intangible de la grabación sonora.

No se puede obviar que las fundas, entre 1900 y 1940, presentan una vocación hacia la uniformidad y que comenzarán a ser tomadas en consideración como objetos meritorios precisamente cuando presenten una orientación a la singularidad, a partir de 1950 y especialmente con la aparición del LP.

La uniformidad, manifestada en la urdimbre epitelial como una prenda de vestir sin atributos personales, denota que la estructura del grupo social que impone el uniforme a sus miembros, está por encima del individuo que lo porta. El uniforme es garante de la preservación y la perpetuación de los atributos de la institución y equipara a sus miembros como actantes no singulares de un mismo concierto ideológico. En este período histórico, los uniformes militares, religiosos, estudiantiles y gremiales se adelantan a lo que serán los uniformes corporativos de grandes grupos comerciales y sostienen en el tiempo una identidad común basada en la funcionalidad y los aspectos de la pureza, la fuerza, el honor, la adecuación a la acción que el sujeto desarrolla y la distinción social. La etiqueta que asoma por el troquel se convierte así, literalmente, en la “cara” del disco, también en su sentido más antropomórfico. Lo que justifica, en gran medida, que pudiendo mirar al disco a la “cara” a través de la ventana, se haya evitado prestar atención a la perentoria apariencia de su atuendo.

Las fundas visten al disco como un elemento no singular de la grabación sonora, intentando hacer amagos representacionales para dejar ver los aspectos más notorios de esa peculiaridad. El troquel que deja ver la etiqueta informativa, las referencias autoriales concernientes al repertorio grabado, y la gráfica de la funda, se convierten poco a poco en argumentos comerciales con un peso específico y un importante valor añadido.

La imagen de las fundas de disco, desde 1900 a 1940 vive con la grabación sonora los primeros años de un fenómeno transnacional y lo hace de forma sintética, reiterativa y homeostática. El desarrollo que alcanzarán las fundas con el LP subvertirán los esfuerzos de esta época y el perfil de uniformidad de la misma será entendido sin una apreciación sutil de los matices diegéticos, gráficos y discursivos que ya las fundas presentan, aplicando cognitivamente al objeto el estatus inferior de lo infantil, lo precursor, prehistórico e inmaduro, de una instancia posterior madura, rica y coherente.

Estos razonamientos evolutivos obvian que en cada *Zeitgeist* lo que es, es por definición en esencia completo y maduro respecto a sus posibilidades geográficas y socio-temporales, y las fundas de disco no son una excepción.

En resumen, sea cual fuere la vestimenta que el disco porta, para auditarlo cabe despojarlo, desnudarlo de su ropaje, sacarlo literalmente de su zona de confort, descubrirlo cada vez, la funda es desde un

mismo origen el excedente. La intensificación de la intimidad lograda se reduplica a la luz de una acción recurrente: abandonar la funda a su suerte, temporalmente olvidada, mientras se despacha la cópula entre la aguja de la máquina y el surco infinito en toda su redondez. Como la celebración de un acto íntimo de orden sexual el disco es descubierto como objeto delicado por el usuario, una y otra vez, merced al ritual de acariciarlo y extraerlo con cuidado del atuendo, cuando no del uniforme, que le permite presentarse moral y estéticamente en sociedad. El disco es ese objeto delicado, accesible y siempre disponible, al que manos expertas deben hacer sonar, eligiéndolo de entre una pila de discos, despojándolo de la funda que lo cubre y descubriendo para los otros toda su magnitud existencial, es decir, reanudando ritualmente el mito de *Pigmalion*.

La funda es el trasunto inerte, racional, cuadrangular, imperfecto, público e infiel, es decir, no casadero, de un disco redondo y un evento siempre vivo, emocional, circular, perfecto e íntimo. Cualidades, sin duda, insertas en el sistema binario de oposiciones y ligadas ontológicamente a las categorías contrapuestas de lo masculino y lo femenino. Tal vez por ello el diseño gráfico de las fundas, elemento conceptualmente masculino, se asienta hasta 1940, período en que la grabación ha venido a sustituir el dominio de lo femenino en el ámbito doméstico musical, en unas formas que remiten, siempre y sin excepción, a lo bello, lo natural y lo circular.

### **5.5. Fundas genéricas y fundas tematizadas**

Hacia 1905 algunas fundas, como las de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano*, presentan ya rasgos de adecuación al contenido, hibridando distintos materiales mediante la técnica del *collage*. Sin embargo, el primer caso documentado en la muestra de tematización completa de la funda no aparece hasta 1932, entendiéndose por tematización que la funda que acompaña a un determinado disco es intransferible por aludir directamente en la gráfica al contenido grabado, siendo exclusiva para ese repertorio y haciendo referencia, no solo al perfil de interpretación, sino al argumento narrativo del mensaje musical.

La tematización de la funda, entendida por oposición a la funda genérica, se presenta bajo diferentes modalidades:

#### **a) Tematización parcial orientada a la mostración del perfil de exhibición**

Esta modalidad de funda presenta características propias de las fundas genéricas, bien en toda su superficie, bien en todo o en parte de una de las carillas. A esta carilla generalista se añade información específica, mediante *collage* de otros materiales o integración de impresión, bien en la otra carilla al completo u ocupando tan solo una parte de ella. Este tipo de adición logra mantener el posicionamiento de la marca basado en la estabilidad homeostática de la imagen, sin renunciar a la designación específica de un repertorio o a la mostración escotofílica del *display* de exhibición, derivada de la fetichización musical. Suponen una transición entre los modos de hacer y expresan el cambio de la lentitud

decimonónica al vértigo moderno propiciado por el maquinismo y la abolición de las distancias. Ejemplos de tematización parcial orientada a la mostración del perfil de exhibición se localizan inicialmente en 1905 y de forma continuada hasta 1940. Las fundas de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano*, así como las de *Monarch*, *Grammophone*, *Victory Records* y *Burnswick*, presentan una tematización orientada a la mostración de un único artista, de modo que las fundas, a modo de catálogo, sirven a discos diversos que contienen un repertorio que puede estar explicitado en la funda y que está basado en la autoría de un único perfil de interpretación. *Electrola*, *Gramola*, *B.RSAISSI*, y *Columbia* en su variante para el mercado Hindú, o en el modelo *Inspiration*, originario de Gran Bretaña, presentan otro modelo de tematización parcial basado en la inserción icónica de varios artistas en una de las carillas en número de ocho o superior; directores, compositores instrumentistas o intérpretes, esta tematización parcial permite a la imagen de la funda asumir una funcionalidad mayor, ya que puede albergar discos de diferentes fuentes interpretativas. La tendencia de la tematización parcial continúa como recurso comunicativo, hacia 1950, habiéndose localizado, por ejemplo, en las fundas *Capitol*.

**b) Tematización completa orientada a la mostración del perfil de exhibición**

La tematización completa indica que no existe en la funda atisbo de seriación genérica y que todo su discurso está orientado a singularizar y poner en valor el repertorio sonoro específico de un único artista, lo que involucra la posibilidad de que la funda sirva a un número finito de distintos discos. La singularidad de estos materiales viene acompañada de un especial aporte gráfico en ambas carillas. La tematización completa de la funda aparece hacia 1930 y tiene claros y concisos exponentes en la muestra de referencia: se trata de las fundas de *Columbia* generadas anónimamente para el repertorio de Tino Rossi (Francia: ca. 1936, Ref. BnF082) la funda tematizada para Ted Lewis (EE.UU.: ca. 1927, Ref. BnF083) y un tercer ejemplar, la funda ilustrada por André Girad para Elyane Celis en *La Voix de son Maître* (Francia: 1940, Ref. BnF298).

**c) Tematización completa o parcial orientada al género musical o aspectos contextuales**

Esta modalidad de tematización se produce en aquellos ejemplares de funda en que un determinado aspecto de lo musical, sea intrínseco, como el estilo, o extrínseco, como el contexto sociocultural y la conmemoración de eventos, condiciona la gráfica de las fundas, parcialmente, es decir, en una carilla, o por completo. Las fundas que presentan estas características en la muestra son también muy escasas, exactamente cuatro ejemplares y algunos de ellos, tardíos. Se trata de las fundas para *Pèlerinages de France* (Francia: ca. 1950, Ref. BnF381) *Le disque Gregorien* editado por *Phonedible* (Bélgica: ca. 1930, Ref. BnF391) el ejemplar de la banda sonora *L'armes D'amour* que publica *Baidaphon* (Alemania-Túnez: ca. 1940, Ref. BnF025) y el ejemplar dedicado a la música de la vendimia, *Chansons de la vigne et du vin*, publicado por *L'industrie phonographique*



(Francia: ca. 1930, Ref. BnF304). Esta tendencia a la tematización efectuada de forma parcial en una carilla, es llevada a cabo en fundas que presentan repertorios de música étnica, como es el caso de la funda de *His Master's Voice* (India: ca. 1930-1935, Ref. BnF271), la que diseña *Columbia* (India: ca. 1920-1930, Ref. BnF077) y también el ejemplar de *Odeon* (Madagascar: ca. 1925-1930, Ref. BnF322).

La tematización orientada a los aspectos contextuales se produce también en repertorios que son grabados con motivo de la celebración de un acontecimiento singular, como es el caso de la funda *Columbia* distribuida en con motivo de las Olimpiadas (Gran Bretaña: ca. 1940, Ref. BnF081) o la funda que conmemora el Centenario de la muerte de Pushkin, editada por *Gramplasttrest* (Rusia: ca. 1937-1940, Ref. BnF443).

### 5.5.1. El caso especial de las fundas André Girard para *Columbia*

Los ejemplares localizados en la muestra que pueden alinearse en esta modalidad discursiva, la tematización completa con alusiones iconográficas específicas al contenido musical y el perfil de exhibición, pertenecen exclusivamente a la colección de fundas ilustradas por André Girard para *Columbia*, en 1932. Consta de 4 fundas estudiadas de forma presencial y 16 ejemplares parcialmente estudiados a través la mención gráfica que a ellos se hace en la carilla trasera de uno de los ejemplares documentados. Se trata de una colección que resulta de gran interés esencialmente no solo por la calidad de su contenido desde el punto de vista gráfico, sino por su carácter pionero. Se adelanta en, al menos una década, a corrientes de creación equivalentes, no habiendo hallado en la muestra otros ejemplares de marca alguna con similar intencionalidad artística materializada en un producto de naturaleza tan audaz, por lo que se les dedica a continuación un apartado especial.

André Girard nació el 25 de mayo 1901 en Chinon, Indre-et-Loire, estudió Bellas Artes, formándose con Rouault y Bonnard. Pintor, caricaturista y escenógrafo, Girard estuvo casado con Andrée Jouan y fue padre de cuatro hijas: Evie, Danièle, Théote y Ezite. En la década de 1930 trabajó como cartelista y publicista en la ciudad de París, pintando sobre los muros de París y realizando inmensos paneles publicitarios siendo, cada uno de ellos, “una obra original.”<sup>313</sup> Entre 1936 y 1937 se instaló en Venezia y a causa de la guerra, emigró a Estados Unidos en 1938, donde murió en 1968.

El período en que se gestan las fundas de disco ilustradas por Girard para *Columbia*, corresponde precisamente con su estancia en París y su trabajo como publicista previo al auge del nazismo en el panorama europeo.

---

<sup>313</sup> “Entre 1935 et 1936, on parla beaucoup de l’art dans la rue, du décor de la vie. André Girard fut un des peintres qui prêchait que l’art égayait et ennoblissait une palissade ou un vieux mur décrépi. Il peignait sur tous les murs de Paris. D’être considéré en tant que peintre dans les rues, tel était son plaisir. Il communiquait ainsi la vie à d’immenses panneaux, chacun d’eux étant une peinture originale.” Más información biográfica disponible en la web gestionada por su hija, Daniel Delorme, “Atelier André Girard” <http://www.atelier.angirard.com/> (Consultado el 10 de septiembre de 2015).



**Figura 32. Fundas de disco tematizadas. Diseños de André Girard para *Columbia*, Francia 1932**

Apología visual del amor romántico mediante retórica gestual de naturaleza bucólica en escenas vivientes. Influencia japonesista del uso del vacío, el ritmo, la reticencia y la sugestión. De izquierda a derecha: funda de *Les Oiseaux dans le soir*, con palabras de L. Hennervé y música de Eric Coates, interpretada por Georges Thill y la orquesta Armand Bernard; funda para *Je t'ai donné mon coeur*, de la Opereta *Le pays du sourire*, de Mauprey y Jean Mari, con música de Frantz Lehar, interpretada por Georges Thill y la orquesta Armand Bernard. Ilustraciones André Girard. Fotografías. Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Resulta significativo que, tal y como sucediera en el caso de los cilindros *Puerto y Novella*, la incursión profesional de Girard en la fabricación de imágenes para la cultura de masas (artista y pintor de caballete como Novella) proporciona al conjunto gráfico una serie de imágenes pioneras, que se adelantan a la siguiente TID décadas antes de que esta se produzca y se consolide.

Las fundas pueden agruparse en tres grupos, dos de ellas pertenecen a dos temas editados por *Columbia*, en Francia en 1932, e interpretados por Georges Thill, textualmente cantante “*de l’Opéra*” acompañado por la orquesta Armand Bernard. Se trata por una parte de la funda que ilustra el tema *Je t'ai donne mon coeur* de la Opereta *Le pays du sourire* de Mauprey y Jean Mari, con música de Frantz Lehar (Francia: 1932, Ref. BnF067) y por otra parte de la funda que ilustra otra pieza, titulada *Les oiseaux dans le soir* con palabras de L. Hennervé y música de Eric Coates (Francia: 1932, Ref. BnF067).

Sin duda el atractivo físico de Georges Thill y su popularidad debían estar fuera de toda duda en el momento en el que André Girard ilustró las obras que iban destinadas a convertirse en guarda y custodia de sus discos. La presencia icónica de Georges Thill fue sobreeséida por una tipografía en palo seco de gran tamaño y mínimo grosor, superpuesta con una gran audacia compositiva, sobre las ilustraciones, auténticas protagonistas discursivas de las fundas. En su lugar, tomaron el protagonismo dos ilustraciones temáticas, fuertemente autoriales, que en esencia transmiten escenas vivientes en

las que el cortejo romántico heteropatriarcal, el amor o el desamor se produce en un eterno presente, situado en bucólicos ambientes naturales. Las ilustraciones de Girard presentan un estilo gestual con niveles de iconicidad medios, se trata de un nivel 5, una representación figurativa no realista con función artística asociada, pero también de un nivel 4, ya que las ilustraciones de Girard están muy próximas a lo que podría ser considerado un pictograma, con una clara función informativa asociada. La particular elección de la gama cromática corporativa de toda la serie (verde, rojo anaranjado, amarillo, blanco y negro), la conformación sintética de los elementos gráficos y la composición, basada ampliamente en los conceptos taoístas de silencio, vacío, ritmo, reticencia y sugestión, transportan al público espectador hacia una cognición lúdica, aparentemente banal, educando, sin embargo, en una percepción avanzada que pone en valor la plasticidad del signo gráfico.

Las otras dos fundas localizadas en la muestra pertenecen a una serie de grabaciones de artistas célebres. La primera de ellas (Francia: 1932, Ref. BnF068) contiene en una carilla una ilustración eminentemente rítmica, realizada con *collage* fotográfico, que presenta a los artistas de la firma formando parte de una cabalgata sobre ruedas-disco. En la trasera, a modo de catálogo de la serie, se inserta la imagen en miniatura de dieciséis fundas realizadas por el propio Girard, lo que aporta una valiosísima información sobre las dimensiones, en absoluto circunstanciales, de lo que pudo ser el conjunto de su obra. El otro ejemplar referenciado en la muestra está interpretado por Michel Simon y Armontel, y lleva por título: *Jean de la Lune* (Francia: 1932, Ref. BnF069). Este ejemplar presenta en una de las carillas una ilustración fuertemente autorial del perfil de exhibición y en la otra carilla una tematización sinestésica que atiende al contenido narrativo de la obra. Las implicaciones formales y conceptuales de esta forma pionera de entender las fundas y en concreto los perfiles de exhibición, se amplía en el capítulo de la presente Tesis Doctoral, titulado “La representación icónica de la fuente: perfiles de interpretación y escotofilia”.

En resumen, las fundas operan como difusoras de un conocimiento esencial, de un modo de percibir el contenido y la acción muy por encima de su verdadero valor absoluto y por lo tanto, fundamental en este momento histórico para el asentamiento de uno de los grandes pilares de la cultura de masas. La recurrencia, la repetición y la homeostasis, es decir, el hecho de que una misma funda pueda localizarse durante veinte años en el mercado transnacional con discretas variaciones acompañando a distintos repertorios, no solo incide en este afianzamiento, sino que lo transforma en sistémico, benigno y desapercibido. Y merece la pena resaltar esta relativa benignidad del discurso transmitido en las fundas, porque cabe recordar que en el período analizado, el objeto de estudio se enfrentó a dos guerras mundiales, 1914-1919 y 1939-1945 y un crack bursátil sin precedentes en 1929. De haberse significado en el terreno de lo ideológico, como sucediera con algunos sellos de vocación política que sufrieron la refundación, cuando no la censura, las variaciones e incluso la desaparición de significados hubiera sido más notable de lo que es. De este modo, la variación observable en el terreno de la imagen desde 1900 hasta 1930 hace referencia a cambios intrínsecos al propio fenómeno de la grabación sonora, a sus modificaciones en las estructuras de producción, distribución y recepción. Y a partir de

1930, unida a esta sintaxis que sigue vigente aunque en franco retroceso hasta 1940, se percibe la voluntad cada vez más insistente de personalizar los motivos iconográficos de las fundas atendiendo al fetichismo musical, basado en la hipermostración de los perfiles de exhibición y la tematización sinestésica del contenido grabado.

Las fundas de disco, gestadas como una “Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada” permiten al público usuario conocer y reconocer, conocerse y reconocerse como público e intérprete en el terreno, yermo aún, de la grabación sonora y la escucha musical mediada. Aunque la tecnología del sonido grabado está muy alejada de la portabilidad, la autenticidad, la calidad y la durabilidad que presenta hoy en día, la voluntad de transcendencia que la recorre y la transustancializa, es equiparable en su determinación y germina eficazmente gracias en gran parte al discurso inoculado de forma eficaz, y aún hoy imperceptible, presente en la imagen fija que acompaña a la música grabada, en las primeras fundas de disco.

---

## **6. Catalogación de las fundas documentadas**

### **6.1. De la funda como objeto físico a la funda como dato documental situado**

Para poder realizar el análisis se ha trabajado con los materiales en una doble dimensión, la del dato objetual y la del dato iconográfico. Por una parte se ha gestado una base de datos que ha permitido recoger e identificar cada funda como un objeto, con sus atributos materiales, de producción, localización y datación, filiados lo más inequívocamente posible. Es lo que llamaremos la “Base de datos catalográfica”, en la que a cada funda, le corresponde un registro. Una vez llevado a cabo este proceso de identificación se ha procedido a realizar el análisis mediante una tabla de abscisas y coordenadas, en la que cada registro se cruza con las variables iconográficas, es lo que se ha dado en llamar: “Tabla para el análisis iconográfico”.

Las considerables dificultades en la datación y atribución de los materiales se han resuelto tomando en cuenta diferentes aspectos contextuales que ayudan a situar espacio-temporalmente la funda producida. Las numerosas firmas autoriales localizadas en las ilustraciones no siempre han podido ser filiadas a una personalidad artística historiográficamente visible, por lo que pese a contar con esta certeza, la investigación no profundiza en la identificación del origen autorial de la imagen, pero sí en la catalogación imprescindible de esa firma como dato que pueda ser analizado en un futuro.

Los apoyos contextuales que se han seguido para datar las fundas de forma intrínseca se enraízan básicamente en los siguientes aspectos:

#### **Los datos textuales recogidos en la funda**

En los orígenes de la grabación sonora los datos recogidos en las fundas genéricas tienden a ser escasos o nulos. Entre 1900 y 1910 es habitual que aparezcan referencias a las patentes comerciales, mucho más excepcionalmente aparecen firmas autoriales de las ilustraciones, los intérpretes o las casas fotográficas, que pueden incluir o no, el año exacto. Entre 1910 y 1920 comienzan a localizarse conjuntos de repertorios y alusiones a grabaciones de distintos géneros musicales o determinados artistas. Hacia 1930 las fundas de repertorio concreto van siendo más frecuentes y es posible datarlas mediante el número de referencia del catálogo del fondo sonoro. Las fundas de comercios explicitan la dirección e incluso el número de teléfono, así como iconotipos y logotipos de las marcas que comercializan, pero no suelen aportar datos relevantes sobre la datación. En fundas de Rusia, Asia, África e India esta labor se complica por la dificultad de traducir los textos del japonés, el cirílico, el árabe, el sánscrito o el vietnamita.

#### **Las referencias a la innovación tecnológica, la lucha por el estándar técnico**

La mención al tipo de material utilizado para la fabricación de agujas indica claramente un período concreto. Por ejemplo, el acero fue racionado en la Primera Guerra Mundial y las

agujas comenzaron a fabricarse en otros materiales: bambú, fibra y Tungsteno. La grabación a doble cara, indicada en los discos como “novedad”, o el tipo de grabación (vertical o lateral) y la aparición de los discos “a *Saphir*”, también es concluyente en este sentido. La referencia a la grabación eléctrica, textual o icónica, mediante la aparición del micrófono o los rayos eléctricos como emblema, sitúan las fundas en un período posterior a 1925. La fisonomía icónica de las máquinas y sus correspondientes modelos; de pabellón, mueble o portátiles y la nomenclatura de las mismas; “*Gramófono*”, “Máquinas Parlantes”, “*Victrolas*” y similares sustantivos con el sufijo (-ola) así como la apelación a la máquina como “instrumento”, son factores vinculados a una evolución tecnológico-cognitiva que permite acotar con cierta precisión las fundas de disco entre 1900 y 1940. La innovación en las tipografías y las técnicas de fotograbado e impresión de la imagen fotográfica, la mejora en los sistemas de tramas y fotocomposición, contribuyen también a datar los materiales.

### **La historia de vida de los sellos y los comercios. Aparición, fusiones y desaparición**

La evolución de la nomenclatura de las marcas es sintomática de pertenencia a un período concreto, aunque por sí sola no es suficiente para fijar con exactitud una datación exacta, pues una marca pudo estar en el mercado durante décadas. Tal y como se apunta en el apartado dedicado a la producción, se observan tres grandes periodos jalonados de altibajos mercantiles: un primer período en el que dominan el mercado las marcas de los grandes inventores, a *grosso modo*, entre 1900-1920, un segundo período caracterizado por la aparición de numerosos pequeños sellos y comercios, entre 1920-1930, y un tercer período caracterizado por las grandes alianzas, que concluirá con la creación de consorcios y grandes oligopolios entre 1930-1940. La apertura de la marca a mercados internacionales mediante filiales de exportación, las variaciones en la denominación o la evolución de los iconotipos, pueden apuntar, dentro de una misma marca, a períodos más concretos.

### **Las convenciones estéticas, estilísticas y discursivas de la época**

La identificación de los diferentes estilos artísticos, *Art Nouveau*, *Art Decó*, *Constructivismo*, las tendencias hacia el hiperrealismo fotográfico, y las innovaciones en los modos de construir la ilustración y de trabajar las planchas de impresión, así como el uso de las técnicas artísticas aplicadas, contribuyen a situar las fundas cronológicamente, aunque en ocasiones se detecten, especialmente en el caso americano, falsas revisitaciones de estilos decimonónicos con el objetivo de connotar una antigüedad clásica de la que la funda carece. De modo que por sí mismo el estilo orienta, pero no necesariamente define. Una misma funda puede presentar, además, imágenes ilustradas muy similares, tanto que si no se presta atención, como en el caso de las fundas *Banner*, pudiera caerse en el error de que se trata de una misma funda y un mismo período histórico, cuando en realidad responden a dos modelos distintos, entre los que existe una década de diferencia, cuyo objetivo era precisamente lograr la homeostasis de la marca. Atendiendo a las estrictas convenciones de la moda de la época, a los detalles de la vestimenta y el peinado, el largo de las faldas o del pelo en las mujeres, y el uso de chaqué o

frac en los hombres, se pueden realizar aproximaciones bastante concretas. Los primeros años del S.XX son exponente de códigos estéticos y de comportamiento aún dominados por la normatividad decimonónica victoriana: largas faldas, gasas suntuosas, pelo recogido en moños altos, uniformes militares, chaqués, bigotes puntiagudos, espacios domésticos y bailes de salón aparentemente fraternales. El cambio radical a los “felices años 20”, es notorio y la desinhibición social se acusa en la iconografía de las fundas aferrada a la necesidad de lograr en el público una identificación sin ambigüedades: faldas cortas, pelo corto, generosos escotes, frac, pajaritas en el cuello, bañadores y bailes sinuosos más desinhibidos. El regreso a la convención puritana que permea la década de 1930-40, tras la crisis de 1929, vuelve a patentizarse en el largo de las faldas y de la media melena, el comedimiento actitudinal y el baile de salón lujoso amenizado por orquestas, afroamericanas, debido a la irrupción del *Jazz* a finales de los años 20. A medida que la década de 1940 se acerca, la americanización de la vestimenta, trajes con hombreras, faldas por debajo de la rodilla, vestidos entallados y en general ropa más casual se entrelaza indisolublemente con la aparición en la escena iconográfica de nuevos tipos de baile alineados con el *pop-rock* y la música popular. La evolución en la mostración de la naturaleza responde también a las claves de relación del ser humano con el entorno que le rodea y así, mientras que en las primeras décadas del siglo la naturaleza es escenificada en su vertiente mitológica y en cierta medida sublime, traspasada la frontera de los primeros años 20 la naturaleza comienza a configurarse como espacio de ocio y tiempo libre, domesticada y bella, perdiendo progresivamente protagonismo a medida que avanza el siglo o configurándose en su acepción más toponímica. La fisonomía de los interiores también es sintomática de los cambios de década y de cómo evolucionan los espacios de recepción del *domos*, al salón y al espacio público, amueblados e iluminados con luz eléctrica. Los perfiles de exhibición y el tipo de instrumentación, así como la actitud, más o menos sobria de la interpretación, también están intensamente relacionados con los lugares públicos de la escucha musical directa y las costumbres de la época: las ilustraciones de las fundas transitan de la solemnidad de los conciertos privados entre 1900-1910, a la fastuosidad de las grandes orquestas en espectaculares salones hacia 1920, y a los tríos instrumentales sin contexto arquitectónico, pero con un decidido énfasis interpretativo hacia 1930-40.

### **Las características físicas de los materiales**

Las primeras fundas de disco, hacia 1900, se fabrican cosidas, con un cartón de alto gramaje sin tinter, con una textura táctil y extremadamente artesanal, aunque fuesen fabricadas en serie. A medida que el disco va pesando menos el cartón se aligera, los soportes se tintan y las fundas se realizan en papel *Kraft* doblado y pegado. Los papeles blanqueados y el uso de más de una tinta de impresión son indicadores del avance del tiempo o de un aporte de calidad inusual y no aparecen hasta entrada la década de 1930, excepto en los encartes puntuales de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano* y *Grammofono Monarch*, que utilizan papel blanqueado para realizar la fotografía de los intérpretes y añadirla mediante *collage* a una funda en cartón *Kraft* genérica. Los problemas con la alineación de las planchas de impresión, así como las

variantes de papel entre fundas que presentan el mismo modelo gráfico, es mucho más acusado en las primeras décadas, lo que indica una mejora en el procesado industrial de los soportes encaminado a una estandarización de los resultados, poco lograda en los inicios de las fundas de disco.

Para determinar la localización geográfica se han utilizado herramientas similares, siendo fundamental el aporte textual y en ocasiones icónico de la funda, pues en los casos de filiales de exportación las marcas suelen apelar a paisajes, animales o arquitecturas emblemáticas fácilmente reconocibles como estereotipos del lugar, pensados tanto para público nativo, como especialmente para un público occidental expatriado por los procesos migratorios de colonización.

Llegar a percibir la suma de todos estos factores, y tal vez muchos otros que pasan desapercibidos, ha supuesto un aprendizaje, no solo de la mirada, sino también cognitivo, una cualificación que permite cada vez con más grado de afinación determinar la época y el lugar en la que una funda fue producida. Cualquier dato que aparezca en la funda, firma, repertorio, depósito legal, patentes, número de referencia comercial, así como el valioso aporte de los profesionales del fondo sonoro también han concurrido finalmente en una datación probabilística, pues aunque pueda datarse aproximadamente el momento de la creación de una funda, es imposible determinar el momento en el que su ciclo de vida en el mercado cesó y dejó de estar disponible en los comercios distribuidores, un tiempo que pudo haber superado con creces los quince años de vigencia, solapándose con modelos posteriores.<sup>314</sup>

## **6.2. Descripción de la base de datos catalográfica**

En ninguno de los centros de documentación consultados el material está catalogado, ni se ha creado una ficha catalográfica específica en la que basarse. Esta ha sido una de las grandes premisas metodológicas: ¿cómo catalogar una muestra anónima, homeostática, híbrida y sin datación? El carácter “débil” de la que hemos dado en llamar “Imagen Anacrusa” se pone de manifiesto, además, en la constatación de que se trata de un material visual almacenado de forma inespecífica en fondos sonoros, cuando debería estar inserto, de pleno derecho, en el catálogo del fondo gráfico documental. No es que la imagen de las fundas de disco previas a 1940 sea “débil” en su naturaleza esencial, sino que interrelacionada con la música grabada a la que antecede, presenta y acompaña, motivo único que la hace existir, ha quedado minusvalorada y fuera de los parámetros de ordenación. Una realidad que se ha visto acrecentada por el carácter perecedero de los soportes de impresión, frente a la durabilidad de los soportes de la grabación sonora.

Para realizar el catálogo de las 512 fundas de disco entre 1900 y 1940, pertenecientes a los fondos de la *Bibliothèque nationale de France*, el *Museu de la Música de Barcelona* y la *Biblioteca de Catalunya*

---

<sup>314</sup> Este extremo puede comprobarse en línea introduciendo en las búsquedas de [www.encyclopedisque](http://www.encyclopedisque) el nombre de una marca concreta y visualizando, años tras año, los registros sonoros que aparecen reseñados con su respectiva funda.



se ha tomado en cuenta la información recabada por la autora y la opinión de los expertos. En casos muy concretos esta información se ha podido cotejar con algunos de los reportes de restauración que la *Bibliothèque nationale de France* realizó entre los años 2002-2004.<sup>315</sup> Aplicar el modelo *Dublin Core*<sup>316</sup> o las directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio elaboradas por el Comité Técnico de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA)<sup>317</sup> y difundida en España por La Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)<sup>318</sup> fue una de las primeras opciones barajadas. Las iniciativas catalográficas presentadas por el grupo de trabajo de Iconografía Musical de AEDOM creado en 2007, también fueron tomadas en consideración para establecer los datos reseñados en la ficha catalográfica definitiva que se presenta. Sin embargo, la especificidad de los materiales y del estudio, condicionó finalmente la adaptación de la ficha orientándola a reseñar los datos que posibilitan su identificación desde una perspectiva eminentemente objetual, no en vano, dadas sus características, el material se ha mostrado irreductible al análisis durante décadas.

El trabajo de campo arrojó la evidencia de que la única información concreta disponible al respecto sobre el material, (los reportes de restauración de las fundas de la *Bibliothèque nationale de France*) siendo incompleta, proporcionó un punto de partida para la catalogación. La ficha destaca el origen del objeto, el tamaño, el color, los materiales, el estado de conservación las tintas utilizadas y los tratamientos realizados. Este sistema de filiación objetual ha sido tomado como punto de partida, añadiendo campos de vital importancia cuya incorporación ha supuesto una gran parte del grueso de la investigación: el nombre de la marca, el lugar de procedencia y distribución, la datación cronológica, es decir, el intervalo de años que la funda pudo estar en vigor en el mercado, las referencias a la autoría de la obra gráfica cuando las hubiera y las referencias icónicas a la interpretación, cuestiones que se recogen ampliamente en la presente Tesis Doctoral.

## **Relación y descripción de los epígrafes que conforman la base de datos catalográfica**

### **a) Id. Código de Identificación**

El Id es unívoco y designa a un solo objeto. Está formado por las iniciales de la institución que custodia el documento y por un número de identificación de tres dígitos, de modo que podemos encontrar las siguientes referencias:

---

<sup>315</sup> Los reportes de restauración de la Bnf se encontraban impresos en papel, acompañando algunas de las cajas en las que las fundas de disco se conservan. Este material fue creado por los distintos equipos de restauración que intervinieron las fundas entre 2002 y 2004, por lo que aún siendo de gran utilidad y presentando características comunes, no están estandarizados, ni son, en su conjunto, coincidentes con las características de las fundas localizadas.

<sup>316</sup> Dublin Core® *Metadata Initiative* (DCMI), <http://dublincore.org/>, información traducida al español en <http://www.rediris.es/search/dces/> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).

<sup>317</sup> Puede ampliarse información en, Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales, <http://www.iasa-web.org/> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).

<sup>318</sup> Puede ampliarse información en, Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), <http://www.aedom.org/> (Consultado el 28 de septiembre de 2015).

- *Bibliothèque nationale de France*: BnF001a BnF999.
- *Museu de la Música de Barcelona*: MNB001 a MNB999.
- Biblioteca Nacional de España: BNE001 a BNE999.
- *Biblioteca de Catalunya*: BC001 a BC999.

#### **b) Imagen/es**

Para referenciar la imagen o imágenes asociadas a un mismo registro documental se utiliza su Id añadiendo el sufijo Id+a, y en caso necesario el Id+b, cuando la funda presenta una diferenciación entre ambas carillas.

#### **c) Ficha del objeto**

La ficha del objeto permite identificar objetualmente la funda atendiendo a:

- Marca fonográfica
- Lugar de procedencia
- Datación
- Formato en milímetros
- Color del soporte
- Color de las tintas de impresión

#### **d) Firma autorial**

Se recogen los datos relacionados con los procesos de creación e impresión de la funda: estudios de fotografía, talleres de impresión y firmas de las ilustraciones, referenciando como “Firma Autorial Anónima” la funda en la que no figura dato alguno.

#### **e) Imagen del Perfil de Exhibición**

Recoge la presencia de imágenes que hagan expresa mención al perfil de exhibición musical. Se detallan los nombres de las personas vinculadas al contenido sonoro grabado: intérpretes, cantantes, instrumentistas, compositores y directores. Las fundas que no presentan ninguna imagen relativa al “Perfil de exhibición” se referencian como “Sin Imagen”, (S/I).

### **6.3. Catálogo de las fundas documentadas**



## Bibliothèque nationale de France (BnF)

 <p>BnF001a</p>	 <p>BnF001b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF001</b></td> <td colspan="2"><b>A LA SAMARITAINE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Verde, Amarilla</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF001</b>		<b>A LA SAMARITAINE</b>		Francia		ca. 1925-1930		300x300	Papel: Blanco	Tinta: Verde, Amarilla		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF001</b>		<b>A LA SAMARITAINE</b>																
Francia		ca. 1925-1930																
300x300	Papel: Blanco	Tinta: Verde, Amarilla																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF002a</p>	 <p>BnF002b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF002</b></td> <td colspan="2"><b>AEOLIAN</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1920-1925</td> </tr> <tr> <td>290x290</td> <td>Papel: Azul verjurado</td> <td colspan="2">Tinta: Azul oscura</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF002</b>		<b>AEOLIAN</b>		Francia		ca. 1920-1925		290x290	Papel: Azul verjurado	Tinta: Azul oscura		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF002</b>		<b>AEOLIAN</b>																
Francia		ca. 1920-1925																
290x290	Papel: Azul verjurado	Tinta: Azul oscura																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF003a</p>	 <p>BnF003b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF003</b></td> <td colspan="2"><b>AEOLIAN VOCALION RECORD</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1916-1919</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Azul agrisado</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF003</b>		<b>AEOLIAN VOCALION RECORD</b>		EE.UU.		ca. 1916-1919		300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF003</b>		<b>AEOLIAN VOCALION RECORD</b>																
EE.UU.		ca. 1916-1919																
300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF004a</p>	 <p>BnF004b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF004</b></td> <td colspan="2"><b>AEROPHONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1910</td> </tr> <tr> <td>280x280</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Roja anaranjada</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF004</b>		<b>AEROPHONE</b>		Francia		ca. 1910		280x280	Papel: Beig	Tinta: Roja anaranjada		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF004</b>		<b>AEROPHONE</b>																
Francia		ca. 1910																
280x280	Papel: Beig	Tinta: Roja anaranjada																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF005a</p>	 <p>BnF005b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF005</b></td> <td colspan="2"><b>AEROPHONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1910</td> </tr> <tr> <td>280x280</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF005</b>		<b>AEROPHONE</b>		Francia		ca. 1910		280x280	Papel: Beig	Tinta: Marrón		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF005</b>		<b>AEROPHONE</b>																
Francia		ca. 1910																
280x280	Papel: Beig	Tinta: Marrón																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

		<b>BnF006</b>	<b>AEROPHONE</b>	
Francia		ca. 1910		
280x280	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF006a

BnF006b

		<b>BnF007</b>	<b>AEROPHONE</b>	
Francia		ca. 1910		
274x277	Papel: Rojo	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF007a

BnF007b

		<b>BnF008</b>	<b>ALFRED HAYS</b>	
Gran Bretaña		ca. 1910		
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF008a

BnF008b

		<b>BnF009</b>	<b>ALLEGRO</b>	
Francia		ca. 1925		
260x270	Papel: Rojo	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		


BnF009a

BnF009b

		<b>BnF010</b>	<b>ANSONIA RECORDS</b>	
EE.UU.		ca. 1947-1950		
270x270	Papel: Kraft	Tinta: Roja		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF010a


BnF010b

 <p>DISCOGRAMME ASSOCIATION PHONIQUE DES GRANDS ARTISTES APGA</p> <p>BnF011a</p>	 <p>DISCOGRAMME ASSOCIATION PHONIQUE DES GRANDS ARTISTES APGA</p> <p>BnF011b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF011</b></td> <td colspan="2"><b>APGA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1906-1910</td> </tr> <tr> <td>275x275</td> <td>Papel: Rosa</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF011</b>		<b>APGA</b>		Francia		ca. 1906-1910		275x275	Papel: Rosa	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF011</b>		<b>APGA</b>																
Francia		ca. 1906-1910																
275x275	Papel: Rosa	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>DISCOGRAMME ASSOCIATION PHONIQUE DES GRANDS ARTISTES APGA</p> <p>BnF012a</p>	 <p>DISCOGRAMME ASSOCIATION PHONIQUE DES GRANDS ARTISTES APGA</p> <p>BnF012b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF012</b></td> <td colspan="2"><b>APGA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1906-1910</td> </tr> <tr> <td>275x275</td> <td>Papel: Naranja</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF012</b>		<b>APGA</b>		Francia		ca. 1906-1910		275x275	Papel: Naranja	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF012</b>		<b>APGA</b>																
Francia		ca. 1906-1910																
275x275	Papel: Naranja	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>DISCOGRAMME ASSOCIATION PHONIQUE DES GRANDS ARTISTES APGA</p> <p>BnF013a</p>	 <p>DISCOGRAMME ASSOCIATION PHONIQUE DES GRANDS ARTISTES APGA</p> <p>BnF013b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF013</b></td> <td colspan="2"><b>APGA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1906-1910</td> </tr> <tr> <td>275x275</td> <td>Papel: Verde</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF013</b>		<b>APGA</b>		Francia		ca. 1906-1910		275x275	Papel: Verde	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF013</b>		<b>APGA</b>																
Francia		ca. 1906-1910																
275x275	Papel: Verde	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF014a</p>	 <p>BnF014b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF014</b></td> <td colspan="2"><b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rusia</td> <td colspan="2">ca. 1940-1950</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF014</b>		<b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b>		Rusia		ca. 1940-1950		250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF014</b>		<b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b>																
Rusia		ca. 1940-1950																
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>ПРИ ПОЕЗДКЕ И ОТПУСКЕ В КОМАНДИРОВКУ НА КУРОРТ - ЛУЧШЕ ВСЕГО ИМЕЕТ ДЕНЕГ В ПУТИ АККРЕДИТИВ СБЕРЕГАТЕЛЬНОЙ КАССЫ ДЕНЕГ, ВНЕСЕННЫЕ НА АККРЕДИТИВ, МОЖНО ПОЛУЧИТЬ СРАЗУ В ДОРОЖ- НОМ СУММЕ ВЕСЬ ПО ЧАСТЯМ В СБЕРЕГАТЕЛЬНОЙ КАССЕ ЛЮБОГО ГОРОДА И НАША ССР ХРАНИТЕ ДЕНЕГ В СБЕРЕГАТЕЛЬНОЙ КАССЕ</p> <p>BnF015a</p>	 <p>АПРЕЛЕВСКИЙ ЗАВОД СССР</p> <p>BnF015b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF015</b></td> <td colspan="2"><b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rusia</td> <td colspan="2">ca. 1940-1950</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Lila</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF015</b>		<b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b>		Rusia		ca. 1940-1950		250x250	Papel: Kraft	Tinta: Lila		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF015</b>		<b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b>																
Rusia		ca. 1940-1950																
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Lila																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

		<b>BnF016</b> <b>APRELEVSKIJ ZAVOD</b>
Rusia		ca. 1940-1950
250x250	Papel: Blanco	Tinta: Verde, Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

BnF016a

BnF016b

		<b>BnF017</b> <b>ARC EN CIEL</b>
Francia		ca. 1930
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul
Autoría: Hall Gilbein		Imagen del perfil de exhibición: S/I



BnF017a

BnF017b

		<b>BnF018</b> <b>ARSONOR</b>
N/I		ca. 1940-1950
N/I	Papel: Blanco	Tinta: Naranja
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



BnF018a

BnF018b

		<b>BnF019</b> <b>ARTIPHON</b>
Alemania		ca. 1928-1933
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Marrón
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



BnF019a

BnF019b

		<b>BnF020</b> <b>ARTIPHON</b>
Alemania		ca. 1928-1933
260X260	Papel: Kraft	Tinta: Roja
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

BnF020a

BnF020b

		<b>BnF021</b>	<b>ARTIPHONE</b>
		Francia	ca. 1928-1933
275x275	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF021a

BnF021b

		<b>BnF022</b>	<b>AUSTROTON</b>
		Austria	ca. 1948-1950
257X257	Papel: Blanco	Tinta: Cara A: Verde, B: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF022a

BnF022b

		<b>BnF023</b>	<b>AZUREPHONE</b>
		Francia	ca. 1928-1930
257x257	Papel: Azul agrisado	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF023a

BnF023b

		<b>BnF024</b>	<b>B. RSAISSI</b>
		Túnez	ca. 1940-1950
250x250	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF024a



BnF024b



		<b>BnF025</b>	<b>BAIDAPHON</b>
		Alemania, Túnez	ca. 1940
262x261	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF025a

BnF025b





 <p>BnF026a</p>	 <p>BnF026b</p>	<b>BnF026</b>	<b>BANNER</b>
		EE.UU.	ca. 1925
		247x258	Papel: Gris Tinta: Negra
		Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I	

 <p>BnF027a</p>	 <p>BnF027b</p>	<b>BnF027</b>	<b>BANNER</b>
		EE.UU.	ca. 1935
		253/256	Papel: Gris Tinta: Negra
		Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I	

 <p>BnF028a</p>	 <p>BnF028b</p>	<b>BnF028</b>	<b>BARCLAY</b>
		Francia	ca. 1935
		258x260	Papel: Beig Tinta: Rosa
		Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>BnF029a</p>	 <p>BnF029b</p>	<b>BnF029</b>	<b>BEKA</b>
		Indochina	ca. 1910-1920
		250x250	Papel: Kraft Tinta: Negra
		Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I	

 <p>BnF030a</p>	 <p>BnF030b</p>	<b>BnF030</b>	<b>BEKA RECORD</b>
		Vietnam	ca. 1928-1930
		262x261	Papel: Kraft Tinta: Negra
		Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF031</b>	<b>BEKA RECORD</b>
		Rusia	ca. 1910-1920
250x250	Papel: Gris	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF031a

BnF031b

		<b>BnF032</b>	<b>BEKA RECORD</b>
		Indochina	ca. 1920-1925
250x250	Papel: Naranja	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF032a

BnF032b

		<b>BnF033</b>	<b>BELLACORD</b>
		Letonia	ca. 1930
255x258	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF033a

BnF033b

		<b>BnF034</b>	<b>BELLACORD</b>
		Letonia	ca. 1930
257x257	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF034a



BnF034b

		<b>BnF035</b>	<b>BELTONA</b>
		Francia	ca. 1930
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF035a

BnF035b








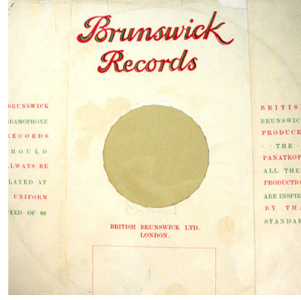


		<b>BnF036</b>	<b>BENGALI</b>
		Francia	ca. 1910-1920
250x250	Papel: Kraft	Tinta: rosa	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

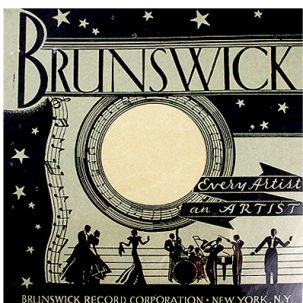
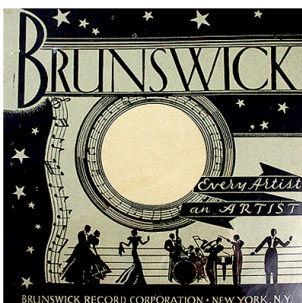
		<b>BnF037</b>	<b>BLUE BIRD / RCA</b>
		EE.UU.	ca. 1933
257/258	Papel: Kraft	Tinta: Azul clara	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

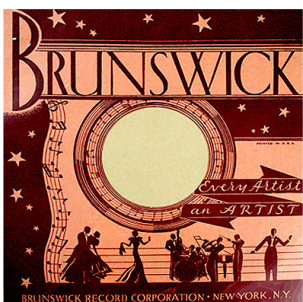
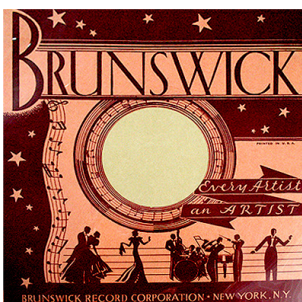
		<b>BnF038</b>	<b>BLUE BIRD / RCA</b>
		EE.UU.	ca. 1940
258x258	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF039</b>	<b>BLUE BIRD / RCA</b>
		EE.UU.	ca. 1940
255x258	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



		<b>BnF040</b>	<b>BLUE STAR</b>
		Francia	ca. 1950
265x261	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>BnF041a</p>	 <p>BnF041b</p>	<b>BnF041</b>	<b>BROADCAST</b> Gran Bretaña ca. 1927-1933 262x264 Papel: Naranja Tinta: Azul, Negra Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF042a</p>	 <p>BnF042b</p>	<b>BnF042</b>	<b>BROADCAST</b> Francia ca. 1927-1930 208x208 Papel: Rojo Tinta: negra Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF043a</p>	 <p>BnF043b</p>	<b>BnF043</b>	<b>BRUNSWICK</b> EE.UU. ca. 1940 254x255 Papel: Kraft Tinta: Marrón Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF044a</p>	 <p>BnF044b</p>	<b>BnF044</b>	<b>BRUNSWICK</b> Gran Bretaña ca. 1930 262x259 Papel: Blanco Tinta: Roja, Negra y Verde Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF045a</p>	 <p>BnF045b</p>	<b>BnF045</b>	<b>BRUNSWICK</b> EE.UU. ca. 1940 260x260 Papel: Rojo Tinta: Negra Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I











		<b>BnF046</b>	<b>BRUNSWICK</b>	
EE.UU.		ca. 1940		
252x257	Papel: Verde	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF046a	BnF046b			



		<b>BnF047</b>	<b>BRUNSWICK</b>	
EE.UU.		ca. 1928-1930		
254x256	Papel: Rosa	Tinta: Granate		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF047a	BnF047b			



		<b>BnF048</b>	<b>BRUNSWICK</b>	
EE.UU.		ca. 1950		
261x260	Papel: Verde	Tinta: Roja		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF048a	BnF048b			

		<b>BnF049</b>	<b>BRUNSWICK</b>	
Alemania		ca. 1940		
262x264	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF049a	BnF049b			

		<b>BnF050</b>	<b>BRUNSWICK RECORD BALKE COLLENDER</b>	
EE.UU.		ca. 1920		
255x259	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF050a	BnF050b			

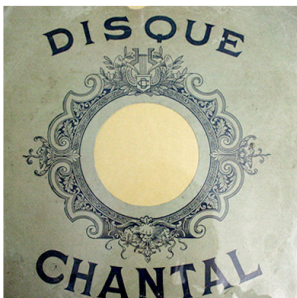
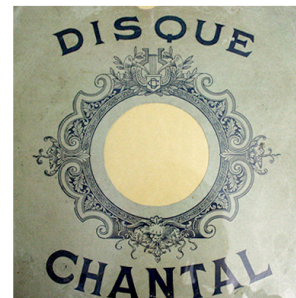
 <p>BnF051a</p>	 <p>BnF051b</p>	<b>BnF051</b>	<b>BRUNSWICK RECORD BALKE COLLENDER</b> EE.UU. ca. 1920-1925 254x257 Papel: Beig Tinta: Marrón Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: Claire Dux
 <p>BnF052a</p>	 <p>BnF052b</p>	<b>BnF052</b>	<b>BRUNSWICK RECORD BALKE COLLENDER</b> EE.UU. ca. 1925-1930 254x257 Papel: Beig Tinta: Marrón Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Rethberg
 <p>BnF053a</p>	 <p>BnF053b</p>	<b>BnF053</b>	<b>BRUNSWICK RECORD BALKE COLLENDER</b> EE.UU. ca. 1950 254x257 Papel: Beig Tinta: Marrón Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Rethberg
 <p>BnF054a</p>	 <p>BnF054b</p>	<b>BnF054</b>	<b>ÇA VIENT DE LA CUISINE, CHICORÉE WILLIOT</b> Francia ca. 1930 260x260 Papel: Kraft Tinta: Negra Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF055a</p>	 <p>BnF055b</p>	<b>BnF055</b>	<b>CAIROPHON (distribué par Pathé-Marconi)</b> Francia ca. 1950 290x259 Papel: Blanco Tinta: Verde Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I



 <p>BnF056a</p>	 <p>BnF056b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF056</b></td> <td colspan="2"><b>CAPITOL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1950</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Yma Sumag, Arthur Murray</td> </tr> </table>	<b>BnF056</b>		<b>CAPITOL</b>		EE.UU.		ca. 1950		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Yma Sumag, Arthur Murray	
<b>BnF056</b>		<b>CAPITOL</b>																
EE.UU.		ca. 1950																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Yma Sumag, Arthur Murray																

 <p>BnF057a</p>	 <p>BnF057b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF057</b></td> <td colspan="2"><b>CAPITOL RECORDS</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1950</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF057</b>		<b>CAPITOL RECORDS</b>		EE.UU.		ca. 1950		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF057</b>		<b>CAPITOL RECORDS</b>																
EE.UU.		ca. 1950																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p>BnF058a</p>	 <p>BnF058b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF058</b></td> <td colspan="2"><b>CETRA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1945-1948</td> </tr> <tr> <td>290x290</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Roja oscura</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF058</b>		<b>CETRA</b>		Italia		ca. 1945-1948		290x290	Papel: Beig	Tinta: Roja oscura		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF058</b>		<b>CETRA</b>																
Italia		ca. 1945-1948																
290x290	Papel: Beig	Tinta: Roja oscura																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF059a</p>	 <p>BnF059b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF059</b></td> <td colspan="2"><b>CHANTAL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Bélgica</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF059</b>		<b>CHANTAL</b>		Bélgica		ca. 1920		255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF059</b>		<b>CHANTAL</b>																
Bélgica		ca. 1920																
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p>BnF060a</p>	 <p>BnF060b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF060</b></td> <td colspan="2"><b>CHANTAL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Bélgica</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Azul</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF060</b>		<b>CHANTAL</b>		Bélgica		ca. 1920		255x255	Papel: Azul	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF060</b>		<b>CHANTAL</b>																
Bélgica		ca. 1920																
255x255	Papel: Azul	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

		<b>BnF061</b>	<b>CHOUDENS</b>
Francia		ca. 1920	
250x250	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF061a

BnF061b

		<b>BnF062</b>	<b>CIE. FSE. DU GRAMOPHONE</b>
Francia		ca. 1920-1925	
255x255	Papel: Naranja	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF062a

BnF062b

		<b>BnF063</b>	<b>CIE. FSE. DU GRAMOPHONE</b>
Francia		ca. 1920-1925	
255x255	Papel: Rojo	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF063a

BnF063b

		<b>BnF064</b>	<b>CLASSIC</b>
Francia		ca. 1940-1949	
290x290	Papel: Beig	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF064a





BnF064b




		<b>BnF065</b>	<b>COLUMBIA</b>
Italia		ca. 1935-1940	
285x285	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Graf. S.A.I.L.E.R. Milano-Crema		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF065a




BnF065b







 <p>JE T'AI DONNÉ MON CŒUR de l'opéra "LE PAYS DU SOURIRE" de Moussy et Jean Mass Musique de Pierre Lalleu</p> <p>GEORGES THILL de l'Opéra Orchestre Armorial Bernard LP 110</p> <p><b>Columbia</b> </p> <p>BnF066a</p>	 <p>JE T'AI DONNÉ MON CŒUR de l'opéra "LE PAYS DU SOURIRE" de Moussy et Jean Mass Musique de Pierre Lalleu</p> <p>GEORGES THILL de l'Opéra Orchestre Armorial Bernard LP 110</p> <p><b>Columbia</b> </p> <p>BnF066b</p>	<b>BnF066</b>	<b>COLUMBIA</b>
Francia	1932		
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Negra, Verde	
Autoría: An. Girard,		Imagen del perfil de exhibición: Georges Thill	



 <p>LES OISEAUX DANS LE SOIR musique de L. Montellé, Musique de Rio Garcia</p> <p>GEORGES THILL de l'Opéra Orchestre Armorial Bernard LP 110</p> <p><b>Columbia</b> </p> <p>BnF067a</p>	 <p>LES OISEAUX DANS LE SOIR musique de L. Montellé, Musique de Rio Garcia</p> <p>GEORGES THILL de l'Opéra Orchestre Armorial Bernard LP 110</p> <p><b>Columbia</b> </p> <p>BnF067b</p>	<b>BnF067</b>	<b>COLUMBIA</b>
Francia	1932		
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Negra, Roja, Beig	
Autoría: An. Girard,		Imagen del perfil de exhibición: Georges Thill	



 <p><b>Columbia</b> </p> <p>le spectacle choisi par excellence</p> <p>les plus grands artistes</p> <p>BnF068a</p>	 <p><b>Columbia</b> </p> <p>GUIDES SUCCES DE COLUMBIA PRÉSENTÉS SOUS ENVELOPPES DE DISQUES ILLUSTRÉS PAR AN. GIRARD</p> <p>BnF068b</p>	<b>BnF068</b>	<b>COLUMBIA</b>
Francia	1932		
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Verde clara, Roja anaranjada, Negra	
Autoría: An. Girard,		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


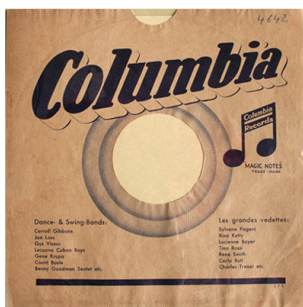
 <p>jean de la lune de Marcel ACHARD</p> <p>MICHEL SIMON et ARMONTEL</p> <p>BnF069a</p>	 <p>jean de la lune de Marcel ACHARD</p> <p>AVEC MICHEL SIMON et ARMONTEL</p> <p><b>Columbia</b> </p> <p>BnF069b</p>	<b>BnF069</b>	<b>COLUMBIA</b>
Francia	1932		
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Negra, Roja anaranjada	
Autoría: An. Girard,		Imagen del perfil de exhibición: Jean de La Lune	

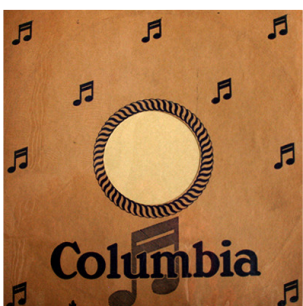

 <p><b>Columbia Records</b></p> <p>BnF070a</p>	 <p><b>Columbia</b> Electrical Recordings</p> <p>Famous Indian Artists</p> <p>BnF070b</p>	<b>BnF070</b>	<b>COLUMBIA</b>
Gran Bretaña		ca. 1930	
N/I	Papel: Blanco	Tinta: magenta	
Autoría: N.P.W.		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

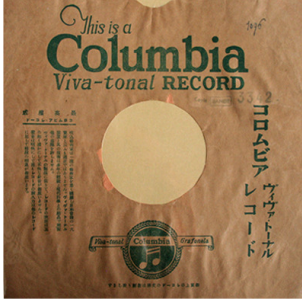

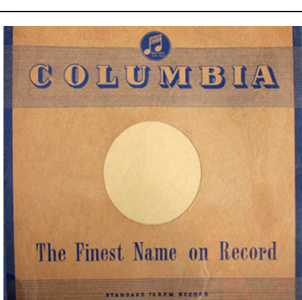



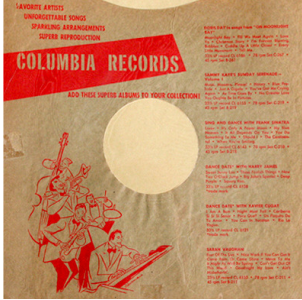



		<b>BnF071</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Japón	ca. 1930	
		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Marrón
		Autoría: Anónima		
		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF072</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		India	ca. 1940	
		N/I	Papel: Blanco	Tinta: Azul oscura
		Autoría: Anónima		
		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF073</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		EE.UU.	ca. 1950	
		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Negra
		Autoría: Anónima		
		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF074</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Francia		
		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		
		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF075</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Francia	ca. 1950	
		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		
		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



 <p>This is a <b>Columbia</b> Viva-tonal RECORD</p> <p>コロムビア ヴァイタトナル レコード</p> <p>BnF076a</p>	 <p>This is a <b>Columbia</b> Viva-tonal RECORD</p> <p>コロムビア ヴァイタトナル レコード</p> <p>BnF076b</p>	<b>BnF076</b>	<b>COLUMBIA</b>
Japón		ca. 1927-1929	
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>Columbia</b></p> <p>BnF077a</p>	 <p><b>Columbia</b></p> <p>BnF077b</p>	<b>BnF077</b>	<b>COLUMBIA</b>
Francia		ca. 1920-1930	
N/I	Papel: Azul	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>COLUMBIA</b></p> <p>The Finest Name on Record</p> <p>BnF078a</p>	 <p>★ You will enjoy this selection of <b>COLUMBIA RECORDS</b></p> <p>BnF078b</p>	<b>BnF078</b>	<b>COLUMBIA</b>
Gran Bretaña		ca. 1945-1950	
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>COLUMBIA RECORDS</b></p> <p>BnF079a</p>	 <p><b>COLUMBIA RECORDS</b></p> <p>BnF079b</p>	<b>BnF079</b>	<b>COLUMBIA</b>
EE.UU.		1950	
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Roja	
Autoría: Lissman?		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>Columbia</b></p> <p>MANUFACTURED IN ENGLAND</p> <p><b>RECORD</b></p> <p>BnF080a</p>	 <p><b>Columbia</b></p> <p>MANUFACTURED IN ENGLAND</p> <p><b>RECORD</b></p> <p>BnF080b</p>	<b>BnF080</b>	<b>COLUMBIA</b>
Gran Bretaña		ca. 1938-1940	
N/I	Papel: Beig	Tinta: Granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

<p>BnF081a</p>	<p>BnF081b</p>	<b>BnF081</b> <b>COLUMBIA</b>	
Gran Bretaña		1940	
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<p>BnF082a</p>	<p>BnF082b</p>	<b>BnF082</b> <b>COLUMBIA</b>	
Francia		1936	
N/I	Papel: Azul claro	Tinta: Azul oscura, Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Tino Rossi	
<p>BnF083a</p>	<p>BnF083b</p>	<b>BnF083</b> <b>COLUMBIA</b>	
EE.UU.		ca. 1927	
250x250	Papel: Beig	Tinta: Azul clara, Azul oscura, Naranja, Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Ted Lewis	
<p>BnF084a</p>	<p>BnF084b</p>	<b>BnF084</b> <b>COLUMBIA</b>	
Rumanía		ca. 1930	
250x250	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Zavaidoc Th.	
<p>BnF085a</p>	<p>BnF085b</p>	<b>BnF085</b> <b>COLUMBIA</b>	
Rumanía		ca. 1930	
250x250	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Ioana Zlataru	

		<b>BnF086</b>	<b>COLUMBIA</b>	
México		ca. 1940		
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Roja		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF086a

BnF086b

		<b>BnF087</b>	<b>COLUMBIA</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930		
250x250	Papel: Beig	Tinta: rosa		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

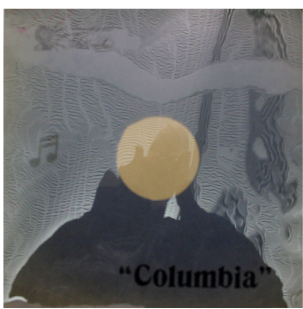
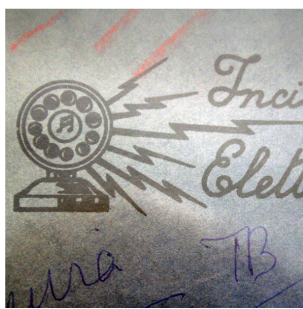
BnF087a

BnF087b

		<b>BnF088</b>	<b>COLUMBIA</b>	
EE.UU.		ca. 1923		
300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF088a

BnF088b

		<b>BnF089</b>	<b>COLUMBIA</b>	
Italia		ca. 1925-1930		
		Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		











BnF089a

BnF089b



		<b>BnF090</b>	<b>COLUMBIA</b>	
Francia		ca. 1925-1930		
300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF090a



BnF090b



 <p>BnF091a</p>	 <p>BnF091b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF091</b></td> <td colspan="2"><b>COLUMBIA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Azul agrisado</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF091</b>		<b>COLUMBIA</b>		Gran Bretaña		ca. 1925-1930		300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF091</b>		<b>COLUMBIA</b>																
Gran Bretaña		ca. 1925-1930																
300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF092a</p>	 <p>BnF092b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF092</b></td> <td colspan="2"><b>COLUMBIA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>260x257</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Azul oscura</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF092</b>		<b>COLUMBIA</b>		Francia		ca. 1930		260x257	Papel: Kraft	Tinta: Azul oscura		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF092</b>		<b>COLUMBIA</b>																
Francia		ca. 1930																
260x257	Papel: Kraft	Tinta: Azul oscura																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF093a</p>	 <p>BnF093b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF093</b></td> <td colspan="2"><b>COLUMBIA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1935-1940</td> </tr> <tr> <td>285x285</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: SAILER Milano, Lorini</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF093</b>		<b>COLUMBIA</b>		Italia		ca. 1935-1940		285x285	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: SAILER Milano, Lorini		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF093</b>		<b>COLUMBIA</b>																
Italia		ca. 1935-1940																
285x285	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: SAILER Milano, Lorini		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF094a</p>	 <p>BnF094b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF094</b></td> <td colspan="2"><b>COLUMBIA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1935-1940</td> </tr> <tr> <td>285x285</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF094</b>		<b>COLUMBIA</b>		Italia		ca. 1935-1940		285x285	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF094</b>		<b>COLUMBIA</b>																
Italia		ca. 1935-1940																
285x285	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF095a</p>	 <p>BnF095b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF095</b></td> <td colspan="2"><b>COLUMBIA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1935-1940</td> </tr> <tr> <td>285x285</td> <td>Papel: Azul</td> <td colspan="2">Tinta: Negra, Roja</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: GAP - Milano</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF095</b>		<b>COLUMBIA</b>		Italia		ca. 1935-1940		285x285	Papel: Azul	Tinta: Negra, Roja		Autoría: GAP - Milano		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF095</b>		<b>COLUMBIA</b>																
Italia		ca. 1935-1940																
285x285	Papel: Azul	Tinta: Negra, Roja																
Autoría: GAP - Milano		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p><b>Columbia</b></p> <p>BnF096a</p>	 <p><b>IL DISCO PER TUTTI</b></p> <p><b>Columbia</b></p> <p>BnF096b</p>	<b>BnF096</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Italia	ca. 1935-1940	
		285x285	Papel: Kraft	Tinta: Negra
		Autoría: SAILER Milano	Imagen del perfil de exhibición: S/I	

 <p><b>Columbia</b> NEW PROCESS RECORDS</p> <p>BnF097a</p>	 <p><b>Columbia Record</b></p> <p><b>ALBERT SANDLER</b></p> <p><b>STANLEY HOLLOWAY</b></p> <p>BnF097b</p>	<b>BnF097</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	
		255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Albert Sandler, Standley Holloway	

 <p><b>Columbia</b> NEW PROCESS RECORDS</p> <p>BnF098a</p>	 <p><b>MASTER MUSICIANS THE COLUMBIA RECORDS</b></p> <p><b>SIR THOMAS BEECHAM</b> <b>FELIX WEINGARTNER</b> <b>IGOR STRAVINSKY</b></p> <p><b>SZIGETI (Violín)</b> <b>HUBERMAN (Violín)</b> <b>GIESEKING (Pianoforte)</b> <b>EGON PETRI (Pianoforte)</b></p> <p>BnF098b</p>	<b>BnF098</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	
		255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul
		Autoría: Bernard Partridge	Imagen del perfil de exhibición: Sir Thomas Beecham, Feliz Weingartner, Igor Stravinsky, Szigeti (violín), Huberman (violín), Gieseeking (pianoforte), Egon Petri (pianoforte)	



 <p><b>Columbia</b> NEW PROCESS RECORDS</p> <p>BnF099a</p>	 <p><b>SIR THOMAS BEECHAM</b></p> <p><b>Columbia Record</b></p> <p>BnF099b</p>	<b>BnF099</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	
		255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul
		Autoría: Bernard Partridge	Imagen del perfil de exhibición: Sir Thomas Beecham	

 <p><b>Columbia Record</b></p> <p>BnF100a</p>	 <p><b>Columbia</b></p> <p>BnF100b</p>	<b>BnF100</b>	<b>COLUMBIA</b>	
		Gran Bretaña, Australia	ca. 1920-1930	
		300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF101</b>	<b>COLUMBIA</b>
		Francia	ca. 1920-1930
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Atelier Girbal		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF101a

BnF101b

		<b>BnF102</b>	<b>COLUMBIA</b>
		EE.UU.	ca. 1940
305x305	Papel: Blanco	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF102a

BnF102b

		<b>BnF103</b>	<b>COLUMBIA</b>
		Brasil	ca. 1940
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


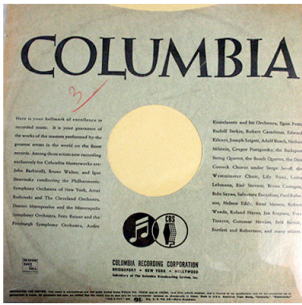
BnF103a

BnF103b

		<b>BnF104</b>	<b>COLUMBIA</b>
		EE.UU.	ca. 1935-1940
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF104a

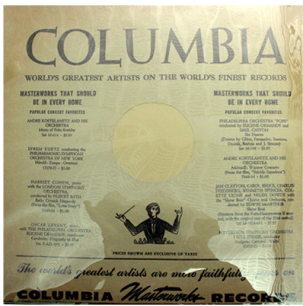
BnF104b


		<b>BnF105</b>	<b>COLUMBIA</b>
		EE.UU.	ca. 1935-1940
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


BnF105a

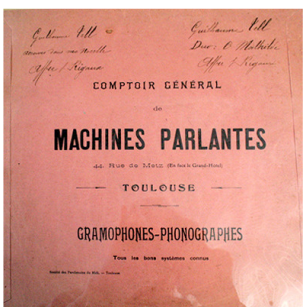
BnF105b




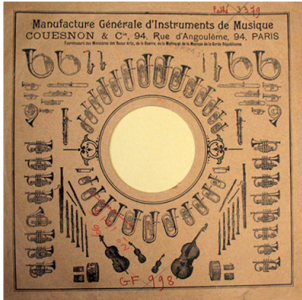









		<b>BnF106</b> <b>COLUMBIA</b>	
EE.UU.		ca. 1935-1940	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF106a		BnF106b	

		<b>BnF107</b> <b>COLUMBIA E CIGALE</b>	
Italia		ca. 1910	
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF107a		BnF107b	

		<b>BnF108</b> <b>COMMODORE DECCA</b>	
EE.UU.		ca. 1940	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF108a		BnF108b	

		<b>BnF109</b> <b>COMPTOIR GÉNÉRAL MACHINES PARLANTES</b>	
Francia		ca. 1910-1920	
250x250	Papel: Rosa	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF109a		BnF109b	

		<b>BnF110</b> <b>COPACABANA</b>	
Brasil		ca. 1950	
260x260	Papel: Beig	Tinta: Verde clara	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Alberto Ribeiro	
BnF110a		BnF110b	

 <p>BnF111a</p>	 <p>BnF111b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF111</b></td> <td><b>COUESNON &amp; Cie (MANUFACTURE GENERALE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE)</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td>ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft</td> <td>Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF111</b>		<b>COUESNON &amp; Cie (MANUFACTURE GENERALE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE)</b>	Francia		ca. 1920	305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF111</b>		<b>COUESNON &amp; Cie (MANUFACTURE GENERALE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE)</b>												
Francia		ca. 1920												
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BnF112a</p>	 <p>BnF112b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF112</b></td> <td><b>CRISTAL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Alemania</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>260x260</td> <td>Papel: Kraft</td> <td>Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Evira</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF112</b>		<b>CRISTAL</b>	Alemania		ca. 1930	260x260	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	Autoría: Evira		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF112</b>		<b>CRISTAL</b>												
Alemania		ca. 1930												
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Marrón												
Autoría: Evira		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BnF113a</p>	 <p>BnF113b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF113</b></td> <td><b>CUPOL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Suecia</td> <td>ca. 1930-1940</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td>Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF113</b>		<b>CUPOL</b>	Suecia		ca. 1930-1940	255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF113</b>		<b>CUPOL</b>												
Suecia		ca. 1930-1940												
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BnF114a</p>	 <p>BnF114b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF114</b></td> <td><b>DECCA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td>ca. 1948-1950</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Verde</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF114</b>		<b>DECCA</b>	Francia		ca. 1948-1950	N/I	Papel: Beig	Tinta: Verde	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF114</b>		<b>DECCA</b>												
Francia		ca. 1948-1950												
N/I	Papel: Beig	Tinta: Verde												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BnF115a</p>	 <p>BnF115b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF115</b></td> <td><b>DECCA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td>ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF115</b>		<b>DECCA</b>	EE.UU.		ca. 1940	N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF115</b>		<b>DECCA</b>												
EE.UU.		ca. 1940												
N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												

		<b>BnF116</b>	<b>DECCA</b>
		Alemania	ca. 1945
N/I	Papel: Salmón	Tinta: granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF116a

BnF116b

		<b>BnF117</b>	<b>DECCA</b>
		Francia	ca. 1930
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF117a

BnF117b

		<b>BnF118</b>	<b>DECCA</b>
		Países Bajos	ca. 1940
N/I	Papel: Beig	Tinta: granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF118a

BnF118b

		<b>BnF119</b>	<b>DECCA</b>
		Gran Bretaña	ca. 1930-1940
250x250	Papel: Kraft verjurado	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	








BnF119a

BnF119b

		<b>BnF120</b>	<b>DECCA</b>
		EE.UU.	ca. 1930-1940
N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF120a

BnF120b

 <p><b>BnF121a</b></p>	 <p><b>BnF121b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF121</b></td> <td colspan="2"><b>DECCA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1948-1950</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Bing Crosby, Guy Lombardo</td> </tr> </table>	<b>BnF121</b>		<b>DECCA</b>		EE.UU.		ca. 1948-1950		250x250	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Bing Crosby, Guy Lombardo	
<b>BnF121</b>		<b>DECCA</b>																
EE.UU.		ca. 1948-1950																
250x250	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Bing Crosby, Guy Lombardo																
 <p><b>BnF122a</b></p>	 <p><b>BnF122b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF122</b></td> <td colspan="2"><b>DECCA RECORDS</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1930-1940</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF122</b>		<b>DECCA RECORDS</b>		EE.UU.		ca. 1930-1940		300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF122</b>		<b>DECCA RECORDS</b>																
EE.UU.		ca. 1930-1940																
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p><b>BnF123a</b></p>	 <p><b>BnF123b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF123</b></td> <td colspan="2"><b>DIAMOND PATHÉ</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1921</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Azul</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF123</b>		<b>DIAMOND PATHÉ</b>		Francia		ca. 1921		N/I	Papel: Azul	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF123</b>		<b>DIAMOND PATHÉ</b>																
Francia		ca. 1921																
N/I	Papel: Azul	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p><b>BnF124a</b></p>	 <p><b>BnF124b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF124</b></td> <td colspan="2"><b>DICOS RIO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Brasil</td> <td colspan="2">ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF124</b>		<b>DICOS RIO</b>		Brasil		ca. 1940		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF124</b>		<b>DICOS RIO</b>																
Brasil		ca. 1940																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p><b>BnF125a</b></p>	 <p><b>BnF125b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF125</b></td> <td colspan="2"><b>DISCO FONOTIPIA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1910-1920</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Azul agrisado</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF125</b>		<b>DISCO FONOTIPIA</b>		Italia		ca. 1910-1920		255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF125</b>		<b>DISCO FONOTIPIA</b>																
Italia		ca. 1910-1920																
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



		<b>BnF126</b>	<b>DISCO NACIONAL ODEON</b>	
		Argentina	ca. 1920-1930	
245x245	Papel: Beig	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Canaro		
BnF126a	BnF126b			



		<b>BnF127</b>	<b>DISCO NACIONAL ODEON</b>	
		Argentina	ca. 1928-1930	
245x245	Papel: Beig	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Corsini		
BnF127a	BnF127b			

		<b>BnF128</b>	<b>DISCO VICTOR</b>	
		América del Sur	ca. 1920-1930	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF128a	BnF128b			



		<b>BnF129</b>	<b>DISCO VICTOR / HIS MASTER VOICE</b>	
		América del Sur	ca. 1935-1940	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF129a	BnF129b			



		<b>BnF130</b>	<b>DISCOLOR</b>	
		Francia	ca. 1930	
250x250	Papel: Beig	Tinta: magenta		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF130a	BnF130b			



		<b>BnF131</b>	<b>DISCOS ÉXITO</b>
		EE.UU., América del Sur	ca. 1930-1940
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF132</b>	<b>DISQUE ASPIR</b>
		Francia	ca. 1910
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF133</b>	<b>DISQUE ECLAIR</b>
		Francia	ca. 1925-1930
250x250	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

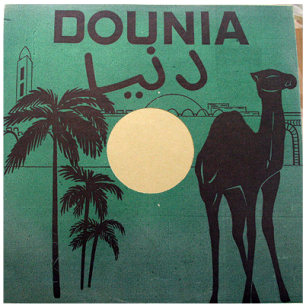

		<b>BnF134</b>	<b>DISQUE PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1910
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF135</b>	<b>DISQUE PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1910
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF136</b>	<b>DISQUE SONABEL</b>	
Francia		ca. 1925-1930		
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul oscura		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF136a

BnF136b

		<b>BnF137</b>	<b>DOUNIA</b>	
Francia, Algeria		ca. 1950		
250x250	Papel: Blanco	Tinta: Verde, Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

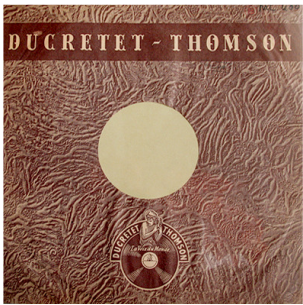

BnF137a

BnF137b

		<b>BnF138</b>	<b>DRUCE</b>	
EE.UU.		ca. 1920-1930		
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF138a

BnF138b

		<b>BnF139</b>	<b>DUCRETET THOMSOM</b>	
Francia, Gran Bretaña		ca. 1950		
260x260	Papel: Salmón	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF139a



BnF139b



		<b>BnF140</b>	<b>EDISON BELL</b>	
Gran Bretaña		ca. 1920-1925		
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF140a



BnF140b

		<b>BnF141</b>	<b>EDISON BELL</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1925	
		N/I	Papel: Beig	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
BnF141a	BnF141b			











		<b>BnF142</b>	<b>EDISON BELL</b>	
		Croacia	ca. 1920	
		260x260	Papel: Beig	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
BnF142a	BnF142b			



		<b>BnF143</b>	<b>EDISON BELL ELECTRON</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1928-1930	
		255x255	Papel: Azul oscuro	Tinta: Negra
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
BnF143a	BnF143b			



		<b>BnF144</b>	<b>EDISON BELL RADIO</b>	
		Francia	ca. 1927-1930	
		208x208	Papel: Azul agrisado	Tinta: Roja
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
BnF144a	BnF144b			


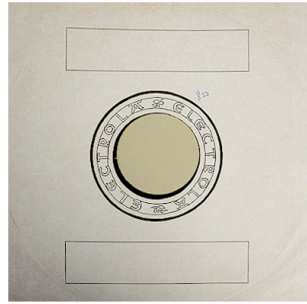
		<b>BnF145</b>	<b>EDISON DIAMOND DISC RE-CREATION</b>	
		EE.UU.	ca. 1920	
		300x300	Papel: Beig	Tinta: Negra
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
BnF145a	BnF145b			





 <p>BnF146a</p>	 <p>BnF146b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF146</b> <b>ÉDITIONS MAX BLOT</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF146</b> <b>ÉDITIONS MAX BLOT</b>		Francia	ca. 1930	250x250	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF146</b> <b>ÉDITIONS MAX BLOT</b>										
Francia	ca. 1930									
250x250	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									
 <p>BnF147a</p>	 <p>BnF147b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF147</b> <b>ELECTRA</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Naranja Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF147</b> <b>ELECTRA</b>		Francia	ca. 1925-1930	250x250	Papel: Naranja Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF147</b> <b>ELECTRA</b>										
Francia	ca. 1925-1930									
250x250	Papel: Naranja Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									
 <p>BnF148a</p>	 <p>BnF148b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF148</b> <b>ELECTRECORD</b></td> </tr> <tr> <td>Rumanía</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>263x263</td> <td>Papel: Beig Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF148</b> <b>ELECTRECORD</b>		Rumanía	ca. 1930	263x263	Papel: Beig Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF148</b> <b>ELECTRECORD</b>										
Rumanía	ca. 1930									
263x263	Papel: Beig Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									
 <p>BnF149a</p>	 <p>BnF149b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF149</b> <b>ELECTRECORD (Radio Siemens )</b></td> </tr> <tr> <td>Rumanía, Alemania</td> <td>ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>265x265</td> <td>Papel: Beig Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Dinu Serbanescu</td> </tr> </table>	<b>BnF149</b> <b>ELECTRECORD (Radio Siemens )</b>		Rumanía, Alemania	ca. 1940	265x265	Papel: Beig Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Dinu Serbanescu
<b>BnF149</b> <b>ELECTRECORD (Radio Siemens )</b>										
Rumanía, Alemania	ca. 1940									
265x265	Papel: Beig Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Dinu Serbanescu									
 <p>BnF150a</p>	 <p>BnF150b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF150</b> <b>ELECTROLA</b></td> </tr> <tr> <td>Alemania</td> <td>ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Jack Hylton, Marek Weber</td> </tr> </table>	<b>BnF150</b> <b>ELECTROLA</b>		Alemania	ca. 1925-1930	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jack Hylton, Marek Weber
<b>BnF150</b> <b>ELECTROLA</b>										
Alemania	ca. 1925-1930									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jack Hylton, Marek Weber									

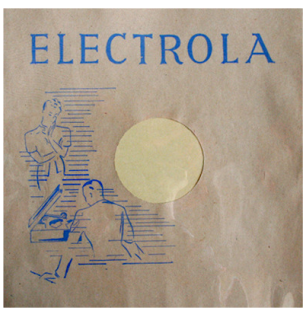
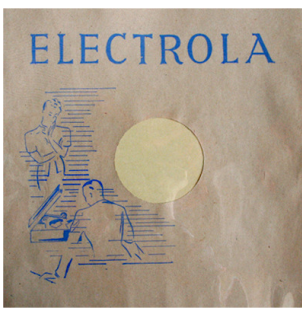
 <p>BnF151a</p>	 <p>BnF151b</p>	<b>BnF151</b>	<b>ELECTROLA</b>	
Alemania		ca. 1930		
255x255		Papel: Kraft	Tinta: Roja anaranjada	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Benjamino Gigli, Leo Blech, Frida Leider, Leopold Stokowski, Lauritz Melchior, Fritz Kreisler, Friederich Schorr, Sigfrid Onegin		

 <p>BnF152a</p>	 <p>BnF152b</p>	<b>BnF152</b>	<b>ELECTROLA</b>	
Alemania		ca. 1930-1935		
255x255		Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

 <p>BnF153a</p>	 <p>BnF153b</p>	<b>BnF153</b>	<b>ELECTROLA</b>	
Alemania		ca. 1930		
255x255		Papel: Blanco	Tinta: Negra, Verde, Amarilla, Roja, Lila	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		


 <p>BnF154a</p>	 <p>BnF154b</p>	<b>BnF154</b>	<b>ELECTROLA</b>	
Alemania		ca. 1930		
260x260		Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

 <p>BnF155a</p>	 <p>BnF155b</p>	<b>BnF155</b>	<b>ELECTROLA</b>	
Alemania		ca. 1930		
260x260		Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF156</b>	<b>ELECTROLA</b>
		Alemania	ca. 1940-1950
260x260	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF156a

BnF156b

		<b>BnF157</b>	<b>ELECTROLA</b>
		Alemania	ca. 1940-1950
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: JLO?		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF157a

BnF157b

		<b>BnF158</b>	<b>ELITE-SPECIAL</b>
		Suiza	ca. 1930
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF158a

BnF158b

		<b>BnF159</b>	<b>ELITE-SPECIAL</b>
		Suiza	ca. 1925-1940
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF159a


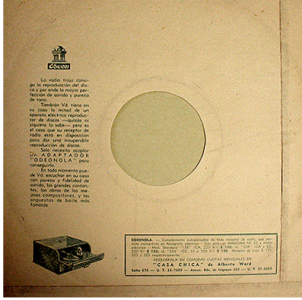
BnF159b

		<b>BnF160</b>	<b>ELITE-SPECIAL</b>
		Austria	ca. 1940-1950
250x250	Papel: Beig	Tinta: Lila	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF160a

BnF160b



 <p>BnF161a</p>	 <p>BnF161b</p>	<b>BnF161</b>	<b>ENOCH</b>
Francia		ca. 1920-1930	
260x260	Papel: Beig	Tinta: Verde ácido	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Francis Casadesus, Théodore Mathieu	



 <p>BnF162a</p>	 <p>BnF162b</p>	<b>BnF162</b>	<b>ERICSSON RADIO</b>
Argentina		ca. 1937	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>BnF163a</p>	 <p>BnF163b</p>	<b>BnF163</b>	<b>ESTA</b>
República Checa		ca. 1930	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>BnF164a</p>	 <p>BnF164b</p>	<b>BnF164</b>	<b>ESTA</b>
República Checa		ca. 1930	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>BnF165a</p>	 <p>BnF165b</p>	<b>BnF165</b>	<b>ESTA ELECTRO-RECORD</b>
República Checa		ca. 1930	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Roja, Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>BnF166</b>	<b>ETOILE</b>
		Francia	ca. 1920-1930
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF166a	BnF166b		

		<b>BnF167</b>	<b>FIESTA</b>
		Francia, Algeria	ca. 1947-1950
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF167a	BnF167b		



		<b>BnF168</b>	<b>FONIT</b>
		Italia	ca. 1930-1940
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF168a	BnF168b		



		<b>BnF169</b>	<b>FONIT</b>
		Italia	ca. 1925-1930
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF169a	BnF169b		



		<b>BnF170</b>	<b>FONIT</b>
		Italia	ca. 1930-1940
255x255	Papel: Salmón	Tinta: granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF170a	BnF170b		

 <p>BnF171a</p>	 <p>BnF171b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF171 FONOTÉCNICA- FONOLA</b></td> </tr> <tr> <td>Italia</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF171 FONOTÉCNICA- FONOLA</b>		Italia	ca. 1930	300x300	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF171 FONOTÉCNICA- FONOLA</b>										
Italia	ca. 1930									
300x300	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									
 <p>BnF172a</p>	 <p>BnF172b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF172 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td>Italia</td> <td>ca. 1905</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Jan Kubelik</td> </tr> </table>	<b>BnF172 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia	ca. 1905	255x255	Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jan Kubelik
<b>BnF172 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>										
Italia	ca. 1905									
255x255	Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jan Kubelik									
 <p>BnF173a</p>	 <p>BnF173b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF173 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td>Italia</td> <td>ca. 1906</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: A. Ermini 101 Milano</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: ORESTE LUPPI</td> </tr> </table>	<b>BnF173 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia	ca. 1906	255x255	Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra	Autoría: A. Ermini 101 Milano	Imagen del perfil de exhibición: ORESTE LUPPI
<b>BnF173 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>										
Italia	ca. 1906									
255x255	Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra									
Autoría: A. Ermini 101 Milano	Imagen del perfil de exhibición: ORESTE LUPPI									
 <p>BnF174a</p>	 <p>BnF174b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF174 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td>Italia</td> <td>ca. 1905</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: M.Manuel, photog, Paris</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Pierre Gailhard</td> </tr> </table>	<b>BnF174 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia	ca. 1905	255x255	Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra	Autoría: M.Manuel, photog, Paris	Imagen del perfil de exhibición: Pierre Gailhard
<b>BnF174 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>										
Italia	ca. 1905									
255x255	Papel: Kraft, Blanco Tinta: Negra									
Autoría: M.Manuel, photog, Paris	Imagen del perfil de exhibición: Pierre Gailhard									
 <p>BnF175a</p>	 <p>BnF175b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF175 G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1938</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Arnal</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Mario Melfi</td> </tr> </table>	<b>BnF175 G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia	ca. 1938	300x300	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Arnal	Imagen del perfil de exhibición: Mario Melfi
<b>BnF175 G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>										
Francia	ca. 1938									
300x300	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Arnal	Imagen del perfil de exhibición: Mario Melfi									



 <p>BnF176a</p>	 <p>BnF176b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF176</b></td> <td colspan="2"><b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1935-1938</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Hana London</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Jack Hilton</td> </tr> </table>	<b>BnF176</b>		<b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia		ca. 1935-1938		300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Hana London		Imagen del perfil de exhibición: Jack Hilton	
<b>BnF176</b>		<b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>																
Francia		ca. 1935-1938																
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Hana London		Imagen del perfil de exhibición: Jack Hilton																



 <p>BnF177a</p>	 <p>BnF177b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF177</b></td> <td colspan="2"><b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1935</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Estudio Piaz, París</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Panzera</td> </tr> </table>	<b>BnF177</b>		<b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia		ca. 1935		300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Estudio Piaz, París		Imagen del perfil de exhibición: Panzera	
<b>BnF177</b>		<b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>																
Francia		ca. 1935																
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Estudio Piaz, París		Imagen del perfil de exhibición: Panzera																



 <p>BnF178a</p>	 <p>BnF178b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF178</b></td> <td colspan="2"><b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: G.L. Manuel Frères</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Sacha Guitry</td> </tr> </table>	<b>BnF178</b>		<b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia		ca. 1930		300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: G.L. Manuel Frères		Imagen del perfil de exhibición: Sacha Guitry	
<b>BnF178</b>		<b>G MARCONI / GRAMOPHONE / LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>																
Francia		ca. 1930																
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: G.L. Manuel Frères		Imagen del perfil de exhibición: Sacha Guitry																



 <p>BnF179a</p>	 <p>BnF179b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF179</b></td> <td colspan="2"><b>GABRIEL PARÈS</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Garde Républicane de Paris, Director Gabriel Parès</td> </tr> </table>	<b>BnF179</b>		<b>GABRIEL PARÈS</b>		Francia		ca. 1920		300x300	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Garde Républicane de Paris, Director Gabriel Parès	
<b>BnF179</b>		<b>GABRIEL PARÈS</b>																
Francia		ca. 1920																
300x300	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Garde Républicane de Paris, Director Gabriel Parès																



 <p>BnF180a</p>	 <p>BnF180b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF180</b></td> <td colspan="2"><b>GAY &amp; CIE PHONOS&amp;DISQUES</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1920-1930</td> </tr> <tr> <td>310x310</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF180</b>		<b>GAY &amp; CIE PHONOS&amp;DISQUES</b>		Francia		ca. 1920-1930		310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF180</b>		<b>GAY &amp; CIE PHONOS&amp;DISQUES</b>																
Francia		ca. 1920-1930																
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

		<b>BnF181</b>	<b>GLORIA</b>
		Suiza	ca. 1930
260x260	Papel: Blanco	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF181a	BnF181b		



		<b>BnF182</b>	<b>GLORIA CARL LINDSTRÖM</b>
		Alemania	ca. 1934
260x260	Papel: Blanco	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF182a	BnF182b		



		<b>BnF183</b>	<b>GRAMMOFONO</b>
		Italia	ca. 1910-1920
290x290	Papel: Beig	Tinta: Azul oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF183a	BnF183b		



		<b>BnF184</b>	<b>GRAMMOPHON</b>
		Alemania	ca. 1935-1938
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Lillie Leaús	
BnF184a	BnF184b		



		<b>BnF185</b>	<b>GRAMMOPHON</b>
		Alemania	ca. 1935-1938
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Mimi Thoma	
BnF185a	BnF185b		















 <p>BnF186a</p>	 <p>BnF186b</p>	<b>BnF186</b> <b>GRAMMOPHON</b>		
		Alemania		ca. 1928-1930
		260x260	Papel: Beig	Tinta: Roja
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



 <p>BnF187a</p>	 <p>BnF187b</p>	<b>BnF187</b> <b>GRAMMOPHON</b>		
		Alemania		ca. 1935
		290x290	Papel: Blanco	Tinta: Marrón
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Franz Völker

 <p>BnF188a</p>	 <p>BnF188b</p>	<b>BnF188</b> <b>GRAMMOPHON</b>		
		Alemania		ca. 1935
		290x290	Papel: Blanco	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Sabata

 <p>BnF189a</p>	 <p>BnF189b</p>	<b>BnF189</b> <b>GRAMMOPHON</b>		
		Alemania		ca. 1935
		290x290	Papel: Blanco	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Herbert Von Karajan



 <p>BnF190a</p>	 <p>BnF190b</p>	<b>BnF190</b> <b>GRAMMOPHON</b>		
		Alemania		ca. 1935
		290x290	Papel: Blanco	Tinta: Azul
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Gino Sinimberghi


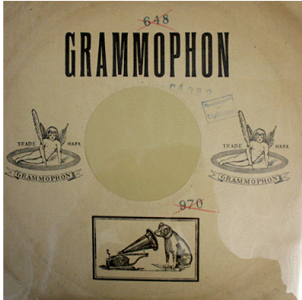
 <p>BnF191a</p>	 <p>BnF191b</p>	<b>BnF191</b>	<b>GRAMMOPHON</b> Alemania ca. 1930 290x290 Papel: Beig Tinta: Negra Autoría: Lainli 31 ? Imagen del perfil de exhibición: Völker, Schlusnus, Furtwängler
 <p>BnF192a</p>	 <p>BnF192b</p>	<b>BnF192</b> Rusia 1180X180 Autoría: Imprenta creativo S.P. Yakovleva	<b>GRAMMOPHON</b> ca. 1914 Papel: Beig Tinta: Negra Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF193a</p>	 <p>BnF193b</p>	<b>BnF193</b> Rusia 1180X180 Autoría: Imprenta creativo S.P. Yakovleva	<b>GRAMMOPHON</b> ca. 1914 Papel: Beig Tinta: Negra Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF194a</p>	 <p>BnF194b</p>	<b>BnF194</b> Rusia 175x175 Autoría: Imprenta creativo S.P. Yakovleva	<b>GRAMMOPHON</b> ca. 1914 Papel: Naranja Tinta: Negra Imagen del perfil de exhibición: S/I
 <p>BnF195a</p>	 <p>BnF195b</p>	<b>BnF195</b>	<b>GRAMMOPHON</b> Alemania ca. 1935-1938 255x255 Papel: Beig Tinta: Marrón granza Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: Bing Schmithe

		<b>BnF196</b>	<b>GRAMMOPHON</b>	
Rusia		ca. 1914		
175x175	Papel: Azul agrisado	Tinta: Roja, Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF197</b>	<b>GRAMMOPHON</b>	
Rusia		ca. 1910		
175x175	Papel: Amarillo	Tinta: Negra		
Autoría: Imprenta creativo S.P. Yakovleva		Imagen del perfil de exhibición: I.F.Muller		

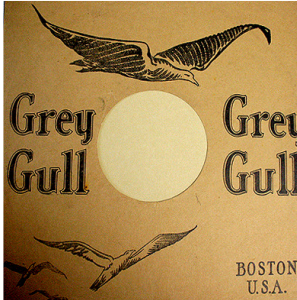
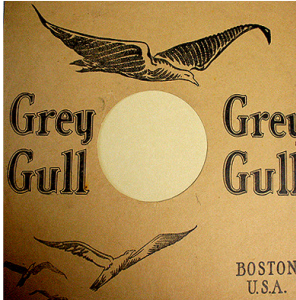
		<b>BnF198</b>	<b>GRAMMOPHON</b>	
Rusia		ca. 1910		
175x175	Papel: Azul	Tinta: Negra		
Autoría: Imprenta creativo S.P. Yakovleva		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF199</b>	<b>GRAMMOPHON - LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>	
Francia		ca. 1935-1940		
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF200</b>	<b>GRAMMOPHON</b>	
Alemania		ca. 1910		
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		






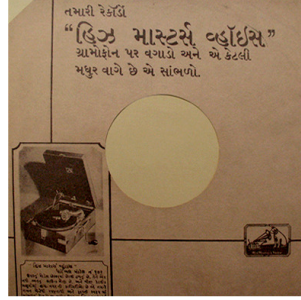

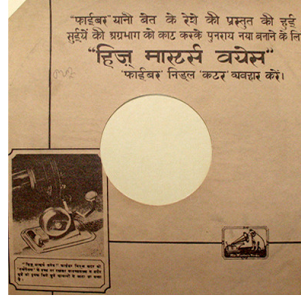
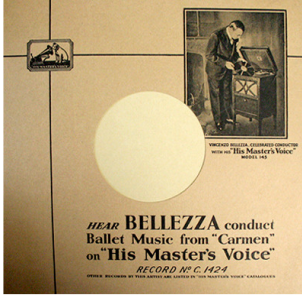

 <p>BnF201a</p>	 <p>BnF201b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF201</b></td> <td colspan="2"><b>GRAMOPHON CCCP</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rusia</td> <td colspan="2">ca. 1905-1920</td> </tr> <tr> <td>220x220</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF201</b>		<b>GRAMOPHON CCCP</b>		Rusia		ca. 1905-1920		220x220	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF201</b>		<b>GRAMOPHON CCCP</b>																
Rusia		ca. 1905-1920																
220x220	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																





 <p>BnF202a</p>	 <p>BnF202b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF202</b></td> <td colspan="2"><b>GRAMOPHONE GUILLE GAILLARD</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1910-1920</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Rojo</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF202</b>		<b>GRAMOPHONE GUILLE GAILLARD</b>		Francia		ca. 1910-1920		300x300	Papel: Rojo	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF202</b>		<b>GRAMOPHONE GUILLE GAILLARD</b>																
Francia		ca. 1910-1920																
300x300	Papel: Rojo	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

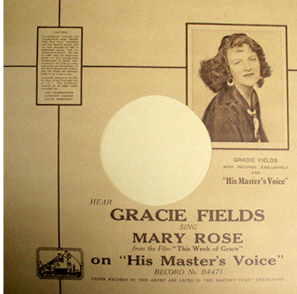

 <p>BnF203a</p>	 <p>BnF203b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF203</b></td> <td colspan="2"><b>GREY GULL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF203</b>		<b>GREY GULL</b>		EE.UU.		ca. 1925		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF203</b>		<b>GREY GULL</b>																
EE.UU.		ca. 1925																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF204a</p>	 <p>BnF204b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF204</b></td> <td colspan="2"><b>GUILLE GAILLARD</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1914</td> </tr> <tr> <td>270x270</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF204</b>		<b>GUILLE GAILLARD</b>		Francia		ca. 1914		270x270	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF204</b>		<b>GUILLE GAILLARD</b>																
Francia		ca. 1914																
270x270	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

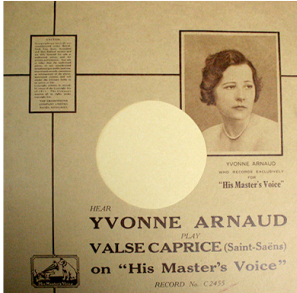

 <p>BnF205a</p>	 <p>BnF205b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF205</b></td> <td colspan="2"><b>GUILLE GAILLARD</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1914</td> </tr> <tr> <td>210x210</td> <td>Papel: Rojo</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF205</b>		<b>GUILLE GAILLARD</b>		Francia		ca. 1914		210x210	Papel: Rojo	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF205</b>		<b>GUILLE GAILLARD</b>																
Francia		ca. 1914																
210x210	Papel: Rojo	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

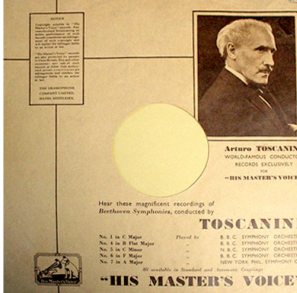

 <p>BnF206a</p>	 <p>BnF206b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF206</b></td> <td colspan="2"><b>HARMONA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Alemania</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF206</b>		<b>HARMONA</b>		Alemania		ca. 1930		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF206</b>		<b>HARMONA</b>																
Alemania		ca. 1930																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF207a</p>	 <p>BnF207b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF207</b></td> <td colspan="2"><b>HEBERTOT</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1920-1930</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Azul oscura</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF207</b>		<b>HEBERTOT</b>		Francia		ca. 1920-1930		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul oscura		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF207</b>		<b>HEBERTOT</b>																
Francia		ca. 1920-1930																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul oscura																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF208a</p>	 <p>BnF208b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF208</b></td> <td colspan="2"><b>HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña, India</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Gujarath</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF208</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña, India		ca. 1930		250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Gujarath		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF208</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>																
Gran Bretaña, India		ca. 1930																
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Gujarath		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF209a</p>	 <p>BnF209b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF209</b></td> <td colspan="2"><b>HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña, India</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Nagri</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF209</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña, India		ca. 1930		250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Nagri		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF209</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>																
Gran Bretaña, India		ca. 1930																
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Nagri		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF210a</p>	 <p>BnF210b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF210</b></td> <td colspan="2"><b>HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Vincenzo Belleza</td> </tr> </table>	<b>BnF210</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña		ca. 1930-1935		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Vincenzo Belleza	
<b>BnF210</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>																
Gran Bretaña		ca. 1930-1935																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Vincenzo Belleza																



 <p>HEAR <b>LAURITZ MELCHIOR</b> sing Rome Narration (Tannhäuser) on "His Master's Voice" RECORD No. D 1675</p> <p>BnF211a</p>	 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>BnF211b</p>	<b>BnF211 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Lauritz Melchior	
 <p>HEAR —PADEREWSKI play— Minstrels—Debussy on "His Master's Voice" RECORD No. D.A. 1173</p> <p>BnF212a</p>	 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>BnF212b</p>	<b>BnF212 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Paderewski	
 <p>HEAR —DE GROOT play— Cavalleria Rusticana —with organ accompaniment— on "His Master's Voice" RECORD No. B 3489</p> <p>BnF213a</p>	 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>BnF213b</p>	<b>BnF213 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: De Groot	
 <p>HEAR —GRACIE FIELDS sing— He Forgot To Come Back on "His Master's Voice" RECORD No. B 4101</p> <p>BnF214a</p>	 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>BnF214b</p>	<b>BnF214 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Gracie Fields	
 <p>HEAR <b>JOHN McCORMACK</b> sing —Mother Machree— on "His Master's Voice" RECORD No. D.A. 1200</p> <p>BnF215a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" RECORD ALBUMS for storing your records</p> <p>BnF215b</p>	<b>BnF215 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: John McCormack	



 <p>GRACIE FIELDS with MARY ROSE on "His Master's Voice"</p> <p>HEAR <b>GRACIE FIELDS</b> with MARY ROSE on "His Master's Voice" RECORD No. 39477</p> <p>BnF216a</p>	 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>BnF216b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF216 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Gracie Fields</td> </tr> </table>	<b>BnF216 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Gracie Fields
<b>BnF216 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1935									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Gracie Fields									



 <p>Sir EDWARD ELGAR with the Yehudi Menuhin &amp; The London Symphony Orchestra on "His Master's Voice"</p> <p>HEAR <b>Sir EDWARD ELGAR</b> with the Yehudi Menuhin &amp; The London Symphony Orchestra on "His Master's Voice" RECORDS No. 281721/22</p> <p>BnF217a</p>	 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>BnF217b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF217 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Sir Edward Elgar</td> </tr> </table>	<b>BnF217 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Sir Edward Elgar
<b>BnF217 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1935									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Sir Edward Elgar									



 <p>YVONNE ARNAUD with the Yehudi Menuhin &amp; The London Symphony Orchestra on "His Master's Voice"</p> <p>HEAR <b>YVONNE ARNAUD</b> with the Yehudi Menuhin &amp; The London Symphony Orchestra on "His Master's Voice" RECORD No. C.2453</p> <p>BnF218a</p>	 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>BnF218b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF218 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Arnaud</td> </tr> </table>	<b>BnF218 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Arnaud
<b>BnF218 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1935									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Arnaud									



 <p>Arturo TOSCANINI with the Boston Symphony Orchestra on "His Master's Voice"</p> <p>HEAR these magnificent recordings of Boston Symphony, conducted by <b>TOSCANINI</b> with the Boston Symphony Orchestra on "His Master's Voice"</p> <p>BnF219a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" SPEED TESTER to see that your records revolve at the correct speed</p> <p>BnF219b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF219 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Arturo Toscanini</td> </tr> </table>	<b>BnF219 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Arturo Toscanini
<b>BnF219 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1935									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Arturo Toscanini									



 <p>LOTTE SCHÖNE sing Geschichten aus dem Wiener Wald (Operetta) on "His Master's Voice"</p> <p>HEAR <b>LOTTE SCHÖNE</b> sing Geschichten aus dem Wiener Wald (Operetta) on "His Master's Voice" RECORD No. D. 1733</p> <p>BnF220a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" LUBRICATING OIL</p> <p>BnF220b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF220 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Lotte Schöne</td> </tr> </table>	<b>BnF220 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Lotte Schöne
<b>BnF220 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1935									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Lotte Schöne									

		<b>BnF221</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935		
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Peter Dawson		

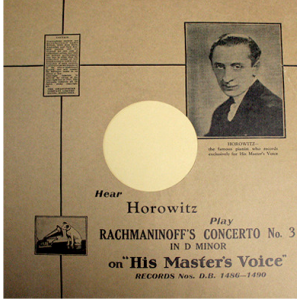
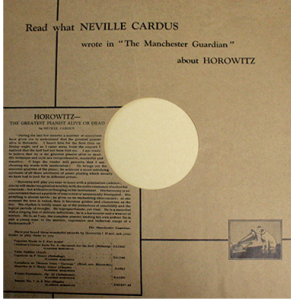
		<b>BnF222</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935		
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Fritz Keisler		


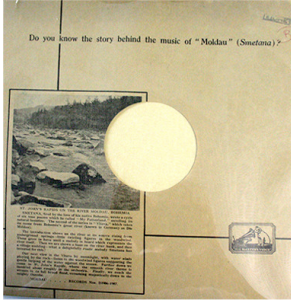
		<b>BnF223</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Rethberg		

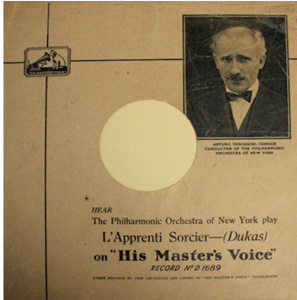
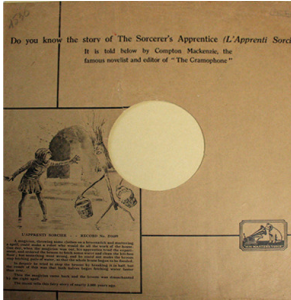
		<b>BnF224</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Albert Coates		



		<b>BnF225</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Enrico Caruso		







 <p>BnF226a</p>	 <p>BnF226b</p>	<b>BnF226 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Horowitz	



 <p>BnF227a</p>	 <p>BnF227b</p>	<b>BnF227 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Dr. Leo Blech	



 <p>BnF228a</p>	 <p>BnF228b</p>	<b>BnF228 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Arturo Toscanini	

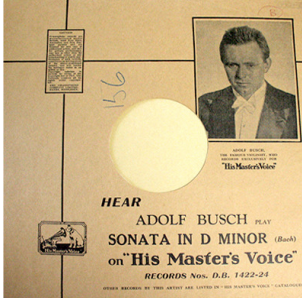

 <p>BnF229a</p>	 <p>BnF229b</p>	<b>BnF229 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1931	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Printemps	

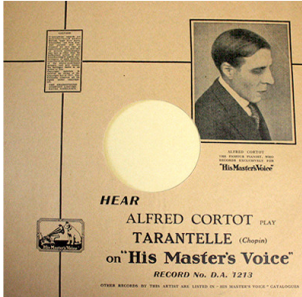

 <p>BnF230a</p>	 <p>BnF230b</p>	<b>BnF230 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Adrian Boult	



 <p>FRIDA LEIDER sing— "Tristan and Isolde" (Love Duel) with LAURITZ MELCHIOR on "His Master's Voice" RECORDS Nos. D1223—1724</p> <p>BnF231a</p>	 <p>CARRY YOUR RECORDS IN A "His Master's Voice" RECORD CARRYING CASE</p> <p>BnF231b</p>	<b>BnF231 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1929	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Frida Leider	



 <p>LAURITZ MELCHIOR sing "THE PRIZE SONG" from "The Maitresse-en-Chef" on "His Master's Voice" RECORD No. D8185</p> <p>BnF232a</p>	 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>BnF232b</p>	<b>BnF232 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1923	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Lauritz Melchior	



 <p>LEOPOLD STOKOWSKI conducts "PARSIFAL"—SYMPHONIC SYNTHESIS from Act I on "His Master's Voice" RECORD Nos. D8222-3</p> <p>BnF233a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" RECORD ALBUMS for storing your records.</p> <p>BnF233b</p>	<b>BnF233 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Leopold Stokowski	

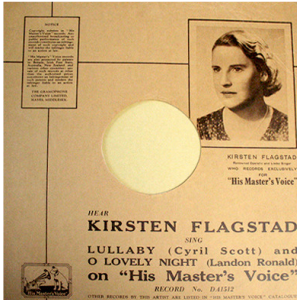

 <p>ADOLF BUSCH PLAY SONATA IN D MINOR (Bach) on "His Master's Voice" RECORDS Nos. D.B. 1422-24</p> <p>BnF234a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" RECORD ALBUMS for storing your records</p> <p>BnF234b</p>	<b>BnF234 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Adolf Busch	



 <p>ALFRED CORTOT PLAY TARANTELLE (Chopin) on "His Master's Voice" RECORD No. D.A. 1213</p> <p>BnF235a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" RECORD ALBUMS for storing your records</p> <p>BnF235b</p>	<b>BnF235 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Alfred Cortot	



 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>HEAR PADEREWSKI play Sonatas in C Sharp Minor, Op. 27, No. 2 ("Mourning") (Boccherini), 3rd ed., Minuet in G Major, Op. 14, No. 1 (Paderewski) (These are the records by which the first "His Master's Voice" RECORDS Nos. D.E. 3123-4</p> <p>BnF236a</p>	 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>BnF236b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF236 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Paderewski</td> </tr> </table>	<b>BnF236 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Paderewski
<b>BnF236 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Paderewski									



 <p>HEAR YEHUDI MENUHIN play Mozart's Concerto in D Major on "His Master's Voice" RECORD No. 542206-79</p> <p>BnF237a</p>	 <p>USE A "His Master's Voice" RECORD CLEANING PAD Before and after a record is played</p> <p>BnF237b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF237 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Yehudi Menuhin</td> </tr> </table>	<b>BnF237 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Yehudi Menuhin
<b>BnF237 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Yehudi Menuhin									



 <p>HEAR TITO SCHIPA sing Xerxes-Ombra Mai Fu (Handel) on "His Master's Voice" RECORD No. D.E. 1064</p> <p>BnF238a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" SPEED TESTER to see that your records revolve at the correct speed</p> <p>BnF238b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF238 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1929</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Tito Schipa</td> </tr> </table>	<b>BnF238 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1929	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Tito Schipa
<b>BnF238 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1929									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Tito Schipa									



 <p>HEAR KIRSTEN FLAGSTAD sing LULLABY (Cyril Scott) and O LOVELY NIGHT (Landon Ronald) on "His Master's Voice" RECORD No. D.41212</p> <p>BnF239a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" RECORD ALBUMS for storing your records.</p> <p>BnF239b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF239 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Kirsten Flagstad</td> </tr> </table>	<b>BnF239 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930	305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Kirsten Flagstad
<b>BnF239 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Kirsten Flagstad									



 <p>HEAR PAU CASALS and the London Symphony Orchestra Conducted by Sir London Ronald PLAY Concerto in B Flat Major (Boccherini) on "His Master's Voice" RECORD No. D.E. 2006-2008</p> <p>BnF240a</p>	 <p>USE A "His Master's Voice" RECORD CLEANING PAD Before and after a record is played</p> <p>BnF240b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF240 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Pau Casals</td> </tr> </table>	<b>BnF240 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Pau Casals
<b>BnF240 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Pau Casals									

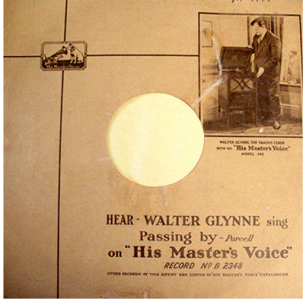

 <p>HEAR ARTHUR RUBINSTEIN play Chopin's Scherzi on "His Master's Voice" RECORD Nos. D41915-18</p> <p>BnF241a</p>	 <p>HEAR how well your records sound on a "His Master's Voice" GRAMOPHONE</p> <p>BnF241b</p>	<b>BnF241 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1935	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Arthur Rubinstein	

 <p>HEAR ELISABETH SCHUMANN sing Down in the Forest (Landon Ronald) on "His Master's Voice" RECORD No. D41432</p> <p>BnF242a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" RECORD ALBUMS for storing your records</p> <p>BnF242b</p>	<b>BnF242 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Schumann	

 <p>HEAR WANDA LANDOWSKA play CONCERTO No. 26, D MAJOR (The Coronation) (Mozart) on "His Master's Voice" RECORDS Nos. DB 3147-50</p> <p>BnF243a</p>	 <p>USE A "His Master's Voice" RECORD CLEANING PAD before and after a record is played</p> <p>BnF243b</p>	<b>BnF243 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Wanda Landowska	


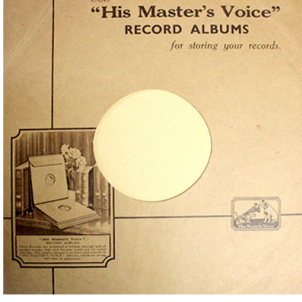
 <p>HEAR The LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA Conducted by Sir Landon Ronald PLAY The Coronation Marches (Elgar &amp; German) on "His Master's Voice" RECORD Nos. D42427-28</p> <p>BnF244a</p>	 <p>USE A "His Master's Voice" RECORD CLEANING PAD before and after a record is played</p> <p>BnF244b</p>	<b>BnF244 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Sir Landon Ronald	

 <p>HEAR THE LONDON SYMPHONY ORCHESTRA conducted by BRUNO WALTER PLAY SYMPHONY No. 9 IN C MAJOR (Schubert) on "His Master's Voice" RECORD Nos. D42462-63</p> <p>BnF245a</p>	 <p>CARRY your records in a "His Master's Voice" RECORD CARRYING CASE</p> <p>BnF245b</p>	<b>BnF245 HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Bruno Walter	

		<b>BnF246</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Walter Glynne		



BnF246a

BnF246b

		<b>BnF247</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Richard Crooks		



BnF247a

BnF247b

		<b>BnF248</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Jascha Heifetz		


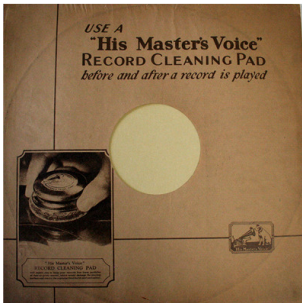
BnF248a

BnF248b

		<b>BnF249</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Rumanía		ca. 1935		
260x260	Papel: Verde	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Fanica Luca		

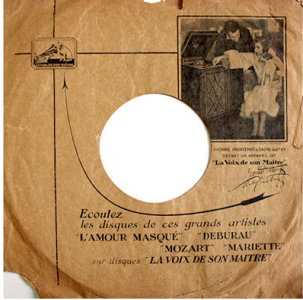

BnF249a

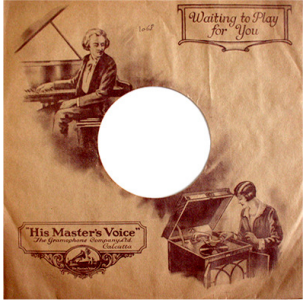

BnF249b



		<b>BnF250</b>	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930		
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Mark Hambourg		



BnF250a



BnF250b



 <p>BnF251a</p>	 <p>BnF251b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF251 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1928</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Printemps, Sacha Guitry</td> </tr> </table>	<b>BnF251 HIS MASTER'S VOICE</b>		Francia	ca. 1928	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Printemps, Sacha Guitry
<b>BnF251 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Francia	ca. 1928									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Yvonne Printemps, Sacha Guitry									



 <p>BnF252a</p>	 <p>BnF252b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF252 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>India</td> <td>ca. 1924-1926</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF252 HIS MASTER'S VOICE</b>		India	ca. 1924-1926	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF252 HIS MASTER'S VOICE</b>										
India	ca. 1924-1926									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									


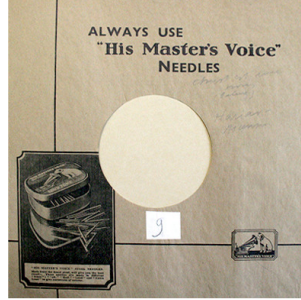
 <p>BnF253a</p>	 <p>BnF253b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF253 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Schumann</td> </tr> </table>	<b>BnF253 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930	255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Schumann
<b>BnF253 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Elisabeth Schumann									



 <p>BnF254a</p>	 <p>BnF254b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF254 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF254 HIS MASTER'S VOICE</b>		N/I	ca. 1940	255x255	Papel: Kraft Tinta: Roja	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF254 HIS MASTER'S VOICE</b>										
N/I	ca. 1940									
255x255	Papel: Kraft Tinta: Roja									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									

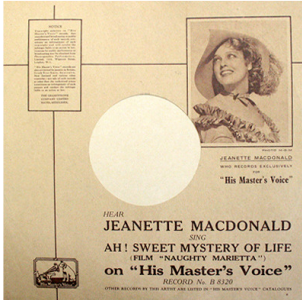

 <p>BnF255a</p>	 <p>BnF255b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF255 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Arthur Schnabel</td> </tr> </table>	<b>BnF255 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Arthur Schnabel
<b>BnF255 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Arthur Schnabel									

 <p>BnF256a</p>	 <p>BnF256b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF256 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Ray Noble</td> </tr> </table>	<b>BnF256 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Ray Noble
<b>BnF256 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Ray Noble									

 <p>BnF257a</p>	 <p>BnF257b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF257 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Sandy Macpherson</td> </tr> </table>	<b>BnF257 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Sandy Macpherson
<b>BnF257 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Sandy Macpherson									



 <p>BnF258a</p>	 <p>BnF258b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF258 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Jack Buchanan</td> </tr> </table>	<b>BnF258 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jack Buchanan
<b>BnF258 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jack Buchanan									



 <p>BnF259a</p>	 <p>BnF259b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF259 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Nelson Eddy, Jeanette MacDonald</td> </tr> </table>	<b>BnF259 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Nelson Eddy, Jeanette MacDonald
<b>BnF259 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Nelson Eddy, Jeanette MacDonald									



 <p>BnF260a</p>	 <p>BnF260b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF260 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Jeanette Mac Donald</td> </tr> </table>	<b>BnF260 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jeanette Mac Donald
<b>BnF260 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Jeanette Mac Donald									



 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>HEAR <b>PAUL ROBESON</b> sing Song of Freedom (from the Film "Song of Freedom") on "His Master's Voice" RECORD No. 20482</p> <p>BnF261a</p>	 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>BnF261b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF261 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Paul Robeson</td> </tr> </table>	<b>BnF261 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Paul Robeson
<b>BnF261 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Paul Robeson									
 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>HEAR <b>LAWRENCE TIBBETT</b> sing Myself when young on "His Master's Voice" RECORD No. 04183</p> <p>BnF262a</p>	 <p>ALWAYS USE "His Master's Voice" NEEDLES</p> <p>BnF262b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF262 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Lawrence Tibbett</td> </tr> </table>	<b>BnF262 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Lawrence Tibbett
<b>BnF262 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Lawrence Tibbett									
 <p>USE A "His Master's Voice" RECORD CLEANING PAD before and after a record is played</p> <p>HEAR <b>KIRSTEN FLAGSTAD</b> SING Isolde's Love-Death Act 2 - "Tristan and Isolde" (Wagner) Pts. 1 and 2 on "His Master's Voice" RECORD No. D92746</p> <p>BnF263a</p>	 <p>USE A "His Master's Voice" RECORD CLEANING PAD before and after a record is played</p> <p>BnF263b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF263 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Kirsten Flagstad</td> </tr> </table>	<b>BnF263 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Kirsten Flagstad
<b>BnF263 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Kirsten Flagstad									
 <p>USE "His Master's Voice" SPEED TESTER to see that your Records revolve at the correct speed</p> <p>HEAR <b>MAREK WEBER</b> and HIS ORCHESTRA PLAY Pagliacci-Potpourri, Parts 1 &amp; 2 on "His Master's Voice" RECORD No. 22714</p> <p>BnF264a</p>	 <p>USE "His Master's Voice" SPEED TESTER to see that your Records revolve at the correct speed</p> <p>BnF264b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF264 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1932</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Marek Weber</td> </tr> </table>	<b>BnF264 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1932	305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Marek Weber
<b>BnF264 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1932									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: Marek Weber									
 <p>HEAR YOUR RECORDS AT THEIR BEST ON THE NEW</p> <p><b>"His Master's Voice" INSTRUMENTS</b></p> <p>BnF265a</p>	 <p>"His Master's Voice" ACCESSORIES</p> <p>Get the best out of your Gramophone</p> <p>BnF265b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF265 HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td>Gran Bretaña</td> <td>ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF265 HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña	ca. 1930-1935	305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF265 HIS MASTER'S VOICE</b>										
Gran Bretaña	ca. 1930-1935									
305x305	Papel: Kraft Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									

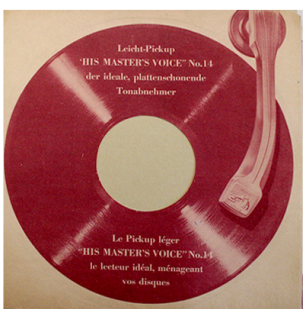
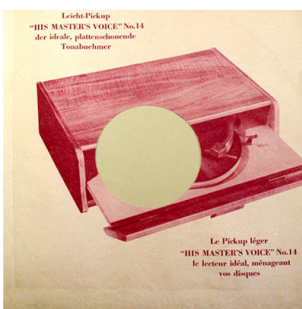




 <p>HEAR YOUR RECORDS AT THEIR BEST ON THE NEW</p> <p><b>His Master's Voice</b> INSTRUMENTS</p> <p>BnF266a</p>	 <p><b>“His Master's Voice”</b> INSTRUMENTS</p> <p>PERFECT REPRODUCTION OF EVERY NOTE</p> <p>BnF266b</p>	<b>BnF266 HIS MASTER'S VOICE</b>			
		Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


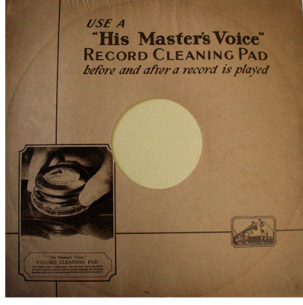
 <p><i>“INVITATION TO THE DANCE”</i> <i>A Record that appeals to Everybody</i></p> <p>ALWAYS ASK FOR THE LATEST DANCE RECORDS</p> <p><b>His Master's Voice</b> RECORDS</p> <p>BnF267a</p>	 <p>THREE VITAL QUALITIES</p> <p>GREATEST ARTISTS FINEST RECORDING PERFECT REPRODUCTION</p> <p><b>“His Master's Voice”</b> GRAMOPHONES AND RECORDS</p> <p>BnF267b</p>	<b>BnF267 HIS MASTER'S VOICE</b>			
		Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>HEAR YOUR RECORDS AT THEIR BEST ON THE NEW</p> <p><b>His Master's Voice</b> INSTRUMENTS</p> <p>BnF268a</p>	 <p><i>Always use the finest Needles</i></p> <p>THE TUNGSTYLE</p> <p><b>“His Master's Voice”</b> NEEDLES</p> <p>BnF268b</p>	<b>BnF268 HIS MASTER'S VOICE</b>			
		Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

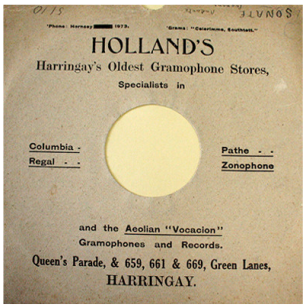
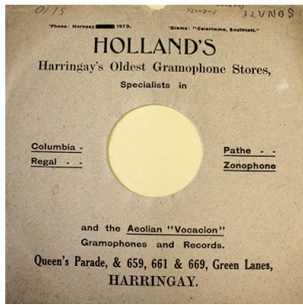
 <p>WEEBET'S <i>“INVITATION TO THE WALTZ”</i> <i>A Record that appeals to Everybody</i></p> <p>PLAYED BY THE PHILADELPHIA PHONOGRAPH RECORD D-12855</p> <p>ASK YOUR DEALER TO PLAY THIS RECORD OVER FOR YOU</p> <p><b>“His Master's Voice”</b> RECORDS</p> <p>BnF269a</p>	 <p><b>“His Master's Voice”</b> ACCESSORIES</p> <p><b>His Master's Voice INSTANTANEOUS SPEED TESTER</b></p> <p><b>“His Master's Voice” RECORD CLEANING PAD</b></p> <p>Get the best out of your Gramophone</p> <p>BnF269b</p>	<b>BnF269 HIS MASTER'S VOICE</b>			
		Gran Bretaña		ca. 1930-1935	
		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

 <p>Le Pick-up léger “HIS MASTER'S VOICE” No.14 der ideale, plattenschonende Tonabnehmer</p> <p>Le Pick-up léger “HIS MASTER'S VOICE” No.14 le lecteur idéal, ménageant vos disques</p> <p>BnF270a</p>	 <p>Le Pick-up léger “HIS MASTER'S VOICE” No.14 der ideale, plattenschonende Tonabnehmer</p> <p>Le Pick-up léger “HIS MASTER'S VOICE” No.14 le lecteur idéal, ménageant vos disques</p> <p>BnF270b</p>	<b>BnF270 HIS MASTER'S VOICE</b>			
		Francia		ca. 1937	
		255x255	Papel: Blanco	Tinta: rosa	
		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p><b>BnF271a</b></p>	 <p><b>BnF271b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF271</b></td> <td colspan="2"><b>HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña, India</td> <td colspan="2">ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF271</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña, India		ca. 1930-1935		255x255	Papel: Blanco	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF271</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>																
Gran Bretaña, India		ca. 1930-1935																
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p><b>BnF272a</b></p>	 <p><b>BnF272b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF272</b></td> <td colspan="2"><b>HIS MASTER'S VOICE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1935</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Mark Hambourg</td> </tr> </table>	<b>BnF272</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>		Gran Bretaña		ca. 1935		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Mark Hambourg	
<b>BnF272</b>		<b>HIS MASTER'S VOICE</b>																
Gran Bretaña		ca. 1935																
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Mark Hambourg																

 <p><b>BnF273a</b></p>	 <p><b>BnF273b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF273</b></td> <td colspan="2"><b>NKTP Gramplasttrest</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rusia</td> <td colspan="2">ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Azul</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF273</b>		<b>NKTP Gramplasttrest</b>		Rusia		ca. 1940		250x250	Papel: Azul	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF273</b>		<b>NKTP Gramplasttrest</b>																
Rusia		ca. 1940																
250x250	Papel: Azul	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p><b>BnF274a</b></p>	 <p><b>BnF274b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF274</b></td> <td colspan="2"><b>HOLLAND'S</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1920-1930</td> </tr> <tr> <td>315x315</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF274</b>		<b>HOLLAND'S</b>		Gran Bretaña		ca. 1920-1930		315x315	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF274</b>		<b>HOLLAND'S</b>																
Gran Bretaña		ca. 1920-1930																
315x315	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p><b>BnF275a</b></p>	 <p><b>BnF275b</b></p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF275</b></td> <td colspan="2"><b>HOLLOWAY STORES</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>310x310</td> <td>Papel: Azul agrisado</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF275</b>		<b>HOLLOWAY STORES</b>		Gran Bretaña		ca. 1920		310x310	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF275</b>		<b>HOLLOWAY STORES</b>																
Gran Bretaña		ca. 1920																
310x310	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

		<b>BnF276</b>	<b>HOMOCORD ELECTRO</b>	
Alemania		ca. 1926-1930		
255x255	Papel: Azul agrisado		Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF276a

BnF276b

		<b>BnF277</b>	<b>HOTEL DE VILLE</b>	
Francia		ca. 1930		
255x255	Papel: Beig		Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF277a

BnF277b

		<b>BnF278</b>	<b>HOWARDS RECORD SERVICE</b>	
Gran Bretaña		ca. 1930		
255x255	Papel: Gris		Tinta: Azul oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF278a

BnF278b

		<b>BnF279</b>	<b>IDÉAL</b>	
Francia		ca. 1910		
310x310	Papel: Kraft		Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF279a

BnF279b

		<b>BnF280</b>	<b>IDÉAL</b>	
Francia		ca. 1910		
310x310	Papel: Kraft		Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF280a

BnF280b

		<b>BnF281</b>	<b>IMPERATOR RECORDS</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1920-1930	
300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF281a

BnF281b

		<b>BnF282</b>	<b>INOVAT</b>	
		Francia	ca. 1928	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja, negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF282a

BnF282b

		<b>BnF283</b>	<b>INOVAT</b>	
		Francia	ca. 1928	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul, negra		
Autoría: ¿Sell' Tsola?		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF283a

BnF283b

		<b>BnF284</b>	<b>KING RECORD</b>	
		Japón	ca. 1940	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF284a

BnF284b

		<b>BnF285</b>	<b>KRISTALL</b>	
		Alemania	ca. 1925-1930	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Evira		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF285a

BnF285b

		<b>BnF286</b>	<b>KRISTALL</b>
Alemania		ca. 1930-1935	
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


BnF286a

BnF286b

		<b>BnF287</b>	<b>KRISTALL</b>
Alemania		ca. 1935-1938	
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF287a

BnF287b

		<b>BnF288</b>	<b>KUNDIMAN RECORD</b>
Filipinas		ca. 1940	
253x253	Papel: Kraft	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF288a

BnF288b

		<b>BnF289</b>	<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>
Italia		ca. 1930	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Banda della R. Marina, Banda Dei RR. Carabinieri	

BnF289a

BnF289b



		<b>BnF290</b>	<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>
Italia		ca. 1930	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Artigiana Abbiategrosso		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF290a

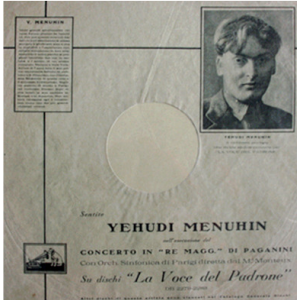

BnF290b



 <p>BnF291a</p>	 <p>BnF291b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 129 852 165"><b>BnF291</b></td> <td colspan="2" data-bbox="852 129 1524 165"><b>LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 188 975 224">Italia</td> <td colspan="2" data-bbox="975 188 1524 224">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td data-bbox="715 246 852 282">255x255</td> <td data-bbox="852 246 1161 282">Papel: Beig</td> <td colspan="2" data-bbox="1161 246 1524 282">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 304 975 340">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2" data-bbox="975 304 1524 340">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF291</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia		ca. 1930		255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF291</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>																
Italia		ca. 1930																
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p>BnF292a</p>	 <p>BnF292b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 519 852 555"><b>BnF292</b></td> <td colspan="2" data-bbox="852 519 1524 555"><b>LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 577 975 613">Italia</td> <td colspan="2" data-bbox="975 577 1524 613">ca. 1930-1940</td> </tr> <tr> <td data-bbox="715 636 852 672">255x255</td> <td data-bbox="852 636 1161 672">Papel: Beig</td> <td colspan="2" data-bbox="1161 636 1524 672">Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 694 975 730">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2" data-bbox="975 694 1524 730">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF292</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia		ca. 1930-1940		255x255	Papel: Beig	Tinta: Roja		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF292</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>																
Italia		ca. 1930-1940																
255x255	Papel: Beig	Tinta: Roja																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF293a</p>	 <p>BnF293b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 909 852 945"><b>BnF293</b></td> <td colspan="2" data-bbox="852 909 1524 945"><b>LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 967 975 1003">Italia</td> <td colspan="2" data-bbox="975 967 1524 1003">ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td data-bbox="715 1025 852 1061">310x310</td> <td data-bbox="852 1025 1161 1061">Papel: Kraft</td> <td colspan="2" data-bbox="1161 1025 1524 1061">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1084 975 1120">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2" data-bbox="975 1084 1524 1120">Imagen del perfil de exhibición: Beniamino Gigli, Tito Schipa</td> </tr> </table>	<b>BnF293</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia		ca. 1930-1935		310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Beniamino Gigli, Tito Schipa	
<b>BnF293</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>																
Italia		ca. 1930-1935																
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Beniamino Gigli, Tito Schipa																



 <p>BnF294a</p>	 <p>BnF294b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1301 852 1337"><b>BnF294</b></td> <td colspan="2" data-bbox="852 1301 1524 1337"><b>LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1359 975 1395">Italia</td> <td colspan="2" data-bbox="975 1359 1524 1395">ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td data-bbox="715 1417 852 1453">310x310</td> <td data-bbox="852 1417 1161 1453">Papel: Kraft</td> <td colspan="2" data-bbox="1161 1417 1524 1453">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1476 975 1512">Autoría: GOGGIO-RHO</td> <td colspan="2" data-bbox="975 1476 1524 1512">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF294</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia		ca. 1930-1935		310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: GOGGIO-RHO		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF294</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>																
Italia		ca. 1930-1935																
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: GOGGIO-RHO		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF295a</p>	 <p>BnF295b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1691 852 1727"><b>BnF295</b></td> <td colspan="2" data-bbox="852 1691 1524 1727"><b>LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1749 975 1785">Italia</td> <td colspan="2" data-bbox="975 1749 1524 1785">ca. 1933-1934</td> </tr> <tr> <td data-bbox="715 1807 852 1843">310x310</td> <td data-bbox="852 1807 1161 1843">Papel: Beig</td> <td colspan="2" data-bbox="1161 1807 1524 1843">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="715 1865 975 1901">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2" data-bbox="975 1865 1524 1901">Imagen del perfil de exhibición: Menuhin, Cortot,</td> </tr> </table>	<b>BnF295</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia		ca. 1933-1934		310x310	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Menuhin, Cortot,	
<b>BnF295</b>		<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>																
Italia		ca. 1933-1934																
310x310	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Menuhin, Cortot,																


 <p>BnF296a</p>	 <p>BnF296b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF296 LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td>Italia</td> <td>ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>310x310</td> <td>Papel: Beig Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF296 LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia	ca. 1940	310x310	Papel: Beig Tinta: Negra	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF296 LA VOCE DEL PADRONE</b>										
Italia	ca. 1940									
310x310	Papel: Beig Tinta: Negra									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									

 <p>BnF297a</p>	 <p>BnF297b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF297 LA VOCE DEL PADRONE</b></td> </tr> <tr> <td>Italia</td> <td>ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>310x310</td> <td>Papel: Kraft Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF297 LA VOCE DEL PADRONE</b>		Italia	ca. 1930	310x310	Papel: Kraft Tinta: Marrón	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF297 LA VOCE DEL PADRONE</b>										
Italia	ca. 1930									
310x310	Papel: Kraft Tinta: Marrón									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									


 <p>BnF298a</p>	 <p>BnF298b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF298 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1938</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft Tinta: granate</td> </tr> <tr> <td>Autoría: An. Girard</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: Elyane Celis</td> </tr> </table>	<b>BnF298 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia	ca. 1938	255x255	Papel: Kraft Tinta: granate	Autoría: An. Girard	Imagen del perfil de exhibición: Elyane Celis
<b>BnF298 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>										
Francia	ca. 1938									
255x255	Papel: Kraft Tinta: granate									
Autoría: An. Girard	Imagen del perfil de exhibición: Elyane Celis									


 <p>BnF299a</p>	 <p>BnF299b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF299 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>310x310</td> <td>Papel: Blanco Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF299 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia	ca. 1940	310x310	Papel: Blanco Tinta: Roja	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF299 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>										
Francia	ca. 1940									
310x310	Papel: Blanco Tinta: Roja									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									


 <p>BnF300a</p>	 <p>BnF300b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF300 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b></td> </tr> <tr> <td>Francia</td> <td>ca. 1940</td> </tr> <tr> <td>285x285</td> <td>Papel: Beig Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td>Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF300 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>		Francia	ca. 1940	285x285	Papel: Beig Tinta: Roja	Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BnF300 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>										
Francia	ca. 1940									
285x285	Papel: Beig Tinta: Roja									
Autoría: Anónima	Imagen del perfil de exhibición: S/I									

		<b>BnF301 LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>	
Francia		ca. 1935-1940	
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Jack Hylton, orquesta	
BnF301a		BnF301b	

		<b>BnF302 LE SOLEIL</b>	
Francia		ca. 1928-1930	
300x300	Papel: Rojo	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Martín Cayla	
BnF302a		BnF302b	

		<b>BnF303 LES DISQUES ECHO</b>	
Francia		ca. 1915-1920	
260x260	Papel: Azul agrisado	Tinta: granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF303a		BnF303b	



		<b>BnF304 L'INDUSTRIE PHONOGRAPHIQUE</b>	
Francia		ca. 1930	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF304a		BnF304b	



		<b>BnF305 LUMEN</b>	
Francia		ca. 1940	
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF305a		BnF305b	



 <p>BnF306a</p>	 <p>BnF306b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF306</b></td> <td colspan="2"><b>M.B. MAPKOB b.</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rusia</td> <td colspan="2">ca. 1910</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF306</b>		<b>M.B. MAPKOB b.</b>		Rusia		ca. 1910		250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF306</b>		<b>M.B. MAPKOB b.</b>																
Rusia		ca. 1910																
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF307a</p>	 <p>BnF307b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF307</b></td> <td colspan="2"><b>MARCONI VELVET TONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Verde</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF307</b>		<b>MARCONI VELVET TONE</b>		Gran Bretaña		ca. 1925-1930		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Verde		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF307</b>		<b>MARCONI VELVET TONE</b>																
Gran Bretaña		ca. 1925-1930																
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Verde																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p>BnF308a</p>	 <p>BnF308b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF308</b></td> <td colspan="2"><b>MELODYA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rumanía</td> <td colspan="2">ca. 1950</td> </tr> <tr> <td>250x250</td> <td>Papel: Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF308</b>		<b>MELODYA</b>		Rumanía		ca. 1950		250x250	Papel: Blanco	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF308</b>		<b>MELODYA</b>																
Rumanía		ca. 1950																
250x250	Papel: Blanco	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p>BnF309a</p>	 <p>BnF309b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF309</b></td> <td colspan="2"><b>METRONOME RECORDS</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Suiza</td> <td colspan="2">ca. 1949</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: rosa</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF309</b>		<b>METRONOME RECORDS</b>		Suiza		ca. 1949		255x255	Papel: Beig	Tinta: rosa		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF309</b>		<b>METRONOME RECORDS</b>																
Suiza		ca. 1949																
255x255	Papel: Beig	Tinta: rosa																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																

 <p>BnF310a</p>	 <p>BnF310b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF310</b></td> <td colspan="2"><b>MONARCH / GRAMMOFONO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1905</td> </tr> <tr> <td>310x310</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Francesco Tamagno</td> </tr> </table>	<b>BnF310</b>		<b>MONARCH / GRAMMOFONO</b>		Italia		ca. 1905		310x310	Papel: Kraft	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Francesco Tamagno	
<b>BnF310</b>		<b>MONARCH / GRAMMOFONO</b>																
Italia		ca. 1905																
310x310	Papel: Kraft	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Francesco Tamagno																

 <p><b>MUSIKHAUS CARL RUCKMICH</b> FREIBURG IM BREISGAU Bertholdstr. 13 Luisenstraße 1 u. 3</p> <p><b>Das Haus der Sprechmaschine</b> mit vielfach erprobten Spezialgeräten Große Auswahl von Apparaten und Platten Klavier- und Orgel-Tönen Grammophon-Claron-Polyphon-Parlophon Decca-Edison-Elektronophon usw.</p> <p>Große Lausprecher- Apparate für Salon und große Säle</p> <p>Lausprecher- Anlagen für Radio und Grammophon- platten mit Schallverlei- er für mehrere Räume und Gärten</p> <p><b>Pianos-Musikalien Musik-Instrumenten- Versand-Haus</b> Zahnreinigung durch kleine mobile Zahn- Reparatur-Werkstätten mit elektrischem Betrieb.</p> <p><b>BnF311a</b></p>	 <p><b>MUSIKHAUS CARL RUCKMICH</b> FREIBURG IM BREISGAU Bertholdstr. 13 Luisenstraße 1 u. 3</p> <p><b>Das Haus der Sprechmaschine</b> mit vielfach erprobten Spezialgeräten Große Auswahl von Apparaten und Platten Klavier- und Orgel-Tönen Grammophon-Claron-Polyphon-Parlophon Decca-Edison-Elektronophon usw.</p> <p>Große Lausprecher- Apparate für Salon und große Säle</p> <p>Lausprecher- Anlagen für Radio und Grammophon- platten mit Schallverlei- er für mehrere Räume und Gärten</p> <p><b>Pianos-Musikalien Musik-Instrumenten- Versand-Haus</b> Zahnreinigung durch kleine mobile Zahn- Reparatur-Werkstätten mit elektrischem Betrieb.</p> <p><b>BnF311b</b></p>	<b>BnF311</b>	<b>MUSIKHAUS CARL RUCKMICH</b>				
 <p><b>LES MEILLEURS DISQUES</b> COLUMBIA GRAMOPHONE ODEON POLYDOR <b>LES PLUS BEAUX APPAREILS</b> PHONOGRAPHE <b>SONOTON</b> ELECTRO-DISC RADIOPHONE POLYDOR <b>PAILLARD</b> <b>POSTEL RADIO BOSCH</b> RECHERCHENT JAMAIS AUCUN DISC EN RELIEF</p> <p><b>MUSTEL</b> AGENTS GÉNÉRAUX 16 Avenue de Wagram, Paris</p> <p><b>BnF312a</b></p>		 <p><b>LES MEILLEURS DISQUES</b> COLUMBIA GRAMOPHONE ODEON POLYDOR <b>LES PLUS BEAUX APPAREILS</b> PHONOGRAPHE <b>SONOTON</b> ELECTRO-DISC RADIOPHONE POLYDOR <b>PAILLARD</b> <b>POSTEL RADIO BOSCH</b> RECHERCHENT JAMAIS AUCUN DISC EN RELIEF</p> <p><b>MUSTEL</b> AGENTS GÉNÉRAUX 16 Avenue de Wagram, Paris</p> <p><b>BnF312b</b></p>		<b>BnF312</b>	<b>MUSTEL</b>		
 <p><b>株式会社 民族唱碟公司</b> 林種康夫 現代經濟譯者</p> <p><b>BnF313a</b></p>		 <p><b>BnF313b</b></p>		<b>BnF313</b>	<b>N/I</b>		
 <p><b>トーコレクチイテ</b> 株式会社 林種康夫</p> <p><b>BnF314a</b></p>		 <p><b>トーコレクチイテ</b> 株式会社 林種康夫</p> <p><b>BnF314b</b></p>		<b>BnF314</b>	<b>N/I</b>		
 <p><b>Траммофонные пластинки</b></p> <p><b>BnF315a</b></p>		 <p><b>ДОЛГОИГРАЮЩАЯ</b></p> <p><b>BnF315b</b></p>		<b>BnF315</b>	<b>N/I</b>		
<p>Alemania</p> <p>ca. 1920-1930</p> <p>260x260</p> <p>Papel: Kraft</p> <p>Tinta: Negra</p> <p>Autoría: Anónima</p> <p>Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>		<p>Francia</p> <p>ca. 1920-1930</p> <p>300x300</p> <p>Papel: Rojo</p> <p>Tinta: Negra</p> <p>Autoría: Anónima</p> <p>Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>		<p>Corea</p> <p>ca. 1940</p> <p>250x250</p> <p>Papel: Beig</p> <p>Tinta: Roja</p> <p>Autoría: Anónima</p> <p>Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>		<p>Rumanía</p> <p>ca. 1950</p> <p>250x250</p> <p>Papel: Blanco</p> <p>Tinta: Color</p> <p>Autoría: Anónima</p> <p>Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>	

		<b>BnF316</b>	<b>N/I</b>
		Rumanía	ca. 1950
250x250	Papel: Verde	Tinta: Naranja, Roja, Amarillo, Azul, Blanco	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


BnF316a

BnF316b

		<b>BnF317</b>	<b>N/I</b>
		Japón	ca. 1930
250x250	Papel: Rosa	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF317a

BnF317b

		<b>BnF318</b>	<b>NEOCRAPHON</b>
		Rusia	ca. 1910-1920
200x200	Papel: Magenta	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF318a

BnF318b

		<b>BnF319</b>	<b>NGOMA</b>
		Congo Belga Frances	ca. 1948
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF319a

BnF319b

		<b>BnF320</b>	<b>OCTACROS</b>
		Gran Bretaña	ca. 1930-1935
250x250	Papel: Beig	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF320a

BnF320b

		<b>BnF321</b>	<b>ODEON</b>
		Brasil	ca. 1920
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF321a

BnF321b

		<b>BnF322</b>	<b>ODEON</b>
		Madagascar	ca. 1925-1930
255x255	Papel: Beig	Tinta: Verde, Negra, Naranja	
Autoría: Eferrin, RD		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF322a

BnF322b

		<b>BnF323</b>	<b>ODEON</b>
		Vietnam	ca. 1935-1940
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón, Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF323a

BnF323b

		<b>BnF324</b>	<b>ODEON</b>
		Brasil	ca. 1940
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra	
Autoría: L.O		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF324a

BnF324b

		<b>BnF325</b>	<b>ODEON</b>
		Francia, Norte Africa	ca. 1920
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra, Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF325a

BnF325b

		<b>BnF326</b>	<b>ODEON</b>	
N/I		ca. 1940		
255x255	Papel: Kraft		Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF326a

BnF326b

		<b>BnF327</b>	<b>ODEON</b>	
Brasil		ca. 1950		
255x255	Papel: Blanco		Tinta: Verde, Negra, Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF327a

BnF327b

		<b>BnF328</b>	<b>ODEON</b>	
Brasil		ca. 1945-1950		
255x255	Papel: Kraft		Tinta: Negra	
Autoría: Leopoldo		Imagen del perfil de exhibición: S/I		


BnF328a

BnF328b

		<b>BnF329</b>	<b>ODEON</b>	
Francia		ca. 1930		
255x255	Papel: Azul agrisado		Tinta: Azul	
Autoría: A. monik		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF329a

BnF329b

		<b>BnF330</b>	<b>ODEON</b>	
Francia		ca. 1930		
255x255	Papel: Kraft		Tinta: Marrón	
Autoría: d'après A. monik		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF330a

BnF330b

		<b>BnF331</b>	<b>ODEON</b>
		Francia	ca. 1930
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: d'après A. monik		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF331a

BnF331b

		<b>BnF332</b>	<b>ODEON</b>
		Francia	ca. 1928-1930
265x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF332a

BnF332b

		<b>BnF333</b>	<b>ODEON</b>
		Francia	ca. 1928-1930
265x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF333a

BnF333b

		<b>BnF334</b>	<b>ODEON</b>
		Francia	ca. 1930
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF334a

BnF334b

		<b>BnF335</b>	<b>ODEON</b>
		Francia, Alemania	ca. 1914
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF335a

BnF335b

		<b>BnF336</b>	<b>ODEON</b>
		Francia, Alemania	ca. 1914
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF336a

BnF336b

		<b>BnF337</b>	<b>ODEON JOSEPH NARACCI</b>
		Túnez	ca. 1925-1935
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra, Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF337a

BnF337b

		<b>BnF338</b>	<b>ODEON SARASWATHI STORES</b>
		India	ca. 1930
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF338a

BnF338b

		<b>BnF339</b>	<b>ODEON VEROTON</b>
		Argentina	ca. 1925
225x225	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF339a

BnF339b

		<b>BnF340</b>	<b>ODEON VEROTON</b>
		Argentina	ca. 1930
225x225	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF340a

BnF340b

The sleeve features two stylized crocodiles facing each other, with a central circular cutout for the record. Text includes 'DISQUES OFFICE', '9, Rue de l'Odéon', 'PARIS', and 'TOUS LES DISQUES'.	Identical to the left sleeve.	<b>BnF341</b>	<b>OFFICE</b>
Francia		ca. 1930	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF341a	BnF341b		

The sleeve features a central circular cutout surrounded by a collage of musical instruments and figures. Text includes 'Okeh', 'COLUMBIA RECORDING CORPORATION', and 'YOUR OKEH RECORDS DESERVE OKEH COLUMBIA NEEDLES'.	Identical to the left sleeve.	<b>BnF342</b>	<b>OKEH COLUMBIA CBS</b>
EE.UU.		ca. 1945	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Lila oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF342a	BnF342b		

The sleeve features a central circular cutout with a decorative border. Text includes 'Okeh Record', 'LATERAL CUT', and 'The Record of Quality'.	Identical to the left sleeve.	<b>BnF343</b>	<b>OKEH RECORD</b>
EE.UU.		ca. 1920-1923	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF343a	BnF343b		

The sleeve features a central circular cutout surrounded by a circular arrangement of musical instruments and figures. Text includes 'OLYMPIA'.	Identical to the left sleeve.	<b>BnF344</b>	<b>OLYMPIA</b>
Francia		ca. 1935-1940	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul, Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF344a	BnF344b		

The sleeve features a central circular cutout with a stylized wave graphic above it. Text includes 'OMNIA'.	Identical to the left sleeve.	<b>BnF345</b>	<b>OMNIA</b>
Francia		ca. 1938	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF345a	BnF345b		





		<b>BnF346</b>	<b>OPERA</b>
		Francia	ca. 1910
255x255	Papel: Rojo	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF346a	BnF346b		

		<b>BnF347</b>	<b>OPÉRA DISQUE A SAPHIR</b>
		Francia	ca. 1922
255x255	Papel: Azul claro	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF347a	BnF347b		

		<b>BnF348</b>	<b>ORFE</b>
		Francia	ca. 1933
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Naranja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF348a	BnF348b		



		<b>BnF349</b>	<b>ORPHEUS APARATOS PARLANTES</b>
		España	ca. 1910-1920
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF349a	BnF349b		

		<b>BnF350</b>	<b>PACIFIC</b>
		Túnez	ca. 1930
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Verde	
Autoría: OM. Racim		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF350a	BnF350b		

		<b>BnF351</b>	<b>PACIFIC AUSTRAL</b>	
		Nueva Caledonia		ca. 1930-1940
255x255		Papel: Beig		Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF351a

BnF351b

		<b>BnF352</b>	<b>PALAIS DE LA RADIO ET DU DISQUE</b>	
		Francia		ca. 1935-1940
300x300		Papel: Kraft verjurado		Tinta: Negra
Autoría: André 41		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF352a

BnF352b

		<b>BnF353</b>	<b>PAMPA</b>	
		Argentina		ca. 1950
255x255		Papel: Beig		Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		


BnF353a

BnF353b

		<b>BnF354</b>	<b>PANOPTIKON</b>	
		Dinamarca		ca. 1932
255x255		Papel: Kraft		Tinta: Verde
Autoría: Fundvald - 32		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

BnF354a



BnF354b



		<b>BnF355</b>	<b>PARLOPHON</b>	
		Irán		ca. 1930-1932
255x255		Papel: Rosa		Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



BnF355a



BnF355b



		<b>BnF356</b>	<b>PARLOPHON</b>	
		Italia	ca. 1935	
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul oscura		
Autoría: Graf SAILEA, Milano - Crema		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF357</b>	<b>PARLOPHON</b>	
		Alemania	ca. 1925-1930	
255x255	Papel: Gris	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF358</b>	<b>PARLOPHONE</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF359</b>	<b>PARLOPHONE</b>	
		Túnez	ca. 1930	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		


		<b>BnF360</b>	<b>PARLOPHONE</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF361</b>	<b>PARLOPHONE</b>	
		Gran Bretaña	ca. 1920	
255x255	Papel: Azul	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF361a	BnF361b			

		<b>BnF362</b>	<b>PARNASSE</b>	
		Francia	ca. 1927-1930	
290x290	Papel: Kraft	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF362a	BnF362b			

		<b>BnF363</b>	<b>PATHÉ</b>	
		Francia	ca. 1945-1950	
260x260	Papel: Blanco	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF363a	BnF363b			

		<b>BnF364</b>	<b>PATHÉ</b>	
		Francia	ca. 1930-1935	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF364a	BnF364b			

		<b>BnF365</b>	<b>PATHÉ</b>	
		Francia	ca. 1928-1930	
260x260	Papel: Azul verjurado	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF365a	BnF365b			

		<b>BnF366</b>	<b>PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1940
280x280	Papel: Naranja	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


BnF366a

BnF366b

		<b>BnF367</b>	<b>PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1930-1943
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF367a

BnF367b

		<b>BnF368</b>	<b>PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1940
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF368a

BnF368b

		<b>BnF369</b>	<b>PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1945-1950
290x290	Papel: Beig	Tinta: Verde azulada	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF369a



BnF369b



		<b>BnF370</b>	<b>PATHÉ</b>
		Francia	ca. 1916-1925
270x270	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF370a



BnF370b



		<b>BnF371</b>	<b>PATHÉ</b>	
		Francia	ca. 1916-1920	
270x270	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF371a	BnF371b			

		<b>BnF372</b>	<b>PATHÉ</b>	
		Francia	ca. 1916-1920	
270x270	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF372a	BnF372b			

		<b>BnF373</b>	<b>PATHÉ</b>	
		Francia	ca. 1935	
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF373a	BnF373b			



		<b>BnF374</b>	<b>PATHÉ PLATEN</b>	
		Alemania	ca. 1910	
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF374a	BnF374b			

		<b>BnF375</b>	<b>PATHÉ Пате диски</b>	
		Rusia	ca. 1910	
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF375a	BnF375b			

		<b>BnF376</b> <b>PATHÉ Пате диски</b>
Rusia	ca. 1910	
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



BnF376a

BnF376b

		<b>BnF377</b> <b>PATHÉ'S DISC</b>
Gran Bretaña	ca. 1910	
295x295	Papel: Kraft	Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



BnF377a

BnF377b

		<b>BnF378</b> <b>PATHÉ-ACTUELLE</b>
Francia	ca. 1928	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



BnF378a

BnF378b

		<b>BnF379</b> <b>PATHÉ-ART</b>
Francia	ca. 1928-1930	
320x320	Papel: Beig	Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

BnF379a

BnF379b

		<b>BnF380</b> <b>PATHÉ-ART</b>
Francia	ca. 1928-1930	
300x300	Papel: Beig	Tinta: Naranja
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

BnF380a

BnF380b

		<b>BnF381</b>	<b>PÈLEGRINAGES DE FRANCE</b>	
		Francia	ca. 1950	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul clara		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF382</b>	<b>PERFECT</b>	
		EE.UU.	ca. 1923-1925	
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF383</b>	<b>PERFECTAPHONE</b>	
		Francia, Túnez	ca. 1928-1930	
N/I	Papel: Beig	Tinta: Verde		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		

		<b>BnF384</b>	<b>PERFECTAPHONE</b>	
		Francia	ca. 1930	
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF385</b>	<b>PERFECTAPHONE</b>	
		Francia	ca. 1920-1925	
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Naranja, Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		



		<b>BnF386</b>	<b>PERFECTAPHONE</b>
Francia		ca. 1930	
290x290	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF386a

BnF386b

		<b>BnF387</b>	<b>PERFECTAPHONE</b>
Francia		ca. 1920-1925	
290x290	Papel: Kraft	Tinta: Amarilla, Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: A. Bouscatel, Henri Momboisse	

BnF387a

BnF387b

		<b>BnF388</b>	<b>PERFECTAPHONE</b>
Francia		ca. 1920-1925	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: L.R. Mionnet		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF388a

BnF388b

		<b>BnF389</b>	<b>PHILIPS</b>
Francia, Norte Africa		ca. 1950-1955	
N/I	Papel: Beig	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF389a



BnF389b



		<b>BnF390</b>	<b>PHILIPS</b>
Francia		ca. 1950-1955	
N/I	Papel: Beig	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF390a



BnF390b

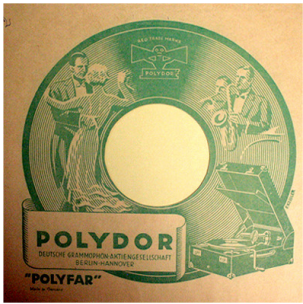

				<b>BnF391</b>	<b>PHONEDIBEL LE DISQUE GREGORIÉN</b>
Bélgica		ca. 1920-1930			
255x255	Papel: verde		Tinta: Verde oscura		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			



				<b>BnF392</b>	<b>PHONORIMUM PHOTO-PLAIT</b>
Francia		ca. 1920-1930			
300x300	Papel: Beig		Tinta: Azul oscura		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			


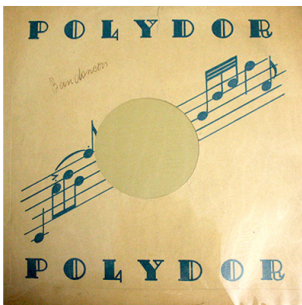
				<b>BnF393</b>	<b>PHRYNIS</b>
Francia		ca. 1910-1914			
305x305	Papel: Kraft		Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			


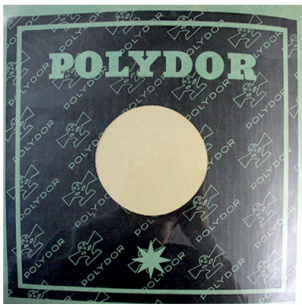
				<b>BnF394</b>	<b>PLOIX MUSIQUE</b>
Francia		ca. 1935-1940			
250x250	Papel: Kraft verjurado		Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			



				<b>BnF395</b>	<b>POLYDOR</b>
Alemania, España		ca. 1925			
320x320	Papel: Kraft		Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			



		<b>BnF396</b>	<b>POLYDOR</b>	
		Alemania		ca. 1925-1930
260x260	Papel: Beig		Tinta: Verde	
Autoría: P.Kessler			Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF396a	BnF396b			

		<b>BnF397</b>	<b>POLYDOR</b>	
		Alemania, Japón		ca. 1925-1930
260x260	Papel: Beig		Tinta: Verde	
Autoría: Anónima			Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF397a	BnF397b			

		<b>BnF398</b>	<b>POLYDOR</b>	
		N/I		ca. 1930
260x260	Papel: Beig		Tinta: Azul	
Autoría: Anónima			Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF398a	BnF398b			

		<b>BnF399</b>	<b>POLYDOR</b>	
		Francia		ca. 1940
260x260	Papel: Azul claro		Tinta: Azul oscura, Negra	
Autoría: Anónima			Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF399a	BnF399b			

		<b>BnF400</b>	<b>POLYDOR</b>	
		Francia		ca. 1940
260x260	Papel: Beig		Tinta: Roja	
Autoría: Anónima			Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF400a	BnF400b			

		<b>BnF401</b>	<b>POLYDOR</b>
N/I		ca. 1930	
260x260	Papel: Blanco	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF401a

BnF401b

		<b>BnF402</b>	<b>POLYDOR</b>
Túnez		ca. 1930	
250x250	Papel: Beig	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


BnF402a

BnF402b

		<b>BnF403</b>	<b>POLYPHON MUSIK</b>
Túnez		ca. 1930	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Roja, Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF403a

BnF403b

		<b>BnF404</b>	<b>RCA</b>
Túnez		ca. 1940	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Verde	
Autoría: P. Charton		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF404a

BnF404b

		<b>BnF405</b>	<b>RCA</b>
España		ca. 1945	
250x250	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Toscanini	

BnF405a

BnF405b

		<b>BnF406</b> <b>RCA VICTOR COMPANY</b>
EE.UU.	ca. 1929-1940	
250 x 250	Papel: Azul verjurado	Tinta: Roja
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

		<b>BnF407</b> <b>RCA VICTOR COMPANY</b>
EE.UU.	ca. 1940	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Marrón
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

		<b>BnF408</b> <b>RCA VICTOR DIVISION</b>
EE.UU.	ca. 1930-1940	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



		<b>BnF409</b> <b>RCA VICTOR DIVISION</b>
EE.UU.	ca. 1930-1940	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



		<b>BnF410</b> <b>REGAL RECORDS</b>
Gran Bretaña	ca. 1930	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: granate
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

		<b>BnF411</b>	<b>REX</b>
		Gran Bretaña	ca. 1933-1938
255x255	Papel: Rojo	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF411a		BnF411b	



		<b>BnF412</b>	<b>RITMO</b>
		Francia	ca. 1940
250x250	Papel: Beig	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF412a		BnF412b	

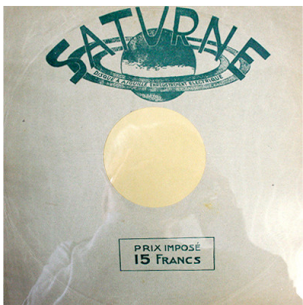

		<b>BnF413</b>	<b>RIVIERA</b>
		Francia	ca. 1947-1950
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF413a		BnF413b	

		<b>BnF414</b>	<b>RONNEX</b>
		Bélgica	ca. 1951
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Roja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF414a		BnF414b	



		<b>BnF415</b>	<b>RYTHME</b>
		Francia	ca. 1940
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
BnF415a		BnF415b	



		<b>BnF416</b>		<b>SALABERT</b>	
		Francia		ca. 1925-1927	
255x255		Papel: Rojo		Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF416a		BnF416b			



		<b>BnF417</b>		<b>SALAFILM</b>	
		Francia		ca. 1930	
260x260		Papel: Beig		Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF417a		BnF417b			



		<b>BnF418</b>		<b>SATURNE</b>	
		Francia		ca. 1925-1930	
255x255		Papel: Blanco		Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF418a		BnF418b			



		<b>BnF419</b>		<b>SENTATION PHONO</b>	
		Francia		ca. 1920-1930	
300x300		Papel: Kraft verjurado		Tinta: Verde	
Autoría: publicité a (Anónima) Paris		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF419a		BnF419b			

		<b>BnF420</b>		<b>SENTATION PHONO</b>	
		Francia		ca. 1920-1930	
300x300		Papel: Kraft verjurado		Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF420a		BnF420b			

				<b>BnF421 SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"</b>	
Italia		ca. 1910-1920			
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Marrón			
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Caruso			
BnF421a		BnF421b			

				<b>BnF422 SOCIÉTÉ PHONOGRAPHIQUE FRANCIS SALABERT</b>	
Francia		ca. 1927-1930			
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul			
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF422a		BnF422b			

				<b>BnF423 SOCIÉTÉ PHONOGRAPHIQUE FRANCIS SALABERT</b>	
Francia		ca. 1927-1930			
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul			
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF423a		BnF423b			

				<b>BnF424 SOCIÉTÉ PHONOGRAPHIQUE FRANCIS SALABERT</b>	
Francia		ca. 1927-1930			
270x270	Papel: Kraft	Tinta: Azul			
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF424a		BnF424b			

				<b>BnF425 SOFRADI</b>	
Francia		ca. 1948-1950			
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Roja			
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I			
BnF425a		BnF425b			



A brown record sleeve for SOFRADI. The top text reads 'SOCIÉTÉ FRANÇAISE DU DISQUE'. The brand name 'SOFRADI' is in large, bold, stylized letters. Below it is a circular cutout for the record. At the bottom, it says 'Parité 20. Non Vernet (Hissores 67-88)' and 'New York (N.Y.)'.	A brown record sleeve for SOFRADI, identical to (a).	<b>BnF426</b>	<b>SOFRADI</b>
Francia		ca. 1948-1950	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF426a

BnF426b

A green record sleeve for SONDOR. The top text reads 'SONDOR El Sello de los Exitos'. The sleeve features a central circular cutout and a decorative border with illustrations of musicians. Text inside the border includes 'JAZZ', 'FOLKLORE', 'CLASICOS', 'MELODICOS', 'BAILABLES', and 'TIPICA'.	A green record sleeve for SONDOR, identical to (a).	<b>BnF427</b>	<b>SONDOR</b>
Uruguay		ca. 1941-1945	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF427a

BnF427b

A light-colored record sleeve for SONDOR. The top text reads 'SONDOR INDUSTRIA URUGUAYA El Sello de los Exitos'. It features a central circular cutout and a small illustration of a record player at the bottom.	A light-colored record sleeve for SONDOR, identical to (a).	<b>BnF428</b>	<b>SONDOR</b>
Uruguay		ca. 1930-1940	
260x260	Papel: Gris	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

BnF428a

BnF428b

A record sleeve for SONGSTER. It features a circular cutout and a central illustration of a record player. Text includes 'SONGSTER', 'NEULES', and 'PARALLEL RECORDS (LTD)'. At the bottom, it says 'CONSEIL PRATIQUE No. 1.' and 'PARALLEL RECORDS (LTD)'.	A plain, light-colored record sleeve for SONGSTER with a central circular cutout.	<b>BnF429</b>	<b>SONGSTER</b>
Gran Bretaña		ca. 1920-1930	
257x257	Papel: Gris	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF429a


BnF429b



A record sleeve for SOPAVIF. The top text reads 'BUVEZ DU VIN C'EST LA SANTÉ'. The sleeve features a central circular cutout and a decorative border with illustrations of grapes and vines. Text includes 'SOPAVIF', 'La Société Artistique de propagande pour le vin de France', and 'BACCHUS ou LA GLOIRE DU VIN'.	A record sleeve for SOPAVIF, identical to (a).	<b>BnF430</b>	<b>SOPAVIF</b>
Francia		ca. 1930-1940	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



BnF430a



BnF430b

		<b>BnF431</b>	<b>SORRENTE</b>
		Francia	ca. 1936-1939
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Come. Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Joseph Rico	



		<b>BnF432</b>	<b>SPHINX</b>
		Gran Bretaña	ca. 1930
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



		<b>BnF433</b>	<b>SPHINX-MERCURY RECORDS</b>
		EE.UU.	ca. 1945-1950
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

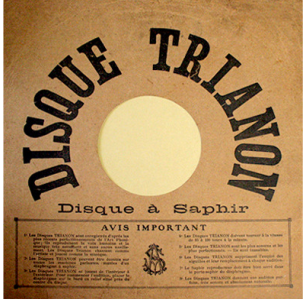

		<b>BnF434</b>	<b>SPRENGER'S N.V. WILLEM</b>
		Países Bajos	ca. 1928
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



		<b>BnF435</b>	<b>SWING</b>
		Francia	ca. 1938
250x250	Papel: Beig	Tinta: Blanco y Naranja	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



 <p>Temperament und gute Stimme durch spritzige Tanzmelodien</p> <p>TELEFUNKEN Platten DIE DEUTSCHE WELTMARKE</p>	 <p>Immer gute Unterhaltung</p> <p>TELEFUNKEN Platten DIE DEUTSCHE WELTMARKE</p>	<b>BnF436</b> <b>TELEFUNKEN</b>
Alemania	ca. 1950	255x255    Papel: Blanco    Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

 <p>TELEFUNKEN Capitol</p>	 <p>JAZZ AUS USA</p> <p>TELEFUNKEN Capitol</p>	<b>BnF437</b> <b>TELEFUNKEN CAPITOL</b>
EE.UU.	ca. 1950	250x250    Papel: Blanco    Tinta: Verde
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

 <p>DISQUE TRIANON</p> <p>Disque à Saphir</p> <p>AVIS IMPORTANT</p>	 <p>DISQUE TRIANON</p> <p>Disque à Saphir</p> <p>AVIS IMPORTANT</p>	<b>BnF438</b> <b>TRIANON</b>
Francia	ca. 1910-1914	308x308    Papel: Kraft    Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



 <p>DISQUE TRIANON</p> <p>Disque à Saphir</p> <p>AVIS IMPORTANT</p>	 <p>DISQUE TRIANON</p> <p>Disque à Saphir</p> <p>AVIS IMPORTANT</p>	<b>BnF439</b> <b>TRIANON</b>
Francia	ca. 1910-1914	308x308    Papel: Kraft    Tinta: Negra
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I


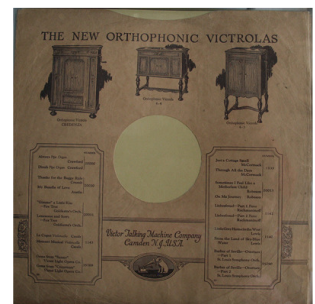
 <p>ULTRAPHON RECORDS GRAMOPHONES</p> <p>Československý výrobek</p> <p>MADE IN CZECHOSLOVAKIA</p>	 <p>ULTRAPHON RECORDS GRAMOPHONES</p> <p>Československý výrobek</p> <p>MADE IN CZECHOSLOVAKIA</p>	<b>BnF440</b> <b>ULTRAPHON</b>
República Checa	ca. 1935	300x300    Papel: Naranja    Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I








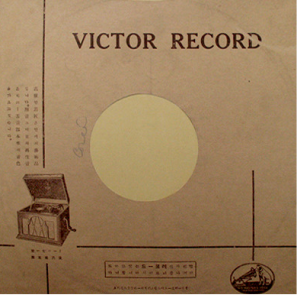
 <p>BnF441a</p>	 <p>BnF441b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF441</b></td> <td colspan="2"><b>ULTRAPHONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1935</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Verde clara</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF441</b>		<b>ULTRAPHONE</b>		Francia		ca. 1935		300x300	Papel: Kraft	Tinta: Verde clara		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF441</b>		<b>ULTRAPHONE</b>																
Francia		ca. 1935																
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Verde clara																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF442a</p>	 <p>BnF442b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF442</b></td> <td colspan="2"><b>ULTRAPHONE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Francia</td> <td colspan="2">ca. 1930-1935</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Verde clara</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF442</b>		<b>ULTRAPHONE</b>		Francia		ca. 1930-1935		300x300	Papel: Kraft	Tinta: Verde clara		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF442</b>		<b>ULTRAPHONE</b>																
Francia		ca. 1930-1935																
300x300	Papel: Kraft	Tinta: Verde clara																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF443a</p>	 <p>BnF443b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF443</b></td> <td colspan="2"><b>URSS Gramplasttrest</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Rusia</td> <td colspan="2">ca. 1937-1940</td> </tr> <tr> <td>300x300</td> <td>Papel: Azul agrisado</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF443</b>		<b>URSS Gramplasttrest</b>		Rusia		ca. 1937-1940		300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF443</b>		<b>URSS Gramplasttrest</b>																
Rusia		ca. 1937-1940																
300x300	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																


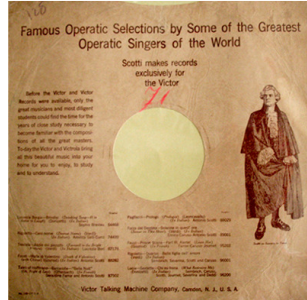
 <p>BnF444a</p>	 <p>BnF444b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF444</b></td> <td colspan="2"><b>VICTOR</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF444</b>		<b>VICTOR</b>		EE.UU.		ca. 1925		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF444</b>		<b>VICTOR</b>																
EE.UU.		ca. 1925																
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BnF445a</p>	 <p>BnF445b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF445</b></td> <td colspan="2"><b>VICTOR</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>305x305</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF445</b>		<b>VICTOR</b>		EE.UU.		ca. 1925		305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF445</b>		<b>VICTOR</b>																
EE.UU.		ca. 1925																
305x305	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>DISCOS VICTOR Sello Rojo</p> <p>Los más grandes artistas del mundo graban en Discos Victor</p> <p>ALTA FIDELIDAD</p> <p>BnF446a</p>	 <p>DISCOS VICTOR</p> <p>RCA VICTOR ARGENTINA</p> <p>BnF446b</p>	<p><b>BnF446</b> <b>VICTOR RCA</b></p> <p>Argentina ca. 1940</p> <p>310x310 Papel: Kraft Tinta: Azul</p> <p>Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: Chopin, Bach, Bizet, Strawinsky, Tschaikowsky, Puccini, Debussy, Verdi, Mozart, Wagner, Beethoven</p>
 <p>DISCOS VICTOR</p> <p>Obras Maestras Musicales</p> <p>RCA VICTOR ARGENTINA</p> <p>BnF447a</p>	 <p>DISCOS VICTOR</p> <p>Obras Maestras Musicales</p> <p>RCA VICTOR ARGENTINA</p> <p>BnF447b</p>	<p><b>BnF447</b> <b>VICTOR RCA</b></p> <p>Argentina ca. 1942</p> <p>305x305 Papel: Kraft Tinta: Azul</p> <p>Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>
 <p>Every instrument of music and famous Victor artists awaiting your command to play -</p> <p>BnF448a</p>	 <p>DISCO VICTOR. Impresión Ortofónica</p> <p>Ud. deseará oír</p> <p>Sabe Ud.</p> <p>Para toda su familia</p> <p>VICTOR TALKING MACHINE COMPANY Camden, N.J. U.S.A.</p> <p>BnF448b</p>	<p><b>BnF448</b> <b>VICTOR RECORD</b></p> <p>Japón ca. 1920-1930</p> <p>250x250 Papel: Kraft Tinta: Negra</p> <p>Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>
 <p>From the Opera - Visit living impersonations of love, of intrigue, of comedy, of tragedy, of sorrow and joy. By the greatest artists - Victor Artists</p> <p>BnF449a</p>	 <p>VICTOR RECORD. Orthophonic Recording</p> <p>You will want</p> <p>Do you know</p> <p>The most thrilling moments of opera</p> <p>VICTOR TALKING MACHINE COMPANY Camden, N.J. U.S.A.</p> <p>BnF449b</p>	<p><b>BnF449</b> <b>VICTOR RECORD</b></p> <p>EE.UU. ca. 1920-1930</p> <p>250x250 Papel: Kraft Tinta: Negra</p> <p>Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>
 <p>トコロ - ラビク</p> <p>社会式機器會社 - ラビク 本日</p> <p>BnF450a</p>	 <p>VICTOR RECORD</p> <p>BnF450b</p>	<p><b>BnF450</b> <b>VICTOR RECORD</b></p> <p>Japón ca. 1930</p> <p>250x250 Papel: Kraft Tinta: Marrón</p> <p>Autoría: Anónima Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>

 <p>BnF451a</p>	 <p>BnF451b</p>	<p><b>BnF451</b></p>	<p><b>VICTOR RECORD TALKING MACHINE CO.</b></p>	
		<p>EE.UU.</p>	<p>ca. 1920-1925</p>	
		<p>305x305</p>	<p>Papel: Kraft</p>	<p>Tinta: granate</p>
		<p>Autoría: Anónima</p>	<p>Imagen del perfil de exhibición: Martinelli</p>	











 <p>BnF452a</p>	 <p>BnF452b</p>	<p><b>BnF452</b></p>	<p><b>VICTOR RECORD TALKING MACHINE CO.</b></p>	
		<p>EE.UU.</p>	<p>ca. 1925</p>	
		<p>305x305</p>	<p>Papel: Kraft</p>	<p>Tinta: Marrón</p>
		<p>Autoría: Anónima</p>	<p>Imagen del perfil de exhibición: Scotti</p>	

 <p>BnF453a</p>	 <p>BnF453b</p>	<p><b>BnF453</b></p>	<p><b>VICTOR RECORD TALKING MACHINE CO.</b></p>	
		<p>EE.UU.</p>	<p>ca. 1925</p>	
		<p>305x305</p>	<p>Papel: Kraft</p>	<p>Tinta: Marrón</p>
		<p>Autoría: Anónima</p>	<p>Imagen del perfil de exhibición: Scotti</p>	

 <p>BnF454a</p>	 <p>BnF454b</p>	<p><b>BnF454</b></p>	<p><b>VICTOR RECORDS RCA</b></p>	
		<p>EE.UU.</p>	<p>ca. 1925</p>	
		<p>305x305</p>	<p>Papel: Kraft</p>	<p>Tinta: Marrón</p>
		<p>Autoría: Anónima</p>	<p>Imagen del perfil de exhibición: S/I</p>	



 <p>BnF455a</p>	 <p>BnF455b</p>	<p><b>BnF455</b></p>	<p><b>VICTORY RECORDS</b></p>	
		<p>Bélgica</p>	<p>ca. 1930-1940</p>	
		<p>255x255</p>	<p>Papel: Beig</p>	<p>Tinta: Verde</p>
		<p>Autoría: Anónima</p>	<p>Imagen del perfil de exhibición: Christiane Lys, Ray Ventura, Tony Villard</p>	

 <p>BnF456a</p>	 <p>BnF456b</p>	<b>BnF456</b>	<b>VICTORY RECORDS</b>
Bélgica		ca. 1930-1940	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Gus DeLoof, Georges Elrick	
 <p>BnF457a</p>	 <p>BnF457b</p>	<b>BnF457</b>	<b>VICTORY RECORDS</b>
Bélgica		ca. 1930-1940	
255x255	Papel: Beig	Tinta: granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Jackie Lawrence, Eddy Green	
 <p>BnF458a</p>	 <p>BnF458b</p>	<b>BnF458</b>	<b>VICTORY RECORDS</b>
Bélgica		ca. 1940	
255x255	Papel: Beig	Tinta: granate	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Eddy Green, Denayer et Michiels	
 <p>BnF459a</p>	 <p>BnF459b</p>	<b>BnF459</b>	<b>VIENNOLA</b>
Austria		ca. 1950	
310x310	Papel: Blanco	Tinta: Roja anaranjada	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p>BnF460a</p>	 <p>BnF460b</p>	<b>BnF460</b>	<b>VIETNAM</b>
Vietnam		ca. 1920-1930	
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

 <p>BnF461a</p>	 <p>BnF461b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF461</b></td> <td colspan="2"><b>VOCALION BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF461</b>		<b>VOCALION BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>		EE.UU.		ca. 1930		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF461</b>		<b>VOCALION BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>																
EE.UU.		ca. 1930																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF462a</p>	 <p>BnF462b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF462</b></td> <td colspan="2"><b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF462</b>		<b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>		EE.UU.		ca. 1925		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF462</b>		<b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>																
EE.UU.		ca. 1925																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF463a</p>	 <p>BnF463b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF463</b></td> <td colspan="2"><b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Salmón</td> <td colspan="2">Tinta: Lila</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF463</b>		<b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>		EE.UU.		ca. 1925		255x255	Papel: Salmón	Tinta: Lila		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF463</b>		<b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>																
EE.UU.		ca. 1925																
255x255	Papel: Salmón	Tinta: Lila																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF464a</p>	 <p>BnF464b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF464</b></td> <td colspan="2"><b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF464</b>		<b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>		EE.UU.		ca. 1925		255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF464</b>		<b>VOCALION RECORDS BRUNSWICK RECORD CORPORATION</b>																
EE.UU.		ca. 1925																
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Marrón																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BnF465a</p>	 <p>BnF465b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BnF465</b></td> <td colspan="2"><b>VOX</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Alemania</td> <td colspan="2">ca. 1925</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BnF465</b>		<b>VOX</b>		Alemania		ca. 1925		255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BnF465</b>		<b>VOX</b>																
Alemania		ca. 1925																
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																





		<b>BnF466</b>	<b>WITHEHEADS RECORD</b>	
Gran Bretaña		ca. 1920-1930		
257x257	Papel: Blanco	Tinta: Negra, Roja		
Autoría: copyright design		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF466a	BnF466b			

		<b>BnF467</b>	<b>ZONOPHONE</b>	
EE.UU.		ca. 1900-1910		
260x260	Papel: Rosa	Tinta: Dorada		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF467a	BnF467b			

		<b>BnF468</b>	<b>Орфей ORFEO</b>	
Rusia		ca. 1930-1940		
255x255	Papel: Kraft	Tinta: Verde, Roja		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
BnF468a	BnF468b			

## Museu de la Música de Barcelona (MMB)

		<b>MMB001</b>	<b>ADOLFO RION</b>	
España		ca. 1910-1920		
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
MMB001a	MMB001b			

		<b>MMB002</b>	<b>APARATOS FONOGRAFICOS A.M. SERRANO Y ARPI</b>	
España		ca. 1929-1935		
300x300	Papel: Beig	Tinta: Negra		
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I		
MMB002a	MMB002b			



 <p><b>EDISON</b> ALMACENES DE MÚSICA C.A. FREDERICK A. EDISON Casa Central: Aribau, 53 - Teléfono: 228 - Tel. 150 G. BARCELONA</p> <p>Fonógrafos      Guitarras Discos      Acordeones Pianos      Música Ecléctica Auto Pianos      Afinaciones Pianos Eléctricos      Reparaiones Jazz-Band</p> <p>LOS MÁS IMPORTANTES DE ESPAÑA SUCURSALES (Caracas, 95 - Teléfono 2380 A. Prta de la Rúa, 120 - Teléfono 95 R. - BADALONA) <b>VENTAS</b> CONTADO - PLAZOS - MAYOR</p> <p>MMB008a</p>	 <p><b>EDISON</b> ALMACENES DE MÚSICA C.A. FREDERICK A. EDISON Casa Central: Aribau, 53 - Teléfono: 228 - Tel. 150 G. BARCELONA</p> <p>Fonógrafos      Guitarras Discos      Acordeones Pianos      Música Ecléctica Auto Pianos      Afinaciones Pianos Eléctricos      Reparaiones Jazz-Band</p> <p>LOS MÁS IMPORTANTES DE ESPAÑA SUCURSALES (Caracas, 95 - Teléfono 2380 A. Prta de la Rúa, 120 - Teléfono 95 R. - BADALONA) <b>VENTAS</b> CONTADO - PLAZOS - MAYOR</p> <p>MMB008b</p>	<b>MMB008</b>	<b>EDISON ALMACENES DE MÚSICA</b>
España		ca. 1910-1920	
250x250	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>EDISON RECORD</b> COMPAÑIA FRANCESA DEL GRAMOPHONE</p> <p>Produced by THOMAS A. EDISON INC. ORANGE, N.J. U.S.A.</p> <p>MMB009a</p>	<p>PIANO TONE—The True Test of a Phonograph</p> <p>EDISON RECORDING (GRAMMOPHONES)</p> <p>MMB009b</p>	<b>MMB009</b>	<b>EDISON RECORD</b>
EE.UU.		ca. 1918-1920	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>EL GRAMOPHONE</b></p> <p>AVISO</p> <p>LA COMPANIA FRANCESA DEL GRAMOPHONE</p> <p>MMB010a</p>	<p><b>EL GRAMOPHONE</b></p> <p>ROBUSTAS AGUJAS</p> <p>Los pedidos se sirven el mismo día de recibidos</p> <p>NUESTROS CATALOGOS DE DISCOS SON LOS MAS EXTENSOS DEL MUNDO</p> <p>SON LOS MEJORES + LOS MAS BARATOS</p> <p>MMB010b</p>	<b>MMB010</b>	<b>EL GRAMOPHONE</b>
España		ca. 1900-1920	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>Gran Almacén Musical</b> Ricardo Ribas Rambla de Catalunya 5. TELEF. 17645</p> <p>MMB011a</p>	 <p><b>Gran Almacén Musical</b> Ricardo Ribas Rambla de Catalunya 5. TELEF. 17645</p> <p>MMB011b</p>	<b>MMB011</b>	<b>GRAN ALMACEN MUSICAL RICARDO RIBAS</b>
España		ca. 1920-1930	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Verde	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
 <p><b>MAQUINAS PARLANTES</b> CÉSAR VICENTE</p> <p>MADRID MONTEA 22      BARCELONA PAVO-GRACIA 4</p> <p><b>DISCOS</b> ACCESORIOS Y REPARACIONES</p> <p>MMB012a</p>	<p><b>MÁQUINAS PARLANTES</b></p> <p>ALBUMS MUY SONIDOS Y ELEGANTES PARA GUARDAR DISCOS DE TODOS LOS TAMAÑOS</p> <p>El Discograma "UNIVERSAL"</p> <p>GRAN TALLER DE REPARACIONES</p> <p>CÉSAR VICENTE BARCELONA</p> <p>Fontanelet, 10</p> <p>MMB012b</p>	<b>MMB012</b>	<b>MÁQUINAS PARLANTES CESAR VICENTE</b>
España		ca. 1910	
N/I	Papel: Beig	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>MMB013</b> N/I
España		ca. 1920-1930
255x255	Papel: Beig	Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



MMB013a

MMB013b

		<b>MMB014</b> N/I
España		ca. 1915-1925
255x255	Papel: Verde	Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I



MMB014a

MMB014b

		<b>MMB015</b> N/I
España		ca. 1920-1930
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul
Autoría: A. Capocci		Imagen del perfil de exhibición: S/I

MMB015a

MMB015b

		<b>MMB016</b> N/I
España		ca. 1915-1925
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul
Autoría: Penagos?		Imagen del perfil de exhibición: S/I

MMB016a

MMB016b

		<b>MMB017</b> N/I
España		ca. 1920-1930
255x255	Papel: Blanco	Tinta: Azul
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I

MMB017a

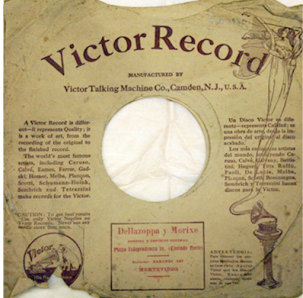
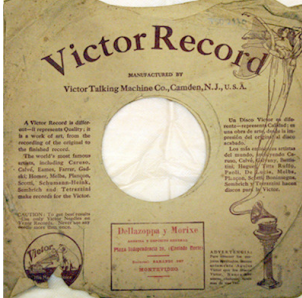
MMB017b

		<b>MMB018</b>	<b>N/I</b>
España		ca. 1920-1930	
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	











		<b>MMB019</b>	<b>ODEON</b>
España		ca. 1920	
255x255	Papel: Beig	Tinta: Marrón clara, Marrón oscura	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	


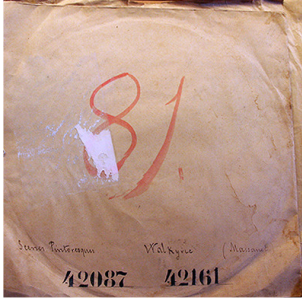
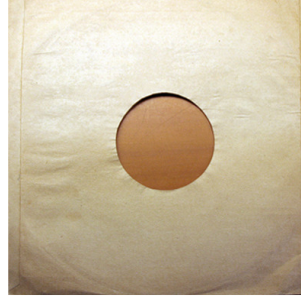
		<b>MMB020</b>	<b>ODEON</b>
España		ca. 1910-1920	
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Dorada y Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	



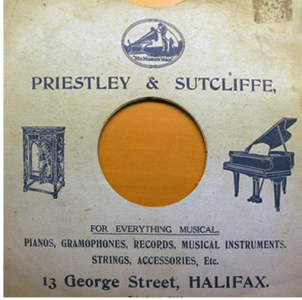
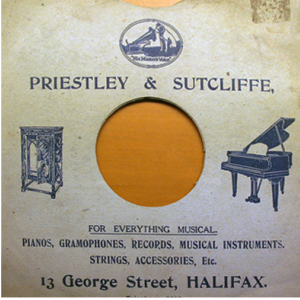






		<b>MMB021</b>	<b>ORPHEUS</b>
España		ca. 1910-1920	
250x250	Papel: Kraft	Tinta: Azul	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

		<b>MMB022</b>	<b>VICTOR RECORD</b>
EE.UU.		ca. 1910-1920	
250x250	Papel: Beig	Tinta: Marrón	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	

## Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)

 <p>BC001a</p>	 <p>BC001b</p>	<table border="1"> <tr> <td><b>BC001</b></td> <td colspan="2"><b>BRUNSWICK</b></td> </tr> <tr> <td>EE.UU.</td> <td colspan="2">ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC001</b>	<b>BRUNSWICK</b>		EE.UU.	ca. 1925-1930		N/I	Papel: Beig	Tinta: Marrón	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BC001</b>	<b>BRUNSWICK</b>													
EE.UU.	ca. 1925-1930													
N/I	Papel: Beig	Tinta: Marrón												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BC002a</p>	 <p>BC002b</p>	<table border="1"> <tr> <td><b>BC002</b></td> <td colspan="2"><b>COMPAÑIA BRUNSWICK SUDAMERICANA</b></td> </tr> <tr> <td>Argentina</td> <td colspan="2">ca. 1925-1930</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC002</b>	<b>COMPAÑIA BRUNSWICK SUDAMERICANA</b>		Argentina	ca. 1925-1930		N/I	Papel: Beig	Tinta: Marrón	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BC002</b>	<b>COMPAÑIA BRUNSWICK SUDAMERICANA</b>													
Argentina	ca. 1925-1930													
N/I	Papel: Beig	Tinta: Marrón												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BC003a</p>	 <p>BC003b</p>	<table border="1"> <tr> <td><b>BC003</b></td> <td colspan="2"><b>DISCO GRAMOPHONE</b></td> </tr> <tr> <td>España</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC003</b>	<b>DISCO GRAMOPHONE</b>		España	ca. 1920		N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BC003</b>	<b>DISCO GRAMOPHONE</b>													
España	ca. 1920													
N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BC004a</p>	 <p>BC004b</p>	<table border="1"> <tr> <td><b>BC004</b></td> <td colspan="2"><b>DISCO GRAMOPHONE</b></td> </tr> <tr> <td>España</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC004</b>	<b>DISCO GRAMOPHONE</b>		España	ca. 1920		255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BC004</b>	<b>DISCO GRAMOPHONE</b>													
España	ca. 1920													
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												
 <p>BC005a</p>	 <p>BC005b</p>	<table border="1"> <tr> <td><b>BC005</b></td> <td colspan="2"><b>DISCO MARCA GRAMOFONO</b></td> </tr> <tr> <td>España</td> <td colspan="2">ca. 1910-1920</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td>Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td>Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC005</b>	<b>DISCO MARCA GRAMOFONO</b>		España	ca. 1910-1920		N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra	Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I
<b>BC005</b>	<b>DISCO MARCA GRAMOFONO</b>													
España	ca. 1910-1920													
N/I	Papel: Beig	Tinta: Negra												
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I												

 <p>Disco Nacional Odeon Veroton EL DISCO DE CALIDAD GRABACION ELECTRICA Veroton</p> <p>BC006a</p>	 <p>Disco Nacional Odeon Veroton GRABACION ELECTRICA Veroton EL DISCO DE CALIDAD MANUFACTURADO EXCLUSIVAMENTE POR MAX GLUCKSMANN THE ARGENTINE TALKING MACHINE WORKS BUENOS AIRES</p> <p>BC006b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC006</b></td> <td colspan="2"><b>DISCO NACIONAL ODEON VEROTON</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Argentina</td> <td colspan="2">ca. 1930-1940</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Marrón</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Max Glucksmann</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Ignacio Corsini</td> </tr> </table>	<b>BC006</b>		<b>DISCO NACIONAL ODEON VEROTON</b>		Argentina		ca. 1930-1940		N/I	Papel: Beig	Tinta: Marrón		Autoría: Max Glucksmann		Imagen del perfil de exhibición: Ignacio Corsini	
<b>BC006</b>		<b>DISCO NACIONAL ODEON VEROTON</b>																
Argentina		ca. 1930-1940																
N/I	Papel: Beig	Tinta: Marrón																
Autoría: Max Glucksmann		Imagen del perfil de exhibición: Ignacio Corsini																
 <p>81 42087 42161</p> <p>BC007a</p>	<p>BC007b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC007</b></td> <td colspan="2"><b>FUNDA EN BLANCO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">N/I</td> <td colspan="2">ca. 1900</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC007</b>		<b>FUNDA EN BLANCO</b>		N/I		ca. 1900		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC007</b>		<b>FUNDA EN BLANCO</b>																
N/I		ca. 1900																
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BC008a</p>	 <p>BC008b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC008</b></td> <td colspan="2"><b>IRRIBERRI BELLOCQ Y CIA.</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Argentina</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Roja, Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC008</b>		<b>IRRIBERRI BELLOCQ Y CIA.</b>		Argentina		ca. 1920		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Roja, Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC008</b>		<b>IRRIBERRI BELLOCQ Y CIA.</b>																
Argentina		ca. 1920																
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Roja, Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p><b>LA NACIONAL</b> Máquinas parlantes y artículos para Sports CATALOGOS GRATIS DISCOS DOBLES TENNIS ODEON FOOT-BALL Y FONOTIPIA Y ATLETISMO A. PERIS Calle de Santa Ana, n.º 21 (Cerca de Plaza de España) BARCELONA Accesorios Composturas</p> <p>BC009a</p>	 <p>BC009b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC009</b></td> <td colspan="2"><b>LA NACIONAL</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">España</td> <td colspan="2">ca. 1920</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC009</b>		<b>LA NACIONAL</b>		España		ca. 1920		N/I	Papel: Beig	Tinta: Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC009</b>		<b>LA NACIONAL</b>																
España		ca. 1920																
N/I	Papel: Beig	Tinta: Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>Canciones criollas del Duo 1917 GARDEL-RAZZANO Exclusividad Max Glucksmann</p> <p>BC010a</p>	 <p>Creaciones de la Genial LOLA MEMBRIVES Brillante impresión EXCLUSIVIDAD MAX GLUCKSMANN</p> <p>BC010b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC010</b></td> <td colspan="2"><b>MAX GLUCKSMANN</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Argentina</td> <td colspan="2">ca. 1930-1940</td> </tr> <tr> <td>N/I</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Roja</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Max Glucksmann</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Lola Membrives, Gardel, Razzano</td> </tr> </table>	<b>BC010</b>		<b>MAX GLUCKSMANN</b>		Argentina		ca. 1930-1940		N/I	Papel: Kraft	Tinta: Roja		Autoría: Max Glucksmann		Imagen del perfil de exhibición: Lola Membrives, Gardel, Razzano	
<b>BC010</b>		<b>MAX GLUCKSMANN</b>																
Argentina		ca. 1930-1940																
N/I	Papel: Kraft	Tinta: Roja																
Autoría: Max Glucksmann		Imagen del perfil de exhibición: Lola Membrives, Gardel, Razzano																

 <p>BC011a</p>	 <p>BC011b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC011</b></td> <td colspan="2"><b>ODEON</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">España</td> <td colspan="2">ca. 1910-1920</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Azul agrisado</td> <td colspan="2">Tinta: Dorada y Azul</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC011</b>		<b>ODEON</b>		España		ca. 1910-1920		255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Dorada y Azul		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC011</b>		<b>ODEON</b>																
España		ca. 1910-1920																
255x255	Papel: Azul agrisado	Tinta: Dorada y Azul																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BC012a</p>	 <p>BC012b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC012</b></td> <td colspan="2"><b>PRIESTLEY &amp; SUTCLIFFE</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1920-1930</td> </tr> <tr> <td>260x260</td> <td>Papel: Gris</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC012</b>		<b>PRIESTLEY &amp; SUTCLIFFE</b>		Gran Bretaña		ca. 1920-1930		260x260	Papel: Gris	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC012</b>		<b>PRIESTLEY &amp; SUTCLIFFE</b>																
Gran Bretaña		ca. 1920-1930																
260x260	Papel: Gris	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BC013a</p>	 <p>BC013b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC013</b></td> <td colspan="2"><b>RADIO LUCARDA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">España</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>260x260</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Verde</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC013</b>		<b>RADIO LUCARDA</b>		España		ca. 1930		260x260	Papel: Beig	Tinta: Verde		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC013</b>		<b>RADIO LUCARDA</b>																
España		ca. 1930																
260x260	Papel: Beig	Tinta: Verde																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BC014a</p>	 <p>BC014b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC014</b></td> <td colspan="2"><b>RCA VICTOR</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Argentina</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>260x260</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Verde</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC014</b>		<b>RCA VICTOR</b>		Argentina		ca. 1930		260x260	Papel: Beig	Tinta: Verde		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC014</b>		<b>RCA VICTOR</b>																
Argentina		ca. 1930																
260x260	Papel: Beig	Tinta: Verde																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BC015a</p>	 <p>BC015b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC015</b></td> <td colspan="2"><b>RCA VICTOR</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Argentina</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>260x260</td> <td>Papel: Kraft</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC015</b>		<b>RCA VICTOR</b>		Argentina		ca. 1930		260x260	Papel: Kraft	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC015</b>		<b>RCA VICTOR</b>																
Argentina		ca. 1930																
260x260	Papel: Kraft	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																



 <p>BC016a</p>	 <p>BC016b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC016</b></td> <td colspan="2"><b>SALON DECCA</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Gran Bretaña</td> <td colspan="2">ca. 1930</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Beig</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: S/I</td> </tr> </table>	<b>BC016</b>		<b>SALON DECCA</b>		Gran Bretaña		ca. 1930		255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I	
<b>BC016</b>		<b>SALON DECCA</b>																
Gran Bretaña		ca. 1930																
255x255	Papel: Beig	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: S/I																
 <p>BC017a</p>	 <p>BC017b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC017</b></td> <td colspan="2"><b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1905-1910</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Foto:AL</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: María Barrientos</td> </tr> </table>	<b>BC017</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia		ca. 1905-1910		255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra		Autoría: Foto:AL		Imagen del perfil de exhibición: María Barrientos	
<b>BC017</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>																
Italia		ca. 1905-1910																
255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra																
Autoría: Foto:AL		Imagen del perfil de exhibición: María Barrientos																
 <p>BC018a</p>	 <p>BC018b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC018</b></td> <td colspan="2"><b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1905-1910</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Francesco Maria Bonini</td> </tr> </table>	<b>BC018</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia		ca. 1905-1910		255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Francesco Maria Bonini	
<b>BC018</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>																
Italia		ca. 1905-1910																
255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Francesco Maria Bonini																
 <p>BC019a</p>	 <p>BC019b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC019</b></td> <td colspan="2"><b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1905-1910</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Foto:AL 1894</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Victor Maurel</td> </tr> </table>	<b>BC019</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia		ca. 1905-1910		255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra		Autoría: Foto:AL 1894		Imagen del perfil de exhibición: Victor Maurel	
<b>BC019</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>																
Italia		ca. 1905-1910																
255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra																
Autoría: Foto:AL 1894		Imagen del perfil de exhibición: Victor Maurel																
 <p>BC020a</p>	 <p>BC020b</p>	<table border="1"> <tr> <td colspan="2"><b>BC020</b></td> <td colspan="2"><b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Italia</td> <td colspan="2">ca. 1905-1910</td> </tr> <tr> <td>255x255</td> <td>Papel: Kraft, Blanco</td> <td colspan="2">Tinta: Negra</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Autoría: Anónima</td> <td colspan="2">Imagen del perfil de exhibición: Armida Parsi-Petinella</td> </tr> </table>	<b>BC020</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>		Italia		ca. 1905-1910		255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra		Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Armida Parsi-Petinella	
<b>BC020</b>		<b>SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>																
Italia		ca. 1905-1910																
255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra																
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Armida Parsi-Petinella																

 <p>BC021a</p>	 <p>BC021b</p>	<b>BC021 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>	
Italia		ca. 1905-1910	
255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra	
Autoría: Anónima		Imagen del perfil de exhibición: Giuseppe Pacini	

 <p>BC022a</p>	 <p>BC022b</p>	<b>BC022 SOCIETA ITALIANA DI FONOTIPIA DI MILANO</b>	
Italia		ca. 1905-1910	
255x255	Papel: Kraft, Blanco	Tinta: Negra	
Autoría: Foto:AL		Imagen del perfil de exhibición: Alesandro Bonci	

#### 6.4. Creación de las variables iconográficas desde una perspectiva de género

Los elementos gráficos que se han recogido para formular la base de datos responden, en primer lugar, a la presencia *de facto* de todos ellos, y en segundo lugar a la voluntad de enfocar el análisis a través del sistema binario de oposiciones y su relación con los estudios de género. Es decir, el estudio global de las muestras arroja como evidencia la reiteración sistemática de una serie de motivos gráficos recurrentes. Esos motivos gráficos recurrentes entroncan con la cadena del proceso comunicacional de la música grabada y manifiestan, de forma ineluctable, la tensión esencial del sistema binario de oposiciones.

La hipótesis inicial sobre la que se trabaja, considera que este discurso se asienta sobre dos circunstancias claras: el fenómeno de la grabación sonora se inserta socio históricamente en un proceso de cambio y modificación de las estructuras sociales, mentales y productivas, pero la grabación sonora no solo se sitúa de forma pasiva en este escenario, sino que su implantación y consolidación como nuevo hábito cultural en la nueva cultura de masas contribuye a este cambio de una manera decisiva.

Por tanto, difundir pedagógicamente todos los factores que entran a formar parte del proceso comunicativo de la grabación sonora y dotarlos de valor añadido mediante la persuasión retórica y la atractivación comercial, será uno de los ejes de acción iconográfico de las fundas. La otra circunstancia es inherente al propio período de cambio y conlleva un discurso plagado de polarizaciones entre las viejas y las nuevas formas de concebir del mundo, donde la supremacía y la superación de lo nuevo, (lo maquinal) se impone sobre el precedente de lo natural, de forma harto competitiva.

El proceso de expansión colonizadora del momento, basado en la dominación, contamina miméticamente las nuevas expresiones de lo cultural, evidenciando que el proceso no tiene por objeto únicamente a los territorios, sino también la colonización de los cuerpos, las acciones y los modos de cognición.

Por ello, se han tomado en consideración para crear las variables iconográficas del análisis, los elementos que intervienen en el proceso comunicativo y los elementos que presentan una relación directa con las categorías tradicionalmente entendidas como opuestas: lo mental/corporal, lo natural/urbano, lo real/ideal, lo masculino/femenino, lo público/privado, la notación musical/grafía indicial del sonido, lo solar/lunar, lo animal/humano y lo infantil/adulto.

Siguiendo las teorías de la nueva musicología, en el contexto de emisión se ha atendido al perfil de exhibición que la imagen desarrolla: cantante, instrumentista, compositor (no hay mujeres compositoras en la muestra estudiada).<sup>319</sup> En el contexto de recepción se añade la figura del público receptor,

---

<sup>319</sup> El perfil femenino más cercano a una interpretación con visos de intelectualidad es el de la instrumentista, pianista y clavecinista, Wanda Landowska, *His Master's Voice* (Gran Bretaña: 1930, Ref. BnF243).

diferenciando entre hombres y mujeres, en tanto que en este período su presencia visual es preponderante y se convierten, a su vez, en fuente emisora de contenidos.

### **Definición de las variables iconográficas**

Las variables iconográficas que se plantean están en sintonía con la gestación de identidades culturales, significándose como relevantes las relaciones entre el cuerpo presentado y representado, la imagen y el medio, siguiendo las líneas de investigación abiertas por las pioneras artísticas de la iconografía femenina. Estas categorías se constituyen para el análisis cuantitativo tan eficaces como directas, se contabiliza cuantas mujeres y cuantos hombres aparecen, de qué edades, clase social, etnia, nivel de idealización y en qué actitudes. Se contabiliza cuántas veces aparecen y de qué tipo son, los motivos astrales, naturales, urbanos, animales, musicales o maquinales que se exhiben, atendiendo a su grado de iconicidad.

El programa que se ha utilizado para generar esta tabla es *Microsoft Excel*. En el documento, cada fila recoge los datos de una única funda, numeradas y con número de referencia, mientras que en las columnas se registran los campos formulados como “Variables Iconográficas”. La tabulación se ha realizado desde dos presupuestos, con valores *Booleanos* (0-1) lo que permite una medición en términos de existencia-inexistencia, y con valores numéricos, computando, en el caso de las variables humanas, el número de elementos similares que intervienen en la imagen. Los resultados íntegros del análisis cuantitativo se encuentran publicados en el Anexo I de la presente Tesis Doctoral, titulado: “Tabla para el análisis iconográfico”.

### **Relación y descripción de las variables iconográficas**

#### **Marca. Referencia textual en torno a la figura que emite el mensaje**

Recoge el nombre del sello fonográfico, inventor, comercio o asociación editora

#### **Maquinas (M)**

Se referencia la presencia icónica de máquinas fonográficas

#### **Discos (D)**

Atiende a la presencia icónica de discos, se muestren total o parcialmente

#### **Accesorios (A)**

Se referencia la presencia icónica de accesorios de la grabación sonora

#### **Instrumentos (I)**

Constata la presencia icónica de instrumentos musicales

#### **Notación Musical (NM)**

Se referencia la presencia de símbolos relativos a la escritura musical

#### **Otras máquinas (OM)**

Se referencia la presencia icónica de otras máquinas. Radios y medios de transporte

### **Personas (HF-MF; HR-MR; HI-MI; NI-NR)**

- Se referencia la representación icónica de personas adultas y se contabilizan
- Se matiza si son hombres o mujeres (H-M)

Limitaciones: en el caso de determinadas culturas, (Asia y África) se pone de manifiesto que puesto que los códigos de representación varían con respecto a los cánones occidentales, no es posible determinar fácilmente este extremo.

- Se matiza si son idealizaciones. (I)  
Se entiende por ideal toda representación alegórico-mitológica. Limitaciones e hibridaciones de sentido: aunque en algunos casos los perfiles de interpretación son idealizaciones gráficas, al estar enmarcados en el mismo aquí y ahora del objeto, se han contabilizado como reales.
- Se distingue entre figuras de las que emana el mensaje musical: “hombre fuente” o “mujer fuente” (HF-MF) y figuras que lo reciben: “hombre receptor”, “mujer receptora” (HR-MR). Limitaciones e hibridaciones de sentido: Las figuras que manipulan la máquina se convierten así mismo en fuentes. Pese a esta consideración se han contabilizado como público receptor. Algunos intérpretes de prestigio posan manipulando la máquina, pese a que serían en esencia receptores se los ha contabilizado como fuentes, dado que están ahí por su protagonismo como tales.

### **La Infancia (Real e Ideal; NR-NI)**

Se referencia la representación icónica de personas menores de edad y se contabilizan. Se matiza si son reales o ideales. Limitaciones e hibridaciones: en los casos de alegoría y en tierna infancia no es posible determinar el sexo.

### **Animales (An)**

Se referencia la representación icónica de animales y se contabilizan.

### **Mapas geográficos (Mp)**

Se referencia la representación icónica de símbolos relacionados con el territorio.

### **Naturaleza (Na)**

Constata la presencia de toda representación icónica relacionada con la naturaleza. Se localiza en cenefas ornamentales, en la construcción de escenarios y en paisajes toponímicos.

### **Urbanidad (U)**

Atiende a la representación icónica de ámbitos urbanos o contruidos por el ser humano, sea en su totalidad o como fragmento. Arquitecturas emblemáticas, espacios públicos y espacios domésticos.

### **Sol (S)**

Atiende a toda representación icónica relacionada con el sol, (incluida en esta categoría también la clave de sol). Limitaciones: la elipsis del núcleo solar y la presencia concéntrica de rayos en torno al troquel denota la metáfora entre el disco y el sol.

**Estrellas (E)**

Se referencia toda representación icónica relacionada con las estrellas.

**Nubes (Nb)**

Se referencia toda representación icónica relacionada con las nubes o la bruma.

**Luna (L)**

Se referencia toda representación icónica relacionada con la luna.

**Rayo/onda/surco (R/o/S)**

Se referencia toda representación icónica relacionada con las líneas de fuerza. Rayos solares, eléctricos, ondas acuáticas o aéreas y surco. Limitaciones: existe una fuerte profusión de trama metafórica, símbolo del surco. Cuando aparece es considerada surco.

---

## 7. Presentación de datos cuantitativos

### 7.1. Obtención de datos e interpretación de la casuística general

La tabulación de las variables iconográficas constata que la presencia icónica o textualmente relevante de la marca mediante la adición de logotipo es protagonista en el conjunto prácticamente absoluto de la muestra, concretamente en 501 ejemplares de un total de 512. La existencia de fundas en la muestra estudiada que no presentan una identificación explícita de la marca se reduce a 11 ejemplares. Este dato imperante contribuye a validar la denominación propuesta para la TID, “Hegemonía de la Marca”.

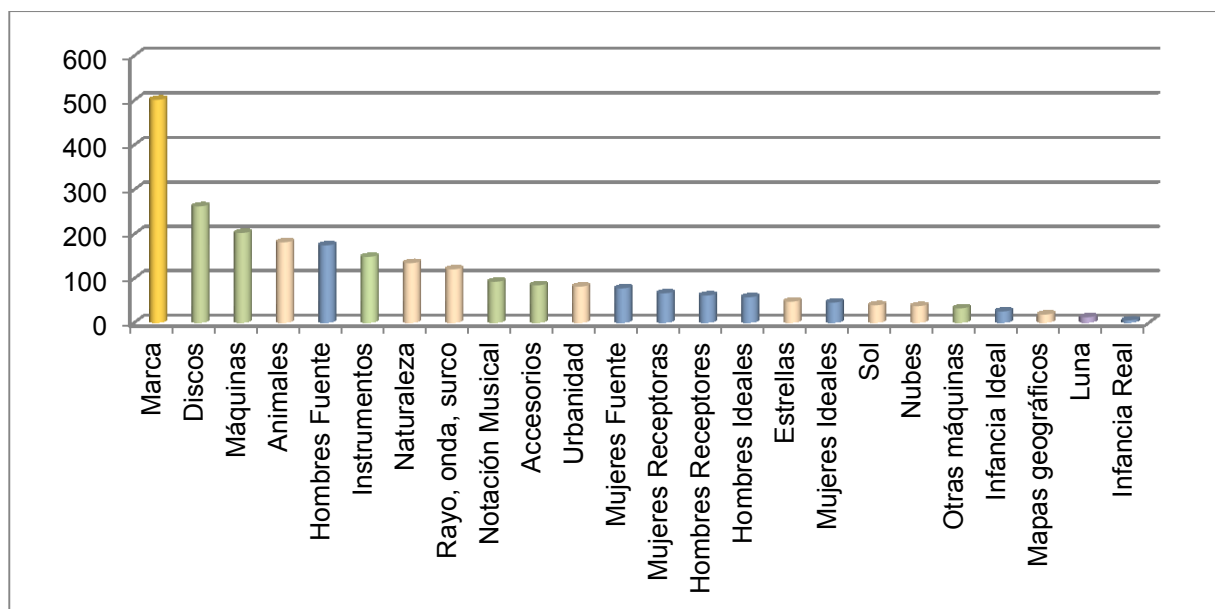
Además de la variable iconográfica de la marca, para hacer más accesible el estudio, la tabulación de las variables iconográficas se organiza en torno a tres grandes bloques, lo que permite contrastar entre sí, la casuística general:

- Variables Iconográficas en torno a la tecnología musical:  
“Discos”, “Máquinas”, “Otras máquinas”, “Accesorios”, “Notación Musical”,  
“Instrumentos”.
- Variables iconográficas en torno al contexto geográfico y climático-cosmogónico:  
“Naturaleza”, “Animales”, “Estrellas”, “Sol”, “Luna”, “Nubes”, “Rayo/Onda/Surco”,  
“Urbanidad”, “Mapas Geográficos”.
- Variables iconográficas en torno a la presencia de seres humanos:  
“Hombres Fuente”, “Mujeres Fuente”, “Hombres Receptores”, “Mujeres Receptoras”,  
“Hombres Reales”, “Mujeres Reales”, “Hombres ideales”, “Mujeres Ideales”, “Infancia  
Real”, “Infancia Ideal”.

A continuación se proporciona una tabla ordenada de la prevalencia, es decir, del número de impactos visuales que cada variable presenta en los ejemplares estudiados y su transposición a datos porcentuales. En ella es posible hacer consciente fácilmente la inminente presencia de la marca, en un 98% de la muestra estudiada. Se observa que, en segunda y tercera posición, se encuentran las variables en torno a la tecnología musical, en concreto a los “Discos”, con una presencia del 51%, y a las “Máquinas” con una presencia del 39%. A continuación, la variable iconográfica asociada a la animalidad, se sitúa en la cuarta posición, gracias a Nipper, con un 35%. La primera referencia protagonista relativa a la humanidad aparece en el quinto lugar, se trata de la variable “Hombres Fuente”, con un 34%, muy por encima de la siguiente, “Mujeres Fuente”, en la posición número 12, con un 13% de protagonismo y por detrás de “Instrumentos”, “Naturaleza”, “Rayo/Onda/Surco”, “Notación Musical”, “Accesorios” y “Urbanidad”. Significativa es la presencia en el último lugar de la “Infancia Real” lo que nos introduce de pleno en la ausencia de consideración, y de existencia, vívida y simbólica, que a finales del S.XIX y principios del S.XX, la infancia merecía.

PRESENCIA VARIABLE ICONOGRÁFICA	ABSOLUTO	PORCENTAJE
<b>Registros Totales</b>	<b>512</b>	<b>100%</b>
Marca	501	98%
Discos	262	51%
Máquinas	202	39%
Animales	181	35%
Hombres Fuente	174	34%
Instrumentos	148	29%
Naturaleza	134	26%
Rayo, onda, surco	120	23%
Notación Musical	92	18%
Accesorios	84	16%
Urbanidad	81	16%
Mujeres Fuente	77	15%
Mujeres Receptoras	66	13%
Hombres Receptores	61	12%
Hombres Ideales	57	11%
Estrellas	47	9%
Mujeres Ideales	45	9%
Sol	39	8%
Nubes	37	7%
Otras máquinas	32	6%
Infancia Ideal	25	5%
Mapas geográficos	18	4%
Luna	12	2%
Infancia Real	5	1%

Tabla 12. Prevalencia porcentual de las Variables Iconográficas I



Leyenda

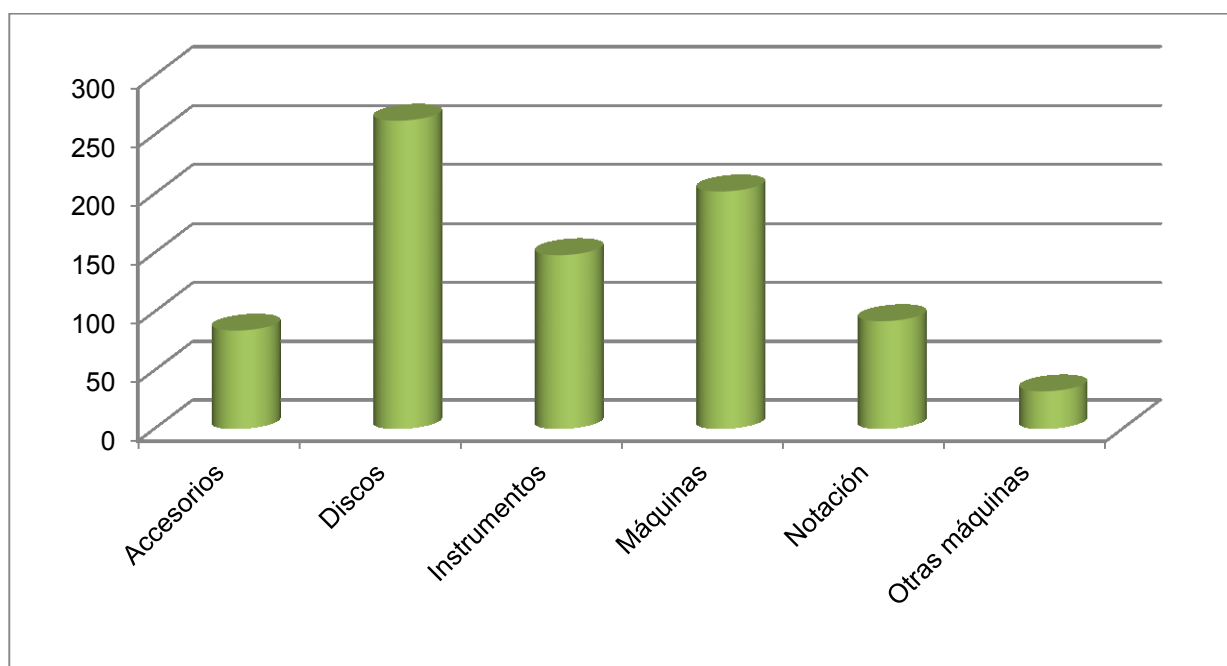
- Marca
- Variables iconográficas en torno a la tecnología musical
- Variables iconográficas en torno al contexto (natural o urbano) y climático-cosmogónico
- Variables iconográficas en torno a la presencia de seres humanos

Tabla 13. Prevalencia porcentual de las Variables Iconográficas II



## 7.2. Variables Iconográficas en torno a la tecnología musical

Dentro de este epígrafe se insertan aquellas variables que mantienen una relación de pertenencia con los nuevos y los viejos modos de entender la tecnología musical y que en esencia están relacionados con el canal, el código y la fuente inorgánica en el acto comunicativo musical mediado, incluso cuando la diégesis visual realiza lo que se ha dado en llamar, ficción del directo. La presencia, por una parte, de tecnologías mediadas, involucra la existencia visual de “Máquinas”, “Discos”, “Otras Máquinas” y “Accesorios”. La tendencia a la mostración de aspectos más tradicionales de la tecnología musical está en relación con la representación del sistema de “Notación musical” y la ficción icónica de los “Instrumento” que han sido previamente acusmatizados por el fenómeno de la grabación sonora. En este sentido, tal y como se observa en la tabla, la presencia de “Discos” en 262 fundas, es seguida de “Máquinas” en 202. Este dato, unido a la presencia de 84 fundas con “Accesorios” y 32 en que aparecen “Otras Máquinas” (fundamentalmente radios y medios de transporte) denota un interés sustancial, en absoluto gratuito, por implantar y posicionar un gramófono en cada casa, como se conoce que era voluntad explícita de la industria en estos momentos.



**Tabla 14 Prevalencia de las Variables Iconográficas en torno a la Tecnología musical**

La presencia de “Instrumentos” en 148 fundas remite a la necesidad latente, y la intencionalidad expresa, de no efectuar un alejamiento de la interpretación directa en la praxis icónica, que redunde en el verdadero alejamiento que la nueva praxis musical, la escucha mediada, ha supuesto en el plano de lo real. Así, en el plano simbólico se produce una tendencia hacia la antítesis como figura retórica: la presencia icónica de instrumentos, generalmente accionados en escenas vivientes con un grado de notoria afectación, afirma ante los ojos del público espectador que la acusmatización que sus oídos perciben, no ha sucedido. Es interesante destacar que la concomitancia visual de máquinas e

instrumentos en una misma funda rara vez sucede y cuando lo hace, puede darse como un catálogo de instrumentos musicales (exóticos o manufacturados por la marca) que no entran en competencia directa con la máquina parlante, o bien superponiendo dos niveles de realidad sobre la imagen, existiendo en este caso una jerarquía semántica que beneficia a la máquina sobre el instrumento. Es decir, en estos casos la máquina se presenta abierta, activa y sonando en el estrato de lo real, mientras que la interpretación musical instrumental emana de ella, eterea, como un efluvio de los sentidos, en parte imaginada, en parte ilimitada y siempre dependiente de la ejecución prioritaria que el público espectador, elidido o presente, efectúa mediante su intervención en la máquina parlante.

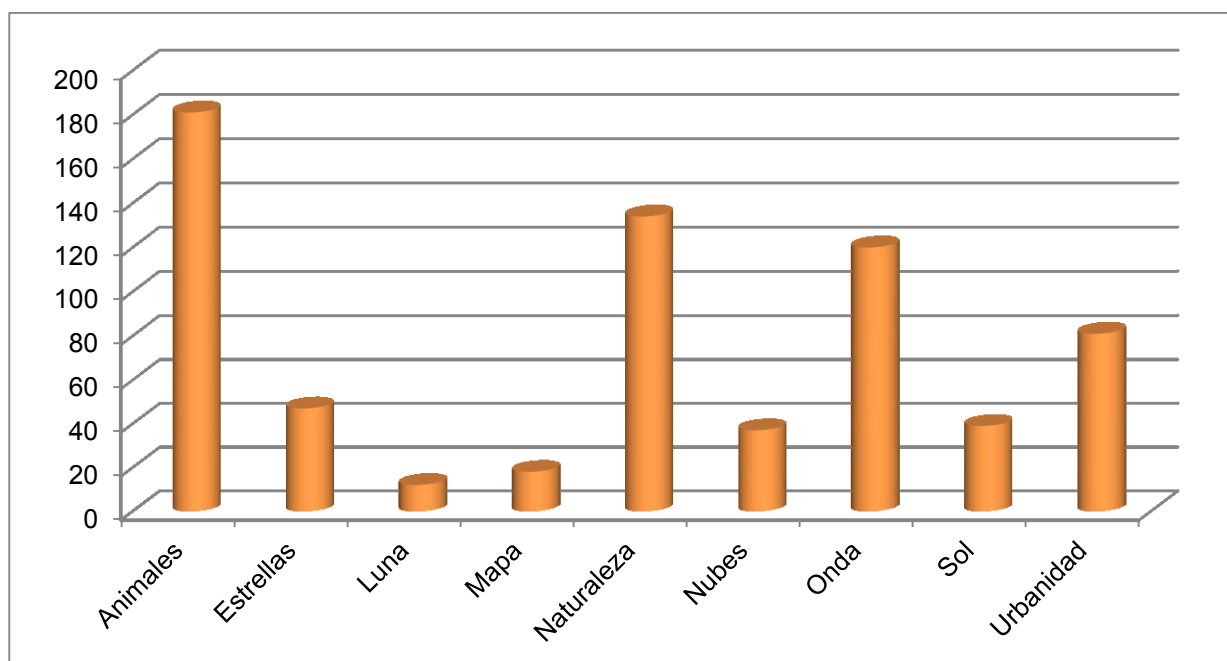
La presencia de 92 fundas con “Notación musical” indica un claro proceso de sustitución de los modos en que la música comienza, entre 1900 y 1940 a ser producida, escuchada y entendida. Si la notación escrita se consiguiera en siglos anteriores como el paradigma de la representación simbólica de lo musical, la grabación sonora auspicia el final de esta hegemonía del canón. Las 92 fundas utilizan la notación casi de forma iconotípica, en su versión más reduccionista y descontextualizada, sin construir apenas un único fraseo. Las claves de sol, los pentagramas ondulados y las corcheas utilizadas como ornamento son expresión directa, en el ámbito iconográfico, de la deconstrucción que en el ámbito de lo real musical supone la implantación del fenómeno de la grabación sonora.

### **7.3. Variables iconográficas en torno al contexto geográfico y climático-cosmogónico**

La polarización entre lo natural, entendido como lo hecho por la naturaleza, y lo artificial, entendido como lo hecho por el ser humano, se dilucida con fuerza en las imágenes analizadas. Para poder efectuar una disertación contrastada, en este epígrafe se incluyen aquellas variables iconográficas que presentan relación directa con uno u otro dipolo y que necesariamente tienen relación con los elementos naturales, florales, vegetales, animales y climatológicos, por una parte, y con las construcciones arquitectónicas emblemáticas: la urbanidad y la glosa de las cartografías y los símbolos de identidad nacional, por otra.

Puesto que el fenómeno de la grabación sonora supone el triunfo de la técnica sobre la naturaleza, los argumentos de persuasión gráfica utilizados para modificar las conductas y los comportamientos de la nueva práctica, en un momento de transición, se instalan en la necesaria visualización, de nuevo, de aquello que el fenómeno domina y a su paso, extingue. Bien sea bajo el argumento de la dominación colonialista, anclada en el exotismo, de lo sobrenatural elegíaco, o del ornato estilístico, los aspectos relacionados con la “Naturaleza” están presentes en 134 de las fundas analizadas y los animales, Nipper es el exponente más iterativo, en 181 ejemplares. Por el contrario, la “Urbanidad” se presenta en 81 de los ejemplares y la apelación a “Mapas geográficos”, o consignas patrias en 18. Los fenómenos climatológicos son construcciones de orden cosmogónico que funcionan como trasunto metafórico del ecosistema, pretendidamente mitológico, de la grabación sonora. Las “Estrellas”, epítome signica del lugar que ocupan los intérpretes en el firmamento de la nueva audición sonora, se localizan en 47 de los ejemplares estudiados y de forma creciente a partir de 1930. Las apelaciones al astro rey, el “Sol” y se

cuentan en 39 fundas, significándose la filiación formal, connotativa y conceptual entre el disco y el disco solar, como una de las figuras metonímicas más poderosas del argumento comercial de venta. Las “Nubes” en 37 y la “Luna”, en 12. El planeta Tierra posee un irrelevante número de menciones icónicas, concretamente dos, una de ellas situado junto al Discóbolo, en uno de los primeros iconotipos de *Pathé*, dirigido a sus filiales inglesa, alemana y rusa; y otra en la funda *Austroton*. La reiterada presencia de “Rayos/Ondas/Surcos” en 120 ejemplares, confirma que la grafía indicial del sonido, así como las simbolizaciones plásticas de la electricidad, son factores visuales determinantes en el asentamiento de la industria fonográfica, ya que proporcionan identidad visual a la huella indicial del sonido, apenas perceptible. Lo que constituye el asentamiento simbólico de la anterior TID, denominada en esta Tesis Doctoral, “El Sonido Dibujante”. La estrategia de visibilizar el surco, fetichizarlo y dotarlo de contenido semántico permitirá obrar a favor de un reconocimiento de la tangibilidad y postular que la verdad del sonido grabado, evidente, escópica y recreable es una verdad de primera magnitud.



**Tabla 15. Prevalencia de las Variables iconográficas en torno al contexto geográfico y climático-cosmogónico.**

#### **7.4. Variables iconográficas en torno a la presencia de seres humanos**

La organización de la presencia humana se organiza atendiendo a tres posiciones: el binarismo de género, masculino/femenino; el rol comunicativo, recepción/emisión; y la construcción del personaje, real/ideal. Se refiere así mismo, a la categorización de la “Infancia” sin distinción de género, ni rol comunicativo, pues como se demostrará, su presencia no se caracteriza por estas cuestiones, sino por atender únicamente a su posición como “Infancia Real” o “Infancia Ideal”.

PRESENCIA SERES HUMANOS	ABSOLUTO	PORCENTAJE
<b>Registros Totales</b>	<b>512</b>	<b>100%</b>
Personas presentes	299	58%
Sin personas	202	39%

**Tabla 16. Presencia/Ausencia de seres humanos, relación porcentual**

Es necesario recordar que la tabulación se ha realizado desde dos posiciones. En la primera gráfica se muestran los valores *Booleanos*, en términos de: aparece (1) no aparece (0). En la segunda gráfica se atiende al cómputo específico del número de figuras que aparecen en cada funda, por ejemplo, cuatro “Hombres Receptores” y dos “Mujeres Fuente”, por lo que existe un incremento de las cantidades iniciales, y una esclarecedora revelación acerca de la construcción de las identidades grupales e individuales, y el protagonismo de los roles comunicativos puestos en relación.

PRESENCIA S. HUMANOS	Booleana (S/N)	Numérica	% Total (512)	%Parcial
Registros totales	512	512	100%	
Personas presentes	296	296	58%	100%
Sin personas	216	216	42%	73%
Hombres Receptores	61	208	12%	21%
Mujeres Receptoras	66	211	13%	22%
Hombres Fuente	174	1100	34%	59%
Mujeres Fuente	77	146	15%	26%
Hombres Ideales	57	107	11%	19%
Mujeres Ideales	45	94	9%	15%
Infancia Real	5	14	1%	2%
Infancia Ideal	25	46	5%	8%

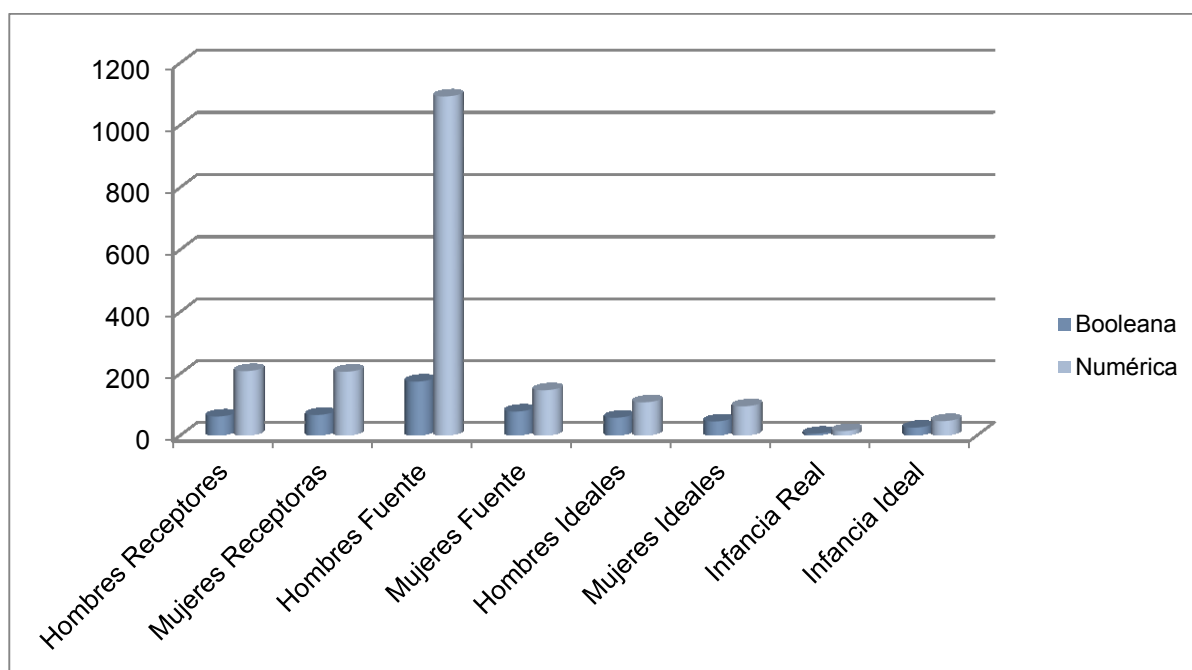
**Tabla 17. Presencia Icónica de seres humanos I**

La comparativa entre ambas gráficas arroja la evidencia de que el “Hombre Receptor” aparece en menos fundas (61) que la “Mujer Receptora” (66). La “Mujer receptora presenta una discreta mayor presencia, concretamente 211 mujeres frente a 208 hombres. Lo que indica una tendencia hacia la mostración equitativa del perfil de recepción, que viene dada por el recurso iconográfico a la pareja de baile heterosexual. La “Mujer Receptora” posee, así mismo, una mayor tendencia a ser representada en solitario, de forma independiente, manipulando la máquina, a diferencia del “Hombre Receptor” que, salvo el Vitrolero,<sup>320</sup> nunca está solo frente a la máquina.

Por el contrario, en la categoría del perfil de exhibición, las cifras se disparan. El “Hombre Fuente” está presente en 174 fundas, representados en número de 1.100, mientras que la “Mujer Fuente” está

<sup>320</sup> “Los Vitroleros” o “*Gramophone Man*” eran personas que transportaban en un carro con ruedas, generalmente un carro de bebés, una máquina parlante, convirtiéndose, en los comienzos del S.XX, en uno de los primeros paradigmas de la portabilidad, un fenómeno que sucedió a nivel transnacional. Con este artefacto sonoro recorrían las calles de la ciudad, transmitiendo en el espacio público contenido musical grabado a cambio de la aportación económica y voluntaria de los viandantes. En la muestra de referencia se encuentran dos ejemplares que ilustran la figura del “Vitrolero”, en este caso, un hombre-anuncio para la casa *Orpheus* en Barcelona. (España: ca. 1910-1920, Ref. MMB021) y (España: ca. 1910-1920,

representada en 77 fundas en número muy inferior, 146. Este dato apunta a la construcción grupal de la identidad masculina y a la construcción individual de la identidad femenina en el ámbito simbólico de la producción musical, en las fundas de disco entre 1900 y 1940. Mientras que la media de “Hombre Fuente” representado por funda es, aproximadamente 6, en el caso de la “Mujer Fuente” asciende únicamente a dos. Este dato se explica por varias razones: por una parte, la ilimitada posición del hombre que es representado simbólicamente ocupando todos los posibles roles o *displays*, de exhibición: director, compositor, interprete y cantante, frente a la limitada representación simbólica de la mujer, que aparece únicamente en la categoría de cantante y muy excepcionalmente, como instrumentista, tanto en el plano de la ilustración como en el de la fotografía. Por otra parte, esta acusada diferencia es debida también a la sobreabundancia de representaciones orquestales masculinas e incluso bandas militares, frente a la figura de la mujer, presentada como vocalista de un grupo o como intérprete solista.



**Tabla 18. Presencia icónica de seres humanos II. Comparativa booleana (0/1) y numérica (n)**

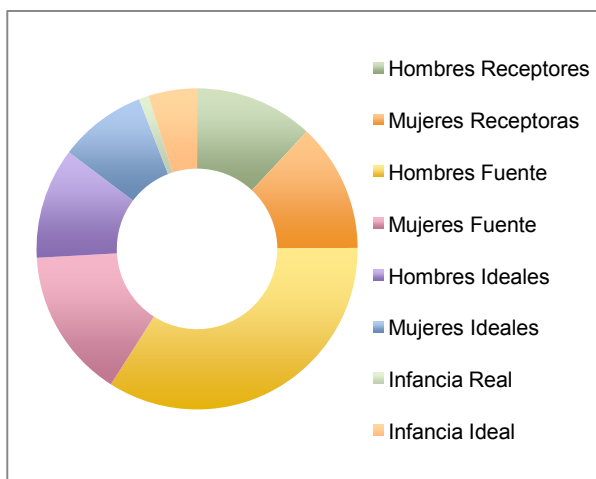
Llama poderosamente la atención la presencia del “Hombre Ideal” en un porcentaje discretamente superior de impactos visuales al que presenta la “Mujer Ideal”, concretamente en 57 fundas aparecen hombres, en número de 107, y en 45 fundas aparecen mujeres, en número de 94. El perfil idealizado responde a un deseo de satisfacción escotofílica, pues suelen presentar una desnudez, vestida por el

Ref. BnF349). Pueden visionarse en línea las fotografías del “*Grammophone man*” de Donald McLeish tomada en Londres hacia 1926-27; el “*Grammophone man*” de Whitechapel, 1952, de *Getty Images*; los “*Grammophone man*” pictóricos de Alfred Daniels, Wentworth St, 1950; y dos vitroleros de la casa *Orpheus* hacia 1914, en Marco Peña Aguirre, *Una pequeña colección de Gramófonos en el sur de Perú*, “Los Vitroleros”, <https://gramofonosdemarcopenacusco.wordpress.com/2015/05/01/los-vitroleros/> (Consultado el 18 de agosto de 2015).

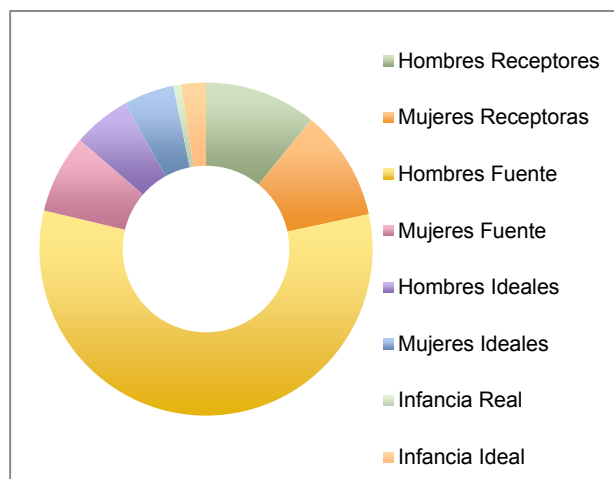
arte, pero también a la necesidad de agregar y connotar valores e ideas (fuerza, servicialidad, divinidad, mito, sobrenaturalidad y la sensualidad) a la identidad visual corporativa de la marca.

“La Infancia”, entendida como categoría es, así mismo, una de las variables que más lecturas aporta, en el ámbito simbólico, al modo en que la sociedad de la época invisibiliza, y por tanto niega, la presencia real de los menores de edad en las prácticas culturales. Tan solo en 5 fundas se ha localizado presencia infantil entendida como real, en número de 14. Por el contrario en 25 fundas se ha localizado “Infancia Ideal”: *Putis* y ángeles púberes, en número de 46 figuras. La vejez, entendida como estadio vital en el que ya no se practica actividad alguna para el sistema productivo, tan solo ha sido localizada icónicamente en una pequeña viñeta narrativa en la funda *Electrola* (Alemania: ca 1930-1935, Ref. Bnf152) y como atributo de valor añadido en la construcción del personaje del director de orquesta.

En resumen, la fabricación de contenido simbólico asociado al cuerpo humano, en las fundas de disco, entre 1900 y 1940, arroja la evidencia de que se naturaliza un canon ético-estético en el que no tienen cabida las identidades estigmatizadas, o simplemente alejadas, de una posición estereotipada de belleza, edad, salubridad, etnia dominante, posición social y actividad productiva.



**Tabla 19. Presencia Icónica de seres humanos III.** Gráfica booleana. Tabulado sobre 296 registros de 512 (un 58% del total).



**Tabla 20. Presencia Icónica de seres humanos IV** Gráfica numérica. Tabulado sobre 296 registros de 512 (un 58% del total).

## 8. Análisis cualitativo y visual: los Mapas Iconográficos

El siguiente apartado está destinado a la producción de conocimiento sobre los materiales analizados. El trabajo se ha estructurado en torno a las variables iconográficas haciendo hincapié tanto en la ampliación de conceptos, como a su puesta en relación con las imágenes presentes en las fundas. Para seguir la argumentación, y con el objetivo de que la localización y consulta del material gráfico sea eficaz, la funda al que el texto hace referencia se determina mediante el nombre de la marca, seguido del país, la datación y la referencia (Id) de catálogo según el siguiente esquema: *Grammophon* (Rusia: ca.1910, Ref.BnF198). Para optimizar la comprensión lectora de los siguientes capítulos se recomienda la apertura simultánea del catálogo y el texto, de modo que las referencias visuales que conforman el análisis textual puedan ser inmediatamente concretadas.

Así mismo, al finalizar el análisis de cada variable iconográfica, se proporcionan, a modo de conclusión visual, aquellos mapas iconográficos que resultan pertinentes para profundizar en las hipótesis trabajadas. Los mapas iconográficos han sido realizados seleccionando, cortando y pegando a modo de *collage* virtual de forma azarosa, aquellas partes de las fundas estudiadas que competen formalmente a cada tema o *Hyle* discursiva, siguiendo la estela de Warburg, pero también de los *Googlegramas* de Joan Fontcuberta.<sup>321</sup> Los mapas no adjuntan otro tipo de información textual añadida, (información que figura sobradamente en el catálogo y las argumentaciones) puesto que pretenden recrear un ecosistema visual en el que las imágenes funcionaban de forma anónima y reiterativa, como impactos instantáneos, compulsivos y múltiples, produciendo en el público espectador de la época una creciente intensificación de la densidad iconográfica, en un mundo hasta entonces, muy poco saturado de imágenes. Los mapas iconográficos ponen en valor, por sí mismos, la calidad y cantidad de las imágenes generadas en las fundas de disco entre 1900 y 1940, apelando al pensamiento visual desde el pensamiento visual y no siendo descifrables verbalmente.

### 8.1. El imperio de la marca: referencias en torno a la figura emisora

Desde 1900 a 1940 el mayor impulso visual lo constituye el afianzamiento de la identidad corporativa mediante la inclusión del logotipo de la marca, que en un alto porcentaje de fabricantes puede además coincidir con el apellido del inventor o con aspectos relativos al lugar de fabricación y distribución. La presencia tipográfica de la marca ocupa una posición jerárquica muy superior en todas las fundas al resto de elementos compositivos y es siempre visible por encima de todos los datos. Es por ello que la marca como contenido cumple en el análisis las funciones descriptiva e identificativa.

Es importante recordar que la autoría de las ilustraciones contenidas en las fundas, de las tipografías, los textos y las fotografías que se insertan en ellas, no están antes de 1930 apenas atribuidas, salvo

---

<sup>321</sup> Joan Fontcuberta, *Googlegramas*. París: Instituto Cervantes; Institut Ramón Llull, 2005.

excepciones importantes pero escasas. Este hecho equipara el período de referencia, especialmente hasta 1930 con lo que Regis Debray denominó la “Logosfera”.<sup>322</sup> Es decir, con los primeros períodos artísticos situados en culturas predominantemente orales, en los que el modo de atribución autorial es colectivo y anónimo y queda en manos de artesanos, pero paradójicamente también con la “Videosfera”, en que el modo de atribución es espectacular y atañe a la marca o la empresa. La evolución en la notoriedad se concreta, a partir de 1930, en una tendencia hacia el modo de atribución propio de la “Grafosfera”, la gráfica anónima se convierte en ilustración o fotografía con firma personal y la figura de artista gráfico, hasta entonces invisibilizada, activando, con el tiempo, la transformación de la consideración social del anonimato artesanal, en la figura del genio, como construcción discursiva moderna.

### La funda, territorio expandido de la marca: de envase protector a Biblia Visual



**Figura 33. Fundas de disco sin adición icónica**  
Fundas de disco de distintos formatos y materiales, probablemente manuscritas por el público receptor y sin atribución alguna de su producción o distribución, ca. 1900. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

Las fundas de disco nacen inicialmente con la necesidad de proteger el producto que contienen y permitir su transporte y almacenamiento sin que sufra desperfectos. Las fundas podían provenir de la propia fábrica de discos o del comercio que los distribuía, una práctica habitual que encuentra su máximo apogeo con la expansión de los sellos minoristas entre los años 1920 y 1930.

Entre las fundas localizadas en la BnF, que responden a una selección de la biblioteca de fundas que fueron previamente restauradas, no se han localizado muchos ejemplares que remitan exclusivamente a esta función protectora, exenta de otras inquietudes y funciones posteriores. Puesto que se trata de fundas restauradas es comprensible que se haya dedicado tiempo y recursos a mejorar el estado de conservación de fundas con un interés, además de meramente funcional, gráfico.

Sin embargo, en el *Museu de la Música de Barcelona*, en el que se pudieron documentar fundas de disco sin restaurar que habían sido separadas de los registros que contenían y archivadas en contenedores, se encontró un valioso material que responde a esta primera fase de la funda de disco, presumiblemente anterior a 1910 y que, en efecto, no contiene gráfica alguna. Las fundas de este período documentadas se caracterizan por ser envases cuadrangulares de cartoncillo tintado o de papel Kraft de alto gramaje, en torno a los 200gr. En estos casos, probablemente el usuario o el comerciante escribían a mano, en la funda, el repertorio que el disco contenía. En el caso documentado se trata de tres fundas de música popular, en concreto hacen referencia a la Polka *Lluvia de perlas*, de J. Inzenga, cuya notación impresa

<sup>322</sup> Véase la referencia a este concepto en Parte I, apartado 3.2 titulado “Los estudios de la Imagen”. Puede ampliarse información en Debray, “Las tres edades de la mirada”, *Vida y muerte de la imagen*, 175-201.



está datada en 1855, un segundo disco, *Leopoldo II*, y un tercero con la inscripción: “ZARZUELAS. Gigantes y Cabezudos coros y bandas, Los Arrastraos, banda”.

Las fundas fechadas a partir de 1900 contienen ya un incremento de sus funciones muy superior a los ejemplos de envases de otros productos de su época: además de proteger identifican la marca. Ejemplos claros de esta evolución que no cesa en el tiempo y que se perpetua incluso en algunas fundas hacia 1940, como las de *Polydor*, las encontramos, por ejemplo, en *Pathé*, *APGA*, *Chantal*, *Azurephone*, *Esta*, *Guille Gaillard*, *Odeon*, *Vocalion*, *Artiphon*, *Aspir*, *Idéal*, *Allegro* y *Zonophone*, cuya composición prioritaria persigue visibilizar a través de contenido textual tipográfico el nombre de la marca, convirtiéndose en el único y omnipresente elemento gráfico.



**Figura 34. Fundas de disco. Visibilización de la marca mediante logotipo**

Incremento informacional orientado hacia la visibilización textual de la marca mediante la inserción de logotipo, ornamentación y texto adicional. De izquierda a derecha, fundas de disco *Allegro*, Francia ca. 1925; *Diamond*, *Pathé*, Francia, ca. 1921; *Zonophone*, EE.UU., ca. 1900-1910; *Chantal*, Bélgica, ca. 1920; *Opera Disque a Saphir*, Francia, ca. 1922. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Cabe destacar, en esta conformación textual de la marca, la tendencia a que la marca se inserte en una línea base recta, o bien en una línea base curva siguiendo, en todo o en parte, el perímetro del troquel. Este ritmo curvo en sintonía con la propia morfología del disco (generada por oposición a la cuadratura de la funda) puede considerarse uno de los modelos habituales de diseño de la marca. En la muestra documentada se localizan numerosos ejemplos que presentan un esquema compositivo muy similar al desarrollado por *Pathé*, hacia 1900, con tipografía de caja alta, un eje muy cerrado sobre al menos dos tercios del troquel central y un tamaño de letra en torno a los 200 puntos. Este esquema se reproduce fielmente en las fundas de los sellos *Idéal Disque a Saphir*, *Disque Aspir*, *Disque Trianon*, *Phrynis*, y *Opéra*. También con mayor libertad creativa, pero igualmente con la tipografía de la marca en disposición cóncava, encontramos las fundas: *Aerophone*, *Gloria*, *Étoile*, *Odeon*, *Victory*, *Beka*, *Sorrente*, *Pampa*, *Parlophon Record*, *Electrola*, *Zonophone*, *Elite-Special*, *Videira Nogueira*, *Disque Chantal* y *Cairophon*, entre otras.

La funda, entendida paulatinamente no solo como mero envase, sino como lo que hoy en día denominamos *packaging*, superpone sobre estas funciones primarias nuevas funciones informativas y de atracción comercial mediante la inserción de iconotipos e ilustraciones que se suman a la marca como contenido secundario y que hablan de la necesidad de diferenciarla, incrementar el valor añadido, lograr una rápida identificación visual y un anclaje recidivo en la memoria, y conferirle atributos simbólicos en un ecosistema de competencia de mercado. Ejemplos son el ángel grabador y las ilustraciones de

máquinas y escenas de recepción de las fundas *Gramophone*, el gallo como motivo patrio de *Pathé*, la avioneta de *Aerophone*, el héroe mitológico hacedor de discos de *Perfectaphone*, la “L” de Carl Lindström en *Parlophon*, la arquitectura emblemática de *Odeon*, o el ruiseñor de *Salabert*.



**Figura 35. Fundas de disco. Visibilización de la marca mediante logotipo e iconotipo**

Fundas de disco en las que la marca se refuerza mediante la inserción de iconotipo, logotipo, ornamentación y texto adicional. De izquierda a derecha, fundas de disco *Perfectaphone*, Francia, ca. 1920-1925; *Pathé*, Francia, ca. 1916-1920; *Odeon*, Francia, ca. 1930; *Parlophon*, Irán, ca. 1930-1932; *Francis Salabert*, Francia, ca. 1925-1927. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Tal y como sucede con todos los patrones compositivos estudiados, una vez que aparecen en el mercado pueden reproducirse y modificarse con discretas variaciones hasta bien entrada la década de 1940 como es el caso del arpa de *Electrola* e incluso hasta 1950 como sucede en la República Checa con el arpa y el grifo presentes como motivos únicos en las fundas *Supraphon*. Los anclajes icónicos permiten una mayor velocidad en la identificación de la marca y una mayor resiliencia en la conciencia del consumidor a través de la imagen.

La inserción de menciones textuales a otros artistas que graban con la marca, a otros títulos del catálogo disponibles y a epígrafes que hacen referencia a repertorios generalistas se convierten en habituales en las fundas de disco, como puerta abierta a otras posibilidades de compra basadas en la afinidad del gusto musical hacia 1905. Con esta decisión, el *packaging* refuerza la función de ampliar las ventas y fidelizar a la audiencia.

Pioneras en este sentido son las fundas de la *Fonotipia di Milano* ca. 1905, *The Monarch Grammofono Concerto* en Italia ca.1905-1908, *Brunswick* ca.1910 y un poco más tardíamente *Perfectaphone* en Francia ca.1910-1920. Se trata de fundas que ya no solo protegen y visibilizan la marca sino que contribuyen con su discurso gráfico a diferenciarla y posicionarla en el mercado mediante la adición de valioso contenido informativo y estético capaz de personalizar no solo la marca, sino el producto, atendiendo a la mención a un repertorio concreto o a interpretaciones que merecen la creación de una serie personal, como es el caso de la cantante Claire Dux *para Brunswick*. Las fundas de la *Fonotipia*, *The Monarch Grammofono Concerto* y *Brunswick*, con adición de fotografía son una excepción en un panorama que hasta ca.1930 no comenzará a singularizar la producción, como es el caso de algunas fundas de *Columbia* y que tendrá su máximo exponente en el modelo hegemónico de las fundas *His Master's Voice*.



**Figura 36. Fundas de disco. Adición icónica del perfil de exhibición**

La adición de imágenes de intérpretes musicales, va consolidando un incremento aurático de la marca y una fetichización creciente del producto, alcanzando su máximo exponente en la repetición iterativa y transnacional, hacia 1935-1940, con el modelo hegemónico diseñado por *His Master's Voice*. De izquierda a derecha fundas de disco *Società Italiana di Fonotipia di Milano*, Italia 1905; *Grammofono Concerto The Monarch* (Facsimil), Italia 1905; *Brunswick*, EE.UU, ca.1910; *Perfectaphone*, Francia ca.1916; *His Master's Voice*, Gran Bretaña, ca. 1935. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Las fundas como objeto de culto, diseñadas con ilustraciones con valor estético no son una excepción en el fondo documentado, sino más bien una constante, en cuya dirección cabría destacar el esfuerzo visionario realizado por *Columbia* desde *Inspiration*, la ilustración de la filial en Gran Bretaña firmada por Bernard Partridge hacia 1930, a la serie ilustrada por André Girard en Francia en 1932, o a los esfuerzos realizados en fundas de las filiales de India. La dimensión de lo artístico se afirma en el contexto de la producción en serie, más que como una metáfora clara de la artísticidad del contenido grabado, como una traslación de su valor, de lo visual a lo auditivo y viceversa, del que sería un buen ejemplo el logotipo de *Swing* el sello de *Jazz* creado por Charles Delaunay en Francia, en 1937. Las ilustraciones, como se analizará en capítulos posteriores, responden a los códigos de las disciplinas publicitarias y no siempre asumen directamente los riesgos, también políticos, de las vanguardias artísticas que en este momento se afianzan en el panorama internacional, pero recogen la sensibilidad burguesa cultivada, la influencia del arte de su tiempo, el simbolismo de un estilo de vida, y un presumible buen gusto que opera en la dimensión de una distinción elitista.

La apelación a escenas, imágenes, paisajes y situaciones relacionadas con el acto comunicativo de la grabación sonora, gestadas en el estilo artístico de la época, reconocible y aceptable, construyen y escenifican una diégesis que permite al público ampliar su conocimiento sobre la experiencia de la audición mediada, proporcionando modelos y patrones pedagógicos que prescriben los nuevos modos de conducta en la recepción. El placer, el ocio, el tiempo libre, y la distinción social, sumados al deslumbramiento tecnológico se impondrán en el imaginario colectivo a través de la identificación y la aspiracionalidad, motores de la gran parte de la gráfica presente en las fundas, y obrará contribuyendo a lograr que la audición musical mediada, esa gran desconocida, cuando no ese engendro de feria decimonónica y algo macabro, se constituya sólidamente como una nueva y poderosa práctica cultural.

### **Aproximación a la nomenclatura de las marcas fonográficas**

Se observa que en el período de referencia existe una gran profusión de marcas y denominaciones que, sin embargo, se alinean bajo el paraguas de ciertas categorías conceptuales, de los que se citan algunos ejemplos:

1. Los apellidos de inventores, fabricantes o comerciantes:  
*Pathé, Bettini, Edison, Edison Bell Radio, Marconi, Francis Salabert, Couesnon, Choudens, Victor, Ducretet-Thomson...*
2. Los lugares geográficos y las arquitecturas emblemáticas:  
*Columbia, Discos Rio, Pampa, Austroton, Cairophon, Copacabana, Vietnam, Saturne, Panoptikon, Odeon, Capitol, etc.*
3. Los conceptos contruidos con prefijos o sufijos, incluida la palabra: *discos, disques o discs*.  
Los más frecuentes son: *-cord, -phone, -ola, -disc, electr-, Fon-, Son-*:  
*Parlophone, Azurephone, AeroPhone, ZonoPhone, Perfectaphone, Ultraphon, Electrola, Electrerecord, Grammophone, Supraphon, Artiphone, Artiphon, Baidaphon, Phonorium, Homocord, Bellacord, Beka-record, Fonit, Fonotipia di Milano, Fonola Gramola, Audiodisc, Discolor, King Record, Polydor, Sondor, Sonabel, Salafilm, Harmona, Beltona, etc.*
4. Los conceptos relacionados con la supremacía de la audición musical mediada y la grabación sonora, sea real o metafórica. Suelen hacer referencia al éxito, la claridad, la luminosidad, lo aéreo, el brillo, el canto armónico y lo sobrenatural mitológico:  
*His Master's voice, Kristall, Ideal, Chantal, Blue Bird, Broadcast, Allegro, Diamond, Le Soleil, Eclair, Gloria, Elite-Special, Mercury, Okeh, Olympia, Orfe, Dounia, Imperator, Lumen, Trianon, Arc en ciel, Ópera, Gray Gull, Banner, Perfect, Victory, Vocalion, Rex, Swing, Rythme, Etoile, Éxito, Fiesta, Decca*<sup>323</sup> etc.
5. Las sílabas acrónimas, atienden a asociaciones o consorcios, bien sea de personas o de marcas previas:  
*APGA, EMI, RCA , etc.*

Hasta 1940, la supremacía de la marca como emisora y protagonista del mensaje es incuestionable apareciendo a toda página en un 98% de la muestra estudiada. La imagen de la marca se formaliza exclusivamente mediante el logotipo y en algunos casos mediante adición de variables iconotípicas que sirven para completar la descripción del objeto en cuestión. La gestación de tipografías ornamentales específicas es relevante en este período. El paso de las fuentes clásicas a las influencias constructivistas, el impulso teórico de la *Bauhaus* y el nacimiento de los tipos modernos se puede rastrear en detalle en el período de referencia, así como una voluntad de presentar metafóricamente los atributos de la marca a través del diseño de la letra.

---

<sup>323</sup> “El nombre "Decca" se remonta a un portátil gramófono llamado el "Decca Dulcephone" patentado en 1914 por fabricantes de instrumentos musicales Barnett Samuel and Sons. El nombre "Decca" fue acuñado por Wilfred S. Samuel mediante la fusión de la palabra "Meca", con la "D" inicial de su logotipo "Dulcet" o su marca comercial "Dulcephone." Wikipedia, "Decca Record Label" [https://en.wikipedia.org/wiki/Decca\\_Records#Label\\_name](https://en.wikipedia.org/wiki/Decca_Records#Label_name) (Consultado el 1 de septiembre 2015).



**Figura 37. Fundas de disco. Ilustración artística**

La aportación artística produce un incremento cualitativo de la marca y es connatural al diseño de las fundas de disco desde el primer momento. Sin embargo, la consolidación de lo estético como categoría argumental protagonista comienza a manifestarse hacia la década de 1920, alcanzando un apogeo notable, que incluye la atribución de la autoría, a partir de 1930. De izquierda a derecha, fundas para: *Columbia*, India, ca.1935; *Swing*, sello de jazz creado por Charles Delaunay, Francia, 1937; *Esta Electro Record*, República Checa, ca.1925; *Columbia*, con ilustración *Inspiration* de Bernard Partridge, Gran Bretaña, ca.1930, *Les oiseaux dans le soir* funda temática de la serie ilustrada por André Girard para *Columbia*, Francia 1932. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Por otra parte, así como en el caso de los cilindros *Edison Record*, la imagen del inventor es un recurso omnipresente durante décadas, en las fundas de disco la presencia icónica de inventores es apenas inexistente, incluidas las fundas del propio *Edison* y *Edison Bell*. Se da el caso excepcional de los retratos fotográficos del busto de Marconi en las fundas *Marconi Velvet Tone* (Gran Bretaña: ca. 1925-1930, Ref. BnF307).

Es objetivo de esta Tesis Doctoral facilitar la base documental para que futuros estudios posteriores interdisciplinarios profundicen, desde las disciplinas propias del diseño gráfico y la publicidad, en las cuestiones relativas al diseño tipográfico y la identidad visual corporativa que contribuyeron a la construcción identitaria de las diferentes marcas y a su expansión transnacional. Máxime cuando esta expansión y este asentamiento en el imaginario colectivo, con sus valores añadidos de forma ineluctable, sucedieron sin que ninguna marca presentara una fidelidad a la forma y al uso estandarizado de una determinada tipografía, color o estilo corporativo.

Todas las marcas sin excepción demuestran en este período una vocación formal extremadamente cambiante. En los cuatro “Mapas Iconográficos” dedicados a la marca, puede comprobarse fácilmente, de forma comparativa, el uso que marcas como *Columbia*, *Odeon* y *Pathé*, realizan de las tipografías, llegando a utilizar en la conformación de su logotipo fuentes de familias similares pero no necesariamente iguales ni coincidentes e incluso, recursos cromáticos y tipográficos antitéticos: utilización sincrónica de fuentes de caja alta y caja baja, uso de tipografías con remates y sin remates, tipos modernos, egipcios, románticos, con efectos tridimensionales, huecos, planos, con contorno o sin él, con una variedad infinita de tamaños, y sobre línea base recta o curva, indistintamente. Factores pregnantes que transmiten una riqueza caógena de contenido, sin embargo, estructurado, inteligible y eficaz con respecto a su objetivo principal: consolidar la marca en el imaginario colectivo. Un hecho difícil de justificar y contrario a todos los principios contemporáneos sobre cómo lograr el éxito comercial y el posicionamiento identitario de la marca, prescindiendo de fijar en absoluto los parámetros visuales más básicos estipulados en, lo que hoy se conoce, como el irrenunciable Manual de Identidad Visual Corporativa.



Figura 38. Mapa Iconográfico I “La Marca I”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 39. Mapa Iconográfico II “La Marca II”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 40. Mapa Iconográfico III "La Marca III"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC





Figura 41. Mapa Iconográfico IV “La Marca IV”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

## 8.2. Máquinas: la fascinación ambivalente por el progreso maquinal

Cuando se habla con extrañeza de la abrumadora presencia de máquinas y accesorios en las fundas de disco, entre 1900 y 1940, pocas veces se toma en consideración algo más que el mero factor de impacto comercial que perseguía, es decir, pocas veces se aprecia algo más que la función estrictamente publicitaria de la imagen de la máquina en un contexto de mercado. Además, la mención a este aspecto publicitario juega normalmente en contra de la valorización del conjunto, restándole importancia discursiva, artística o social. Sin embargo, la apelación a la máquina como presencia incuestionable en este período es, desde una perspectiva iconográfica y de los estudios de género, esencialmente esclarecedora.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Whright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz.<sup>324</sup>

El interés por el maquinismo como objeto de culto coincide temporalmente con la inquietud social que despierta la presencia de las máquinas en todos los ámbitos de la vida del S.XIX y principios del S.XX, tanto en el entorno fabril de la revolución industrial, como en el ámbito doméstico. El culto y el terror a lo maquinal van parejos y son expresión directa de una forma de entender el progreso humano basado en la dominación de la naturaleza mediante la mecanización de los procesos y la seriación de los productos.

Las máquinas en este momento son hibridaciones entre el arte y la tecnología, entre el diseño de mobiliario y la máquina pura, con sus manivelas, sus motores y sus engranajes. Los objetos que se comercializan como máquinas domésticas en este período están a mitad camino entre lo humano y lo inhumano, entre la concesión al buen gusto burgués y la efectividad de su mecanismo. Su visualización y su exaltación entran a formar parte de los modos discursivos tanto en la filosofía, como en el arte y la publicidad. La era de la máquina involucra no solo una revolución del pensamiento, de los materiales, de los procesos y los resultados, sino un cambio en las relaciones sociales y en la relación del ser humano con la naturaleza, que pasa de ser la fuerza indómita a ser la fuerza subyugada. Estas variaciones en la forma de percibir la relación entre lo humano y lo natural, se manifiestan iconográficamente en el paso del Pre-Romanticismo Inglés y el Romanticismo Alemán a las vanguardias históricas deconstruccionistas, Cubismo y Futurismo. Si bien el subjetivismo es el esquema imperante en todas ellas, es el propio el discurso subjetivo lo que desplaza su polaridad: si la naturaleza es grandiosa e inspira temor, fascinación y sobrecogimiento en los años románticos previos al maquinismo, con la aparición de este, la naturaleza se transmuta, en el mejor de los casos, en un entorno bucólico, arcaizante, domesticado y añorado, como sucediera en el caso de los pintores de Barbizon. De forma

---

<sup>324</sup> Warburg, *El ritual de la Serpiente*, 65-66.

imperante, la naturaleza, careciendo de interés frente a la innovación racional mecanicista o denigrada por la problemática de su carácter indómito, es en el mejor de los casos apresada en las convenciones escenográficas del arte de salón, el bodegón o la naturaleza muerta, y directamente en el peor, eliminada intencionalmente y no sin beligerancia del foco de atención de las artes

La modificación del tiempo y el espacio, la alteración de los paisajes de lo conocido mediante el aporte fiero de la velocidad y el sonido de los motores embriagan los manifiestos y las actitudes viscerales de destrucción, recreación y dominación del entorno, un elogio a todas luces de la masculinidad que ha derrotado a la naturaleza silenciosa. Actitudes que también afectan a la vieja forma de entender la música y los sonidos musicales no mediados o también, al ruido del paisaje sonoro maquinal, considerado como un sonido de orden superior: “No podemos contemplar el enorme aparato de fuerzas que representa una orquesta moderna sin sentir la más profunda desilusión ante sus mezquinos resultados acústicos.”<sup>325</sup>

La máquina, el ruido y los humores que de ella emanan, en tanto que ser vivo construido artificialmente por el “hombre”, se convierte en fuente de inspiración para la composición musical y la creación artística. De las máquinas de vapor hace un elogio temprano Joseph Mallord William Turner, en 1844 con el lienzo *Rain, Steam, and Speed, The Great Western Railway*. En 1913 Duchamp realiza *Erratum musical* y *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, dos obras en las que la intervención de maquinarias que producen aleatoriamente diferentes composiciones cada vez que son accionadas se convierte en protagonistas del arte. La perspectiva multifocal del cubismo no hace sino glosar la robotización mecánica de una realidad reinterpretada a la luz de las constantes racionales, líneas de fuerza geométricas, verticales, horizontales y oblicuas que seccionan el motivo creando facetas y planos superpuestos, recursos gráficos, pero también de pensamiento, inimaginados antes del proceso de mecanización de la mente, que tuvo lugar con la revolución industrial del S.XIX. El acero deviene elogiado al ser utilizado como material escultórico y arquitectónico, la falta de fonogenia de los aparatos parlantes alumbra un nuevo modo de apreciar el ruido y lo magnifica hasta hacer desaparecer su base acústica (natural) musical y armoniosa.

### **Las máquinas antropomórficas y la envidia de la maternidad**

Pero la máquina doméstica no es aún máquina como la conocemos en el S.XXI, hermética, estanca, blindada, brillante, pulida y con una delgadez tendente a la desaparición. Los aparatos parlantes del S.XIX son voluminosos, coloridos, orgánicos, y gran parte del exterior de la máquina está aún fabricada artesanalmente con maderas nobles, ilustraciones, metales y taraceas. El proceso de cambio se instala en la mixtificación del propio objeto tanto como en la disonancia iconográfica de las fundas, siempre a mitad camino entre el presente y el anhelo de un futuro tecnológico que proporcione más y mejores resultados.

---

325 Luigi Russolo, *L'Arte dei Rumori* (Milan: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916). Traducción disponible en Universidad de Castilla la Mancha, “Arte Sonoro” <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> (Consultado el 12 de septiembre de 2015).

En este contexto iconográfico, la fascinación por la figura del autómatas, ese engendro mitad máquina mitad ser humano se enaltece debido precisamente al enaltecimiento de la técnica. El androide mecánico, presente desde los orígenes de la civilización, evoluciona al androide maquina como posteriormente lo hará al modelo eléctrico y electrónico, constituyéndose como emblema del progreso tecnológico.<sup>326</sup>

En el S.XVIII, la época previa a la fonografía, la fascinación por el autómatas experimenta un esplendor inusitado en Europa debido en gran parte a los avances en el mecanismo de los relojes astronómicos de la Edad Media y el Renacimiento. Entre 1768 y 1774, Pierre Jaquet-Droz, relojero suizo, construye tres autómatas memorables, “La pianista”, “El dibujante” y “El escritor”. Hoffman a su vez explora en el cuento “Los autómatas”, publicado en 1814, las relaciones entre la música, la tecnología y la naturaleza encarnadas en la relación de quien proyecta sobre el autómatas sus deseos y sus temores. La fascinación y lo siniestro, entendido desde el punto de vista psicoanalítico y enfocado al objeto de estudio, se dan cita especialmente en otro relato de Hoffman, “El hombre de Arena” y concretamente en la relación entre el protagonista, su novia carnal Clara y Olimpia, la autómatas pianista por la que sufre un arrebatos amoroso. En el relato de Hoffman, Olimpia, interpreta partituras al piano y canta: “El concierto empezó. Olimpia tocaba el piano con una habilidad extrema, e interpretó un aria con voz tan clara y penetrante que parecía el sonido de una campana de cristal. Nataniel estaba fascinado”. Sin embargo, tal y como apunta Pedraza y como se refutará a continuación, “hasta la invención del fonógrafo ningún autómatas pudo decir esta boca es mía, y no será porque no se intentó”.<sup>327</sup> Para Hoffman, el amor del artista es dual y distingue claramente entre la musa inspiradora, idealización fantasmagórica e inerte de lo femenino, y la mujer real, cuidadora, soporte familiar y sustituta de la madre. Mientras Clara rehúye de escuchar los poemas de Nataniel y distrae su atención con labores domésticas o jugando con pajarillos o perrillos<sup>328</sup>. Olimpia, la bella autómatas leñosa que canta y toca el piano, se convierte en el paradigma de la mujer ideal, es intelectualmente afín, escucha ilimitadamente la vanagloria del protagonista, y convertida en replicante, solo emite aquello que la pulsión narcisista de Nataniel desea a su vez escuchar.

Cuando en 1818, Mary Shelley escribió “Frankenstein o el Moderno Prometeo”<sup>329</sup> permitió que la literatura nombrara lo innombrable y diera forma una de las grandes angustias de la masculinidad. Frente al incongruente complejo de castración y la envidia del pene postulada por Freud un siglo después, Mary

---

<sup>326</sup> Maria del Pilar Pedraza, “Vanguardia y máquina,” en *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* (Madrid: Valdemar, 1998), 185-198.

<sup>327</sup> Pedraza, *Máquinas de amar*, 77.

<sup>328</sup> “Jamás había tenido una oyente tan admirable. No cosía ni tricataba, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro ni jugaba con ningún perrito, ni con su gato favorito, ni recortaba papeles o cosas parecidas, ni tenía que ocultar un bostezo con una tos forzada; en una palabra, permanecía horas enteras con los ojos fijos en él, inmóvil, y su mirada era cada vez más brillante y animada. (...) -Exclamaba Nataniel en su habitación-: ¡Solo tú me comprendes!” E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena* (Booklassic, 20015) publicado en línea, disponible en [https://books.google.es/books?id=mlzuCQAAQBAJ&printsec=copyright&hl=es&source=gbs\\_pub\\_info\\_r#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=mlzuCQAAQBAJ&printsec=copyright&hl=es&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false) (Consultado el 21 de septiembre de 2015), sin numeración.

<sup>329</sup> Mary Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus* (1818). Traducción en Mary Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo* (Madrid: Editorial Cátedra, 2005).

Shelley apuntaba ya en el ámbito de lo literario fantástico un complejo de castración mucho mayor y más invisibilizado: la imposibilidad masculina de dar vida y la envidia de la posición de dominio sobre el sistema reproductivo, que por naturaleza, la mujer posee. Sin embargo, las muy conocidas tesis de Freud tardarían aún unos años en ser refutadas con menos notoriedad popular a través de la explicitación de la envidia de la maternidad y de las fantasías del embarazo masculino, elucidadas por Groddeck<sup>330</sup> y desarrolladas en el ámbito psicoanalítico por Karen Horney<sup>331</sup> a partir de 1917.

Con el auge de la tecnología del petróleo y la electricidad (goma laca y celuloide son materiales derivados del petróleo) las siniestras fantasías generadoras de vida desarrolladas hasta entonces en la ficción literaria, encuentran su amplificación en la ficción cinematográfica y sonora, que proporcionando imágenes y sonidos re-creados, opera en este sentido y cobra un impulso inusitado, casi terapéutico, alimentando y aplacando a un tiempo esta carencia vital angustiada. La proliferación de criaturas imperfectas que cobran vida a través de la electricidad, puebla las atracciones de feria, como *Frankenstein* dirigida en 1910 por J. Searle Dawley para el *Kinetoscopio* y producida por Edison, o el Golem de barro animado que obedece las órdenes de su amo en *Der Golem, wie er in die Welt kam*, dirigida por Carl Boese y Paul Wegener en 1920. De mujeres androides inspiradas en *L'Ève Future* de Auguste Villiers de l'Isle-Adam publicada en 1886, encontramos un buen ejemplo en la protagonista de *Metrópolis* dirigida por Fritz Lang y producida por la UFA en 1920. Los humanoides cinematográficos se convierten en paradigmas de esta doble superación.

Historias más fronterizas, que suponen la creación del androide en la infancia y no en la vida adulta (un craso inconveniente para la satisfacción narcisista del varón ya que incorporan la noción misma de crianza y paternidad responsable) la encontramos en *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, publicadas en Italia entre 1882 y 1883, tendrán que esperar hasta 1940 para verse producidas en la gran pantalla, y no lo harán sino infantilizadas a través de la animación. No en vano, como se colige de la ausencia de infancia real en las fundas de disco, el espacio físico y mental para la crianza es en la sociedad de principios del S.XX incompatible con las nuevas prácticas culturales. La escucha musical mediada, producida en su mayor parte por varones, está dirigida a enaltecer el tiempo de ocio de un público heteropatriarcal, perteneciente al rango de población activa.

El anhelo masculino de engendrar criaturas afines a su ego, encuentra en la mujer y en la naturaleza, un doble enemigo. La misoginia<sup>332</sup> y la destrucción de lo natural, entendido como categoría, son dos posiciones de dominio compulsivo sobre las que el patriarcado ejerce social y tecnológicamente esta

---

<sup>330</sup> Georg Groddeck, *El Libro del ello* (Madrid: Taurus, 1973).

<sup>331</sup> Karen Horney, "La huida de la feminidad", en *Psicología femenina* (Buenos Aires: Psique, 1970), 57-75.

<sup>332</sup> Véase Esperanza Bosch, Victoria A. Ferrer y Margalida Gili, *Historia de la misoginia*, (Barcelona: Antrophos Editorial, Universitat de les Illes Balears, 1999). Especialmente la reflexión sobre el "Varón histérico" y su correspondencia con el varón triunfador.

punición no verbalizada a través de los discursos religiosos, artísticos y científicos.<sup>333</sup> Esta posición de inferioridad reprimida y no explicitada cobra especial virulencia en el S.XIX y principios del S.XX y se manifiesta contundentemente en la moral Victoriana, la patologización de la sexualidad femenina, la búsqueda del control reproductivo a través de la implantación de nuevas prácticas político-ginecológicas y en la Revolución Industrial, como paradigma del progreso científico y capitalista.<sup>334</sup>

Como afirma Pedraza, “Las mujeres crean a los hombres directamente, de su propia carne. Todas son potencialmente madres. Les sobra el mito de Pigmalion”.<sup>335</sup> La máquina es pues, el hijo del patriarcado y obtiene en el nuevo panorama más protagonismo, mejor consideración y mejor calidad de vida que la propia humanidad, condenada a adquirirlas y usarlas para mejorar su propia calidad de vida. La población, especialmente la perteneciente a las clases bajas, sin patrimonio, es socialmente entendida y tratada en este nuevo modelo cognitivo como producto de la naturaleza sexualmente descontrolada de la mujer, creada en masa y sin atributos meritorios. El estatus de la máquina, ya no mecánica sino motorizada y pronto eléctrica, comienza a ser superior al de los seres humanos. La máquina contribuye sin igual a denostar cognitivamente la condición humana, a denigrar su dimensión espiritual esencial y a convertirla en mera fuerza productiva que garantice el sostenimiento de un sistema desigual capaz de producir más y mejores máquinas al servicio de una humanidad, paradójicamente, a su servicio.

Además, existe otro factor que se pone de manifiesto en el primer modelo comercial de la grabación sonora. La cópula entre la mujer y la naturaleza nunca ha garantizado la clara identidad de la paternidad masculina, las dudas sobre la autoría de la creación natural, originan un sentimiento de desconfianza hacia el producto recién nacido que puede ser, de por vida, la patentización de la exclusión del padre del proceso creativo, cuando no, de lo que se ha venido en considerar la alta traición del adulterio.

El feminismo recoge numerosas reflexiones que inciden en que el deseo de ser padre esconde el duelo por la imposibilidad de ser madre y la consiguiente envidia del cuerpo de la mujer. Irigaray, Chodorow y Dio Bleichmar insisten en que esa envidia, que se traduce a menudo en apropiación y opresión, se debe a las carencias de representaciones colectivas acerca del vínculo de los padres como origen de la vida. A pesar de que en el imaginario social se supone al padre transmisor de la cultura, portador del nombre y de la herencia patrimonial, su figura no contiene los rasgos que le puede situar como origen de la vida.<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> En el caso de los discursos psicoanalíticos, en palabras de Vallejo Orellana: “Horney sugirió que la negligencia de los psicoanalistas por este tema se debía a que la envidia de la maternidad de los varones es prontamente reprimida o sublimada en una sociedad dominada por los hombres, lo que no puede ocurrir, por la misma razón, con la envidia del pene en las mujeres.” Vallejo Orellana, *Apuntes de Psicología* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002).

<sup>334</sup> Foucault, *Historia de la sexualidad*, 2-13.

<sup>335</sup> Pedraza, *Máquinas de amar*, 278.

<sup>336</sup> María Lozano Estivalis, “La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente. Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las nuevas tecnologías de reproducción.” (Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002), 306.

La restitución de la autoría paternal es compulsivamente soslayada mediante la atribución de la máquina a su respectivo inventor. Es Edison el padre de los fonógrafos y los cilindros, es Berliner el padre de los discos, son los hermanos Pathé y Bettini y Lioret y tantos otros los padres tecnológicos de los nuevos logros humanos. Padres que gestan y obran sin madre alguna, padres sin duda de paternidad que encarnan (mediante la reiteración nominal compulsiva) la toma de posesión de todos los derechos sobre los hijos de la revolución maquinal y las prebendas económicas que los vástagos, por fin legítimos, les deparen. Una estrategia quizás inconsciente que permite cerrar de forma colectiva y sin precedentes la falta nunca explicitada de la envidia de la maternidad y que se concatena con la ambición por excluir por fin a las mujeres y a la naturaleza, de la gestación del nuevo mundo.<sup>337</sup>

Un factor que se superpone además, sobre el poder omnisciente de vencer a la muerte y que habla, en última instancia de una vocación un tanto pueril y paradójica del patriarcado: el deseo de competir con los dioses imaginarios que él mismo ha creado, a su imagen y semejanza y vencerlos en una guerra demiúrgica. Si el hombre demostró sobradamente que podía quitar la vida a discreción con más y mejores armas fruto de la tecnología, ahora aspira no solo a crearla y recrearla sino a hacer una demostración pública y a todos los efectos gloriosa y laureada de tan ambicionada victoria sobre la vida y la muerte. No en vano, las raíces nominales de “*Pathé*” y “*Pathos*” guardan tan estrecho parecido, el mensaje transmitido a la humanidad a través de la grabación sonora no está exento de una cierta dramaturgia, más o menos elidida, al borde del sentimiento trágico, y no es casual que el fenómeno se asiente precisamente a pesar de (o gracias al) convulso y violento período de entreguerras.

En el teatro sintético de los años veinte, como en el Dadaísmo, se manifiesta un deseo de prescindir de la mujer para la procreación en el mundo tecnológico, y se suceden obras en las que el creador es hombre y la criatura su hija, normalmente mecánica. Este teatro prima la espectacularidad sobre el texto y la disciplina del cuerpo convertido en máquina, es decir, el triunfo de la voluntad sobre una carne demasiado blanda. Pero al mismo tiempo hay una inquietud por el conflicto trágico entre la máquina y el hombre, que aparece en la *Angoscia delle macchine* de R. Vasari, cuya metrópoli es destruida en un apocalipsis, de influencia expresionista, que acaba con hombres y máquinas.<sup>338</sup>

### **Máquinas parlantes, fragmentos orgánicos y cuerpos descorporeizados**

Pero además, no lo olvidemos, la máquina es máquina y es parlante. Si existe un atributo esencialmente femenino que ha focalizado y nutrido la literatura masculina y el refranero popular de todos los países del mundo, es la locuacidad femenina y la insoportabilidad del discurso banal y sinsentido, ininteligible y continuo que de ella emana.

---

<sup>337</sup> Sobre este extremo puede ampliarse información en Casilda Rodríguez, “La inteligencia al servicio de la represión de los deseos y del orden patriarcal” en *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente* (Murcia: Ediciones Criminales, 2007), 135-143.

<sup>338</sup> Pedraza, *Máquinas de amar*, 193.

En los refraneros populares de diferentes culturas, fuente de conocimiento popular compartido y no cuestionado, encontramos numerosos modos de penalizar esta facilidad para comunicarse oralmente, en función de la incomodidad, o el temor, que este hecho le produce al varón. El patriarcado ha entendido históricamente el discurso femenino como el parloteo que emana de las mujeres, agudo y estridente, colmado de quejas y peticiones, cargado de sexualidad liminar cuando se dirige al varón, o afirmado en la inteligibilidad y la suspicacia conspirativa cuando las mujeres se comunican entre ellas con una intensidad y una profusión emocional desconocida, y por tanto sospechosa, para el hombre.

*“Pour faire bon ménage, il faut que l’homme soit sourd et la femme aveugle”, “Trois femmes font un marché”, “One tongue is enough for a woman” o “Women will have the last Word”; “La bona dona calla y la dolenta xarra”; “Mujer y perra, la que calla es buena”; “Gallina ponedora y mujer silenciosa, valen cualquier cosa”.*<sup>339</sup>

La máquina no solo es hija legítima de la cópula entre el varón y la ciencia sino que controla el discurso hablado y mejora la calidad de la audición natural. Mecanismos de control y de regulación que ostentan el poder no solo sobre el contenido, sino sobre el continente y que modulan y educan en un nuevo modelo de escucha privilegiado.

Esta nueva práctica cultural, la de la escucha de repertorio musical elitista, (fuere culto, sacro o popular, es siempre elegido por la élite simbólica) es promocionada como la verdadera, la loable escucha. La música grabada dirigida a las masas, prestigiosamente interpretada con calidad vocal e instrumental, aunque suene deficiente, va silenciando y negando poco a poco la posibilidad de la expresión natural del canto femenino en los espacios domésticos urbanos. Tanto en los salones burgueses, donde sustituye las interpretaciones al piano y los conciertos privados, como especialmente en los lugares donde hasta entonces sucedía la socialización femenina vinculada a las labores domésticas. Los patios interiores, la trasera o la parte baja del *domos*, la fuente y los lavaderos, espacios de labor donde se tiende y se recoge la ropa, se habla, se canta, se cocina o se cose sin la presencia masculina, donde se configuraba en el S.XIX y principios del S.XX un paisaje musical hoy totalmente extinto.

En las fundas de disco analizadas, esta deconstrucción grupal de la identidad musical femenina, es decir, el canto entendido como lugar común para ejercitar la sororidad y el co-madreo, sin jerarquías, queda abolido. En el plano simbólico, la práctica musical femenina es representada individualmente a través de la figura de la instrumentista abnegada o la cantante solista, la “elegida” para acompañar a la orquesta masculina.

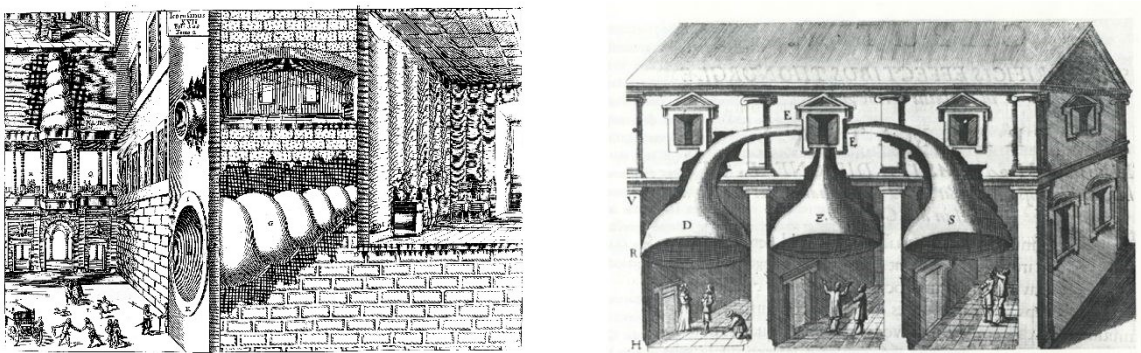
---

<sup>339</sup> “Para hacer un buen matrimonio es necesario que el hombre sea sordo y la mujer, ciega”; “Tres mujeres hacen un mercado”; “Una lengua es poco para una mujer”; “La mujer siempre tiene la última palabra”; “La mujer Buena calla y la mala habla”. Traducción de la autora. En este sentido, el refranero popular español es rico en sentencias que ponen de manifiesto la estereotipación y criminalización del habla femenina: “La mujer habladora, duelos tienen donde mora”; “Mujer dicharachera, poco casadera”; “Boca brozosa, cría mujer hermosa”; “Mujer discreta, esposa y madre perfecta”; “Mujeres y almendras, las que no suenan”; “La mujer lista y callada de todos es alabada”. Más información en Adriana Mitkova, “Estereotipos del habla femenina en el refranero español,” *Paremia*, n° 16 (2007): 89-97.



La introducción de la máquina parlante, excelsa e ideal sustituta de la mujer que produce sonidos armónicos y crea repertorio afín a sus necesidades de comunicación de forma cotidiana, contribuye a anular y suprimir, persuasivamente y sin consciencia de ello, otra de las fuentes de transmisión oral del conocimiento femenino compartido de generación en generación, sea de origen pagano o litúrgico, y también de instrumentos, como la pandereta,<sup>340</sup> que históricamente le habían sido atribuidos. Este patrimonio oral inmaterial hasta entonces vivo y transmitido pasará, como otros cancioneros populares e infantiles, a ser considerado fruto del folclore en vías de extinción, registrado, documentado y catalogado con vistas a su posible restitución. Esta conciencia tomará el patrimonio oral como objeto de estudio museológico, minoritario e inerte, de la futura etnomusicología.

Así mismo, es significativa la evolución pareja que sufre en estos años tanto la fisonomía de la máquina como su denominación, un tránsito que va de lo femenino sobrenatural a lo masculino racional. Las máquinas parlantes no son sino deudoras en forma y cognición social a las cabezas parlantes que pueblan el imaginario mágico religioso de los pueblos desde la antigüedad y que se relacionan estrechamente con la función adivinatoria del oráculo y más tardíamente con el ilusionismo. La iconografía al respecto de la cabeza parlante antropomórfica es abundante. Desde la Esfinge y los oráculos de los templos de Alejandría, que proporcionan una visión taumatúrgica del asunto, hasta la cabeza parlante de Don Quijote, realizada por Don Antonio, en la que el juego de magia adopta el método científico y se produce un giro en la forma de concebirlas: lo importante ya no es que la máquina engañe, sino que el hombre haya podido producir técnicamente el engaño.<sup>341</sup>



**Figura 42. Grabados de la *Statua Citofónica*. 1650**

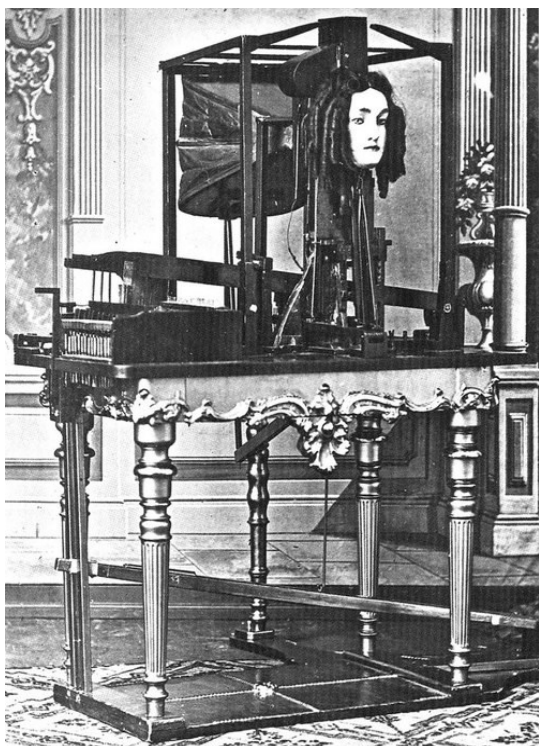
Grabados de la *Statua Citofónica* de Athanasius Kircher, publicados en *Musurgia Universalis*, 1650 y *Phonurgia Nova*, 1673. Fuente: web.stanford.edu. (Consultado el 12 de julio de 2015).

<sup>340</sup> Gracia P. Tuzi, "La pandereta es de las mujeres: *strumenti musicali ed identità di genere*", *TRANS. Revista transcultural de música*, n° 14 (2010). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere> (Consultado el 20 de septiembre de 2015).

<sup>341</sup> Cervantes, Miguel de, "Segunda parte Capítulo LXII. Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse" en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)*, Director Francisco Rico. (Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes: 1997-2015), 1-4. <http://cvc.cervantes.es/literatura/claricos/quijote/edicion/parte2/cap62/default.htm> (Consultado el 12 de septiembre de 2015).

Hacia 1780 las falsas cabezas parlantes de decapitados se convirtieron en una atracción de feria muy popular, envueltas en la escenografía de lo sobrenatural, lo siniestro y lo sobrecogedor. Sin embargo, el público crédulo fue poco a poco sustituido por público joven de clase alta, ocioso y formado que entraba a las atracciones con el objetivo de divertirse a costa de desenmascarar la trampa y que sin pretenderlo iba obrando un camino cada vez más exigente y escéptico en la recepción mediatizada de lo sonoro.

En esta línea de actuación en la que la ciencia sustituye a la hechicería se encuentran los ingenios arquitectónicos que dan voz a las estatuas de Delfos y la *Statua Citofónica* de Athanasius Kircher. En su tratado *Musurgia Universalis*, 1650 y *Phonurgia Nova*, 1673<sup>342</sup> Kircher analiza la relación entre la música y la arquitectura parlante y diseña construcciones en las que el sonido se propaga a través de las diferentes estancias, atravesando los muros, mediante tubos metálicos con pabellones helicoidales que mucho recuerdan a los primeras bocinas de las máquinas parlantes.



**Figura 43. Euphonia de Joseph Faber. Barnum Museum. Fotografía: Mathew Brady ca.1860**

*Euphonia* es otro hito en la recreación simbólica de la cabeza-máquina parlante. En el S.XIX Joseph Faber, astrónomo alemán, asociado con P.T. Barnum, estadounidense, perfeccionó los trabajos previos<sup>343</sup> sobre emisión de la voz mediante la construcción mecánica del tracto bucal y trabajó durante diecisiete años en una máquina que presentó en diciembre de 1845 como "*The Wonderful Talking Machine*" en el *Musical Fund Hall* de Philadelphia. *Euphonia*, nombre probablemente inspirado en la villa musical futurista imaginada por Hécctor Berlioz en 1844<sup>344</sup> podía pronunciar las cinco vocales, reía, cantaba, silbaba y hablaba. Era una combinación macabra de piano con teclas y pedales en la parte trasera y cabeza de mujer en la delantera. La máquina, posteriormente exhibida en el *Barnum Museum* fue fotografiada por Mathew Brad hacia 1860.

*Euphonia* se convirtió en un objeto circense, y proporcionó a Faber (que se suicidó en 1850 no sin antes haberla destruido) y a Barnum más burlas que gratificaciones científicas, salvo el interés de Melville Bell,

<sup>342</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650. Disponible en la web de la Universidad de Estrasburgo <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll10/id/1768/rec/26> y <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll10/id/23416/rec/27> (Consultado 5 de julio de 2015).

<sup>343</sup> Phillip Rubin y Eric Vatikotis-Bateson, *Talking Heads* (USA: Haskins Laboratories, Universidad de Yale, 1998)

<sup>344</sup> Inge Van Rij. *The other words of Hector Berlioz. Travels with the orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

padre de Graham Bell, inventor del teléfono. La influencia creativa de *Euphonia* en la grabación sonora y concretamente en la invención del teléfono puede ampliarse en T.L. Hankins, y R.J. Silverman<sup>345</sup>.

Entre 1888 y 1890, también dentro de una vocación antropomórfica, el propio Edison realizó las muñecas fonográficas<sup>346</sup>, el primer producto de audio grabado para consumo doméstico que indagaba en las posibilidades de comercializar el invento como juguete, en la línea de otros juguetes previos comercializados en 1877 que simulaban el canto de los pájaros o el croar de las ranas en primavera.<sup>347</sup>



Figura 44. Portada *Scientific American*, Nueva York: 26 de abril de 1890

Proceso de fabricación de las *Edison Talking Doll*.

Sin embargo, la fonogenia de los juguetes no fue suficientemente aceptable. El sonido que emanaba de un objeto con forma de niña no podía identificarse claramente con la voz de una niña y lo mismo sucedía con el ladrido de un perro emanando de un juguete con forma de perro. Además, las primeras grabaciones corrían a cargo del propio Edison, con lo que la voz ronca que salía de la muñeca podía resultar tan cómica como siniestra. Edison contrató más tarde cerca de una veintena de mujeres para realizar las grabaciones, mejoró el sistema, y creó modelos que accionaban la mandíbula al tiempo que comenzaba a tomar en consideración qué mensajes grababa en las muñecas, los loros y las ovejas. Las canciones tomaron el relevo a las palabras básicas iniciales. Sin embargo, la ininteligibilidad de lo grabado unida al desagradable aspecto de la cabeza de las muñecas, fue el gran hándicap de Edison. Las muñecas fonográficas nunca prosperaron en el mercado y se conservan como rareza, recuperadas las grabaciones por el *National*

*Park Service*, hasta el punto de que los fonógrafos fueron enterrados en los terrenos de Edison y las muñecas vendidas por separado.<sup>348</sup>

Parece clara la filiación iconográfica que se produce entre el engendro técnico parlante y la figura femenina como emisora de sonidos. Un hecho histórico que confirma la necesidad de sustituir la

<sup>345</sup> Hankins y Robert J. Silverman, *Instruments and the imagination*, 214.

<sup>346</sup> National Park Service, "Edison Talk Doll Recordings". <http://www.nps.gov/edis/learn/photosmultimedia/edison-talking-doll-recordings-1888-1890.htm> (Consultado el 5 de julio de 2015).

<sup>347</sup> Patrick Feaster, "Things Enough for So Many Dolls to Say", en *A Cultural History of the Edison Talking Doll Record* (13 de abril de 2015) <http://www.nps.gov/edis/learn/photosmultimedia/a-cultural-history-of-the-edison-talking-doll-record.htm> (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).

<sup>348</sup> Feaster, "Things Enough for So Many Dolls to Say".

presencia real femenina viva y parlante, por una ficción animada racionalmente, cuya forma y cuyo contenido puedan ser producidos, cuando no accionados directamente, por el varón. Sin embargo, los esfuerzos antropomórficos realizados por Faber en *Euphonia* y por Edison en las muñecas fonográficas ponen de manifiesto que el contubernio entre ambos, forma y contenido, no era del agrado del público y que la repulsión, la comicidad y la animadversión hacían del producto un objeto circense, macabro e indeseable.



**Figura 45. Pabellón Floral, ca.1912**

Gramófono *Pathé* modelo 2, con pabellón floral en cobre bicolor ca. 1912. Fuente: Joyería y Antigüedades Aznar S.L.U. <http://www.antiguedadestecnicas.com/productos/833.php>

Los primeros fonógrafos y los primeros gramófonos resuelven este desencuentro renunciando al antropomorfismo y otorgando a la bocina el estatus que las antiguas trompetas de plata preconizadas por Moisés o el *Shofar* bíblico tienen en la cultura judeo-cristiana, como símbolo de la voz divina que convoca, mueve y conmueve. Puesto que el público está siendo sistemáticamente educado en la revolución industrial, comienza a poseer capacitación cognitiva como para admirar e incorporar en el ámbito doméstico una nueva tecnología, máxime cuando esta presenta además similitudes no solo formales sino conceptuales con la llamada que, a través de las cornetas y trompetas bíblicas, el “Señor” hace a su pueblo, enfatizada, como se demostrará, por la reiteración iconográfica de la intervención divina en la grabación sonora. Sin embargo, la pletórica circularidad y organicidad de los primeros aparatos, en los que resulta paradigmática la evolución formal de las bocinas exteriores, cada vez más ampulosas, florales y coloridas, remite no solo a un antropomorfismo que imita el pabellón auditivo, sino también al territorio formal de lo curvo, lo natural y lo femenino.

La bocina exterior utilizada para amplificar el sonido está unida al brazo acústico, y no es sino un conducto profundo del que emana el misterio de la vida restituida, en cuya forma pudo instalarse inconscientemente una apropiación maquinal del aparato sexual femenino, en su acepción más vaginal y uterina, a expensas de que se produjera un antropomorfismo metonímico. El rostro de mujer, como máscara mortuoria, desapareció de los engendros mecánicos y su mandíbula dejó de moverse. Sin embargo, la bocina, esa otra boca, primero austera, hacia 1905, y cada vez más suntuosa y decorada en forma de flor, nervada, abierta y prominente en su entrada y cerrada y misteriosa en su tracto interior, no puede sino remitir a los aspectos más corporales, genitales, deseados y temidos de la feminidad, la boca, la vagina e incluso el ano: todos los orificios que conectan la vida íntima con el exterior. Una similitud apreciable tanto en las imágenes estrictamente fotográficas como en las ilustraciones que con menor grado de iconicidad resuelven sintéticamente el producto.

Desde una perspectiva diacrónica es fundamental no perder de vista el empleo de herramientas psicoanalíticas en el ámbito de la gestación y consolidación del producto sin que ello implique renunciar



**Figura 46. Georgia O'Keeffe, *Jimson Weed*, 1932**

a la especificidad histórica del fenómeno en la cultura de masas. La bocina, en tanto que abertura y tracto remite en los orígenes al propio pabellón auditivo y a necesidades meramente mecánicas. Pero en la medida en que formalmente evoluciona hacia la flor, se va constituyendo como abertura orgánica del cuerpo, como fragmento fetichista que apela a la apropiación de los límites subrogados a la exhibición pública, como boca inalienable, como entrada misteriosa que solo permite la salida del sonido. Como decían Chicago y Schapiro: <sup>349</sup> “¿Qué supone sentirse mujer? ¿Estar formada alrededor de un núcleo central y tener un lugar secreto en el que se puede penetrar y que es al mismo tiempo un pasaje a través del que emerge la vida?” <sup>350</sup>

El fetichismo, desde una perspectiva psicoanalítica freudiana, consiste en paliar la amenaza imaginaria de la castración desviando la atención del cuerpo femenino hacia una variedad de objetos tranquilizadores. En la mujer la atención se centra en objetos que actúan como sustitutos del pene perdido: tacones, ligas, bragas; y en el varón el miedo narcisista a la pérdida de su propio pene le obliga a mirar con revulsión los genitales femeninos y buscar objetos sustitutivos que calmen su angustia y reactiven la excitación de sus fantasías. El cuerpo de la mujer ofrecido en fragmentos, despiezado, desarticulado y cosificado, así como las metáforas sobre este, se constituyen en el mayor de los objetos fetichistas. Los estudios de Laura Mulvey sobre la presencia de fragmentos de mujer como pretexto para el placer escópico en la cultura de masas son especialmente esclarecedores <sup>351</sup>, como lo es, más cercano al tiempo en que sucede la grabación sonora, el estudio de Griselda Pollock sobre Rossetti, donde presta especial atención a la presencia masiva de flores en la iconografía simbolista, utilizadas habitualmente en la tradición occidental como metáfora de la mujer y más concretamente de sus genitales, como afirma Mayayo: “Una metáfora que reconoce y al mismo tiempo oculta las connotaciones sexuales asociadas a esas partes del cuerpo que suelen enmascararse en las representaciones tradicionales de Venus en el arte europeo. Al desplegarse con tal profusión las flores llaman la atención sobre lo que está ausente y sobre la ansiedad que la presencia/ausencia provoca en el artista/espectador de sexo masculino”. <sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> Judy Chicago y Miriam Schapiro, artistas norteamericanas, comenzaron en la década de 1970 a investigar cuadros y esculturas de mujeres artistas centrándose especialmente en las que habían desarrollado un lenguaje abstracto. Las conclusiones a las que llegaron les permitieron colegir que la abundancia de formas florales orgánicas, sinuosas, con un orificio central rodeado de pliegues, respondía a una necesidad de explorar la propia sexualidad femenina a través de la mención iconográfica a la propia genitalidad. Lo que dieron en llamar “Iconología vaginal”. Un tipo de representación que sucedía como respuesta del arte creado por mujeres a la represión históricamente ejercida en torno a las representaciones aceptables de lo femenino. Lucy Lippard se alineó con estas teorías prologando numerosos catálogos de arte de mujeres en 1973. Judy Chicago y Miriam Schapiro, “*Female imagery*” en *The feminism and visual culture reader*, Amelia Jones Ed. (London: Routledge, 2003), 40-43.

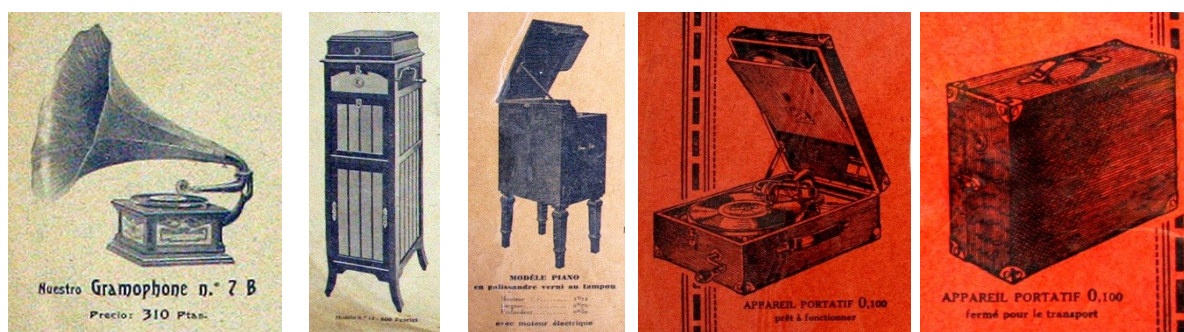
<sup>350</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias de arte* (Madrid: Cátedra, 2010), 91.

<sup>351</sup> El texto de Laura Mulvey se encuentra también disponible en “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *The feminism and visual culture reader*, Amelia Jones Ed. (London: Routledge, 2003), 45-59.

<sup>352</sup> Mayayo, *Historias de mujeres*, 197.

Las relaciones iconográficas que sugieren esta proximidad conceptual socialmente aceptable, entre la flor, el orificio central de los gramófonos y el aparato sexual femenino pueden apreciarse más claramente si nos remitimos a la obra pictórica de Georgia O'Keeffe realizada en torno a las décadas de 1920-1930. En sus series florales de gran formato O'Keeffe utilizaba esta misma estrategia visual, la de la abstracción y la fragmentación mediante un primer plano detalle sobre formas vegetales hiperdesarrolladas. Si bien O'Keeffe negó siempre esta interpretación freudiana de sus obras y desestimó ser la pionera en la atribución de la iconografía femenina de orden vaginal, todas las interpretaciones posteriores que de su obra se han hecho, incluidas las feministas, transcurren en esta dimensión simbólica naturalista, la del descubrimiento y puesta en valor de la feminidad más genital. La interpretación más consciente es la que este asunto realizan, Judy Chicago y Miriam Schapiro. Una realidad latente tanto en las imágenes de O'Keeffe como en la conformación objetual de los Gramófonos, cuya presencia y potencia resulta *de facto* innegable en el análisis iconográfico del corpus visual.

Hacia 1910-1925, la constitución formal del gramófono permite por fin convertir la máquina parlante en un objeto de deseo, su diseño ha sustituido el busto cerebral de la mujer, la parte pensante que tanto incomoda al varón heteropatriarcal, por la parte de la anatomía femenina que históricamente, sin distinción de clase social, etnia o religión, más le aterra y le interesa. La genitalidad femenina se complace en presentarse exenta y disponible y lo hace enmascarada, metamorfoseada y transmutada aceptablemente en el producto: convertida en fetiche, por la fusión entre arte y vanguardia tecnológica. No es de extrañar que entre pronto un gramófono en cada casa y se quede allí para toda la vida sustituyendo a todas las interpretaciones de mujeres pianistas y cantantes *amateurs* que, hasta entonces, tenían el control de la práctica musical en el ámbito doméstico.



**Figura 47. Evolución icónica; de la máquina parlante al modelo portátil**

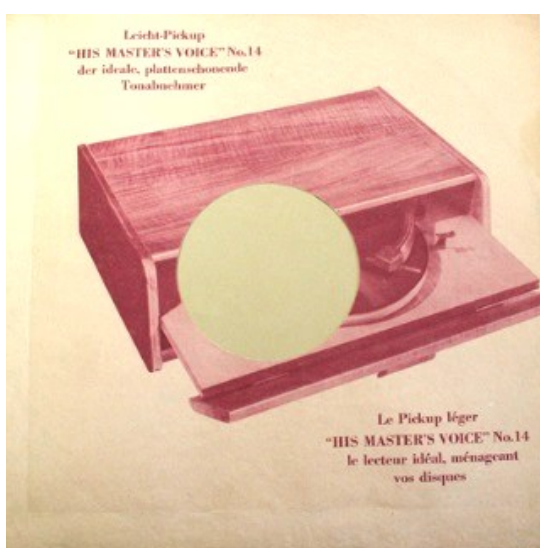
De izquierda a derecha fragmentos de las fundas de disco con apelación icónica a la máquina. Modelos *Gramophone* n° 7B y n°12 en funda *Serrano y Arpi*, España ca. 1910-20; "*Modèle Piano en Palisandre verni au tampon*" en funda *Francis Salabert*, Francia, ca. 1927-30; "*Appareil portatif*", *Grammophone* en funda *Guille Gaillard*, Francia, ca. 1920-25. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

### **La máquina emancipada. El mueble y la maleta portátil**

Sin embargo, esta hegemonía en la concepción femenina de la máquina cohabita con otra tendencia, la de la máquina mueble, de modo que los grandes pabellones florales no llegarán, sino de forma residual, a la década de 1930. En las imágenes presentes en las fundas se aprecia claramente que a medida que

la máquina parlante se transforma en instrumento musical también la bocina exterior va perdiendo su prominencia, ocultándose y orientándose hacia la parte interna del mueble de madera, cuyas puertas y tapas actúan a su vez como altavoz, ecualizador y caja de resonancia.

En este sentido, en 1906, *Victor Talking Machine Company* saca al mercado la primera "*Victor-Victrola*", un gramófono con formato de mueble de madera que esconde en su interior la bocina amplificadora. La bocina interior, más pequeña y discreta simplifica la máquina y le permite mayor portabilidad. Las consecuencias formales a las que esta búsqueda conduce indican sobre todo un paso cognitivo de la máquina parlante estática, con características formales consideradas femeninas, hacia el instrumento musical portátil, con características formales y actitudinales presuntamente masculinas.



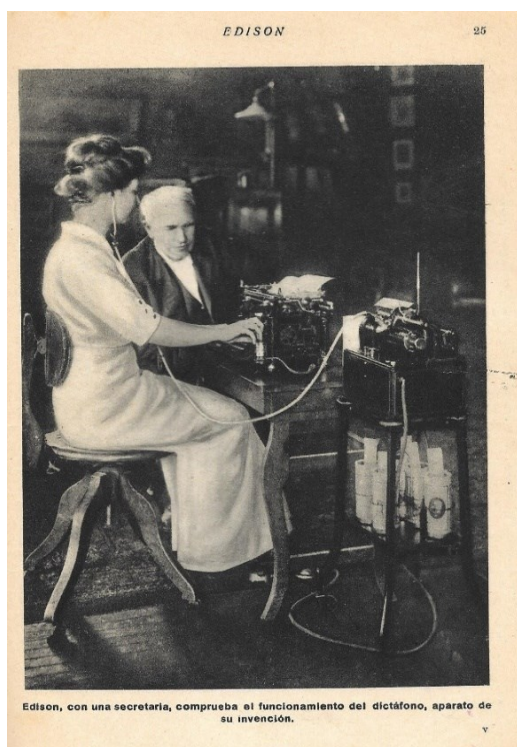
**Figura 48. Pick Up Leger, funda de disco His Master's Voice, Francia, ca. 1937.**

Fotografía Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*

Recordemos que la "Máquina Parlante" sale de la feria y los espacios de exhibición lúdico-comerciales con el objetivo de instalarse pasivamente en el *domos*. Que cuando conquista el espacio doméstico culto lo hace bajo la denominación de "Fonógrafo", "Gramófono", "Victrola" y otras marcas registradas y que el siguiente objetivo es colonizar sonoramente cualquier lugar, público o privado, mediante la portabilidad. Es decir, la máquina voluminosa, redondeada, orgánica, pasiva, embellecida por el canon modernista y creada con materiales nobles, cuyo público potencial entiende que su lugar de actuación prioritario es el ámbito doméstico, va a convertirse paulatinamente en una caja de pequeño tamaño, cuadrangular, angulosa y transportable, con asas, capaz de conquistar en cualquier circunstancia, cualquier espacio público. Y que en este momento, la

mujer y todo lo concerniente a la representación que de ella o de sus atributos de género hace el patriarcado, ha sido eliminado de la historia de la grabación sonora y de la música no mediada, tanto en su papel como intérprete en el *domos*, como autómatas sustituta, como metonimia sexual, como consumidora y como musa. Y que como de demostrará, su presencia icónica en las fundas de disco como usuaria de la máquina, ejecutora de la interpretación musical o compositora, no es porcentualmente significativa con respecto a la presencia masculina.

La polarización evolutiva de las cualidades de la máquina de lo femenino-coporal-doméstico a lo masculino-racional-público no escapa al estudio detallado de la mostración icónica de las máquinas y sus accesorios en las fundas de disco entre 1900 y 1940. Hasta el punto de que con la llegada la grabación eléctrica y la aparición del LP la máquina pasará a superar totalmente ese estadio deudor con el antropomorfismo y la ilusión del autómatas parlante, tanto icónica como nominal y por tanto cognitivamente, para denominarse ya fríamente *Turntable*: "Tocadiscos".



**Figura 49. “Edison, con una secretaria, comprueba el funcionamiento del dictáfono.”**

Fuente: José Poch Noguera, *Edison, Vidas de hombres ilustres*. (Barcelona: Ediciones Hymosa, 1933), 25.

En resumen, en este contexto socio-cultural no puede restarse importancia iconográfica a la presencia de la máquina, como máquina primero y como instrumento después, en las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940 que forman parte de la muestra. La hipermostración de la cosa creada demuestra y reafirma la supremacía masculina sobre la mujer, la naturaleza y la muerte. Su poder de restitución histórica del vacío reproductivo auspica, además, un doble triunfo del patriarcado: el instrumento que ha sido creado por el hombre y que puede ser reproducido en serie, reproduce a su vez infinitamente la voz de los ausentes y acalla la de los presentes. Es decir, el hombre de ciencia crea la vida y devuelve a la vida a los elegidos, a placer, sin limitación alguna, bajo una apariencia formal sexualizada. Lo que supone una colmatación fantasiosa y, sin embargo, tangible del deseo antropológico de transcendencia y la dominación hegemónica del panorama de la grabación sonora en el ámbito iconográfico, a nivel transnacional.

La presencia de otras máquinas o de la propia máquina formando parte de otros sistemas maquinales enfatiza la superestructura que conforma el modo de concebir simbólicamente el progreso que redime a la civilización occidental de su anterior estado primitivo, la fractura de las fronteras y la abolición material del espacio-tiempo tal y como se entendía antes del advenimiento del transatlántico, la avioneta y el ferrocarril. La presencia puntual pero significativa, de medios de transporte en fundas de prestigio apunta en esta dirección, buenos ejemplos de ello son el avión de *Aerophone* (Francia: ca. 1910, Ref. BnF007) la asimilación del disco como rueda en la funda de André Girard ilustrada para *Columbia*, (Francia: 1932, Ref. BnF068) y los automóviles y embarcaciones que son trasunto de accesibilidad al placer en las fundas *Kristall* (Alemania: ca. 1925-1930, Ref. BnF285) y *Copacabana* (Brasil: 1950, Ref. BnF110). Por otra parte, se constata la presencia generosa de aparatos de radio, en las fundas *Ericcson*, *His Master's Voice* y *Columbia*.

A partir de 1925 el micrófono eléctrico hace su aparición en la iconografía de las fundas, siendo un ejemplar de *Columbia* (Italia: ca. 1925-30, Ref. BnF089) el que, en la muestra de referencia, se anticipa a una visibilización crecientemente fetichizada del nuevo dispositivo de captación de la voz. A partir de 1935, el micrófono eléctrico se convierte en el logotipo de la CBS presente en la funda *Columbia* (EE.UU.: ca. 1935-40, Ref. BnF106), la funda *Okeh* (EE.UU.: ca. 1945, Ref. BnF342) y es incorporado al perfil de exhibición de las vocalistas, en fundas como *Capitol Records* (EE.UU.: ca. 1950, Ref. BnF057) y *Olympia*



(Francia: ca.1935-40, Ref. BnF344). La inclusión del micrófono, hijo prodigioso de la técnica y emblema de la grabación eléctrica, valida la hipótesis de la importancia capital de mostrar y demostrar pedagógica y persuasivamente en las fundas de disco previas a 1940, que el mundo anterior a la revolución industrial, tal y como se conocía y se reconocía en el S.XIX, va quedando obsoleto y que todas las costumbres adquiridas con él, incluida la escucha musical no mediada, apuntan a su eminente y vertiginosa desaparición.

La abundante representación de la maquinaria en las fundas de disco, entre 1900 y 1940, no es una proliferación gratuita de textos aislados, sino que opera en su conjunto como una “Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada”. Un manual visual de instrucciones sobre el uso y la acomodación práctica de la máquina como eje nuclear de los nuevos hábitos culturales y la deriva patriarcal hacia la dominación y la exaltación de la tecnología como ciencia distanciada de lo artístico artesanal. Un constructo discursivo complejo, también espontáneo, que acomoda al usuario y enaltece una falsa ficción de lo sublime re-creado, en un período en que la maquinaria bélica confronta a la humanidad con la barbarie más inhumana.



Figura 50. Mapa Iconográfico V “La Máquina Antropomórfica”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 51. Mapa Iconográfico VI “La Máquina Mueble”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 52. Mapa Iconográfico VII “La Máquina Portátil”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

### 8.3. Discos, surcos y ondas: de la inscripción mitológica a la grabación tecnológica

En la evolución de la iconografía del disco y del surco se aprecia poco a poco la instauración de nuevos cánones de entendimiento del fenómeno de la grabación sonora, pero siempre y sin excepción, fundamentados en la idea de calidad. Esta evolución se patentiza primero en el ámbito de lo sobrenatural y avanza en su emancipación de lo sacro-mitológico a través de la puesta en valor de lo exclusivamente tecnológico, hasta que una vez integrada y normalizada la grabación como experiencia cultural se produzca su desaparición del ámbito de la imagen. Esta comprensión, es decir, de dónde procede el fenómeno de la grabación sonora y a qué debe su fidelidad, su calidad y su pureza, se refleja, pero sobre todo se construye y se negocia, en el objeto de estudio. En las fundas de disco elaboradas entre 1900 y 1940, se observa que es necesario que transcurran cuarenta años de imágenes imitativas de la huella indicial del sonido, para que la razón tecnológica acabe imponiéndose sobre el primer argumento mágico. Lo implica una maduración, no solo de los recursos discursivos, sino sobre todo, de la inteligibilidad de los avances de la ciencia como ciencia y no como mito.

Es, como apuntaba ya el iconotipo de Nipper, el triunfo de la inteligencia humana sobre la naturaleza. Este triunfo será vehiculado por un paisaje metafórico en el que la cantidad y la apreciable calidad visual del surco se convertirá en unidad de medida visual.

#### El triunfo del mito sobre la ciencia: diosas, héroes y ángeles grabadores de surcos

La fascinación por el surco, en tanto que huella indicial del sonido, núcleo fundador de la primera TID denominada “El Sonido Dibujante”, se hace patente en la dimensión gráfica de las fundas de disco, desde la creación del primer iconotipo de la industria discográfica, el ángel grabador de *Gramophone*. Concebido por Théodor Birnbaum en 1898, fue primero utilizado sobre el propio soporte de grabación para decorar la cara no grabada del disco, posteriormente como imagen central de ambas caras y por último en las fundas y las etiquetas de la marca.



**Figura 53. El grabado sobrenatural invisibiliza la realidad productiva en las fundas de disco**

De derecha a izquierda logotipo para *Gramophone* diseñado por Théodor Birnbaum en 1898; funda *Guille Gaillard & Seux* ca. 1914; fragmento de la funda *Ideale*, “*C'est la voix humaine*”, ca.1920; Iconotipo de *APGA*, ca. 1906. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

El personaje del ángel grabador y el concepto de grabación eterna, aérea y mítica, adquiere fuerza contextual una década después, en fundas ilustradas como la del comercio francés *Guille Gallard & Seux* (Francia: ca.1914, Ref. BnF204).

La curiosa litografía de *Gaillard* (anónima) presenta un alto grado de verismo y no está exenta de la transmisión de valores iconográficos mediante la apelación directa a una narrativa, que bien podría hacer referencia a una especie de “moderna” Anunciación. Un grupo de querubines inscritos en el éter, producen para el ámbito mundano una cascada de música ideal mientras la musa virginal posa a su derecha escuchando la fuerza que de la bocina emana, entre sorprendida y complacida por la travesura, como si algo le hubiese sido revelado, desvelado o anunciado. Con todo el trasunto que esto conlleva: el de enviar un mensaje mesiánico a toda la humanidad mediante la intervención divina sobre un soporte virgen. Y que mejor alegato comercial de lo sublime, de la calidad y autenticidad del producto grabado, que instaurar la convicción ideológica en el público de que la primera, compleja y no precisamente divina producción industrial tiene lugar en el firmamento.

Esta fascinación por la huella de lo sonoro y por su reproducción inexplicable, también en el discurso publicitario,<sup>353</sup> permite asentar inicialmente en el imaginario colectivo la construcción mitológico-alegórica de que el surco ha sido grabado por intervención, o bien divina, o bien demoníaca. De la intervención demoníaca, de esa fuerza de la naturaleza animal y monstruosa, queda constancia en el detalle de la funda *Idéal*, (Francia: ca.1910, Ref. Bnf280) donde una oscura máscara antropomórfica, con la boca abierta, envuelta en una espiral cinética que bien podría ser onda sonora o humo, emana del disco acompañada al pie de una leyenda aclaratoria: “*C’est la Voix humaine*”. Eso que sale del *surco*, “es la voz humana”. Eso que sale y parece sobrehumano, no lo es.

### **El surco convertido en letra, la transcripción de contenidos**

En fundas de disco muy tempranas, el contenido de la forma circular equiparable al disco lo ocupa el logotipo y/o el slogan de la marca, dispuesto de forma radial, con la línea base curva en torno al troquel. Un modelo retórico que otorga a la marca por transposición, la cualificación de huella indicial del sonido grabado y cuya omnipresencia excluye a cualquier marca competidora de poseer este estatus. Curiosamente este modelo compositivo es adoptado por numerosas marcas que lo utilizan durante al menos una década, hecho que produce una doble homeostasis. Existen numerosos ejemplos, quizás las más homeostáticas y significativas sean las primeras fundas cosidas de *Disque Pathé*, (Francia: ca. 1912, Ref. BnF134) y todas aquellas que pueden considerarse diseñadas con el mismo esquema compositivo: *Phrynis* (Francia: ca.1910-1914, Ref. BnF393); *Disque Aspir* (Francia: ca.1910, Ref. BnF132); *Disque Trianon* (Francia: ca.1910-1914, Ref. BnF438); *Disque Ideal* (Francia: ca.1910, Ref. BnF279); los

---

<sup>353</sup> Véase la reflexión sobre esta mostración del signo fonográfico indicial en la publicidad de la época, en Hitz, Rubén y Maria Julia Kenny. “La indicialidad en los inicios del fonógrafo”, (ponencia presentada en el V Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica: “Semióticas de la vida cotidiana”, Buenos Aires, Argentina. Agosto, 2002).

establecimientos *Guille Gallard* (Francia: ca.1914, Ref. BnF205) e incluso la funda *Opéra, Disque a Saphir* (Francia: ca.1922, Ref. BnF347).

Ejemplos posteriores se localizan en *Aerophone* (Francia ca.1920, Ref. BnF005), *Grammophon* (Alemania: ca.1928-1930, Ref. BnF187), *Zonophone* (Alemania: ca.1910, Ref. BnF467), los grandes almacenes Parisinos A la *Samaritaine*, (Francia: ca.1925-1930, Ref. BnF001), *Beka* (Saigón: ca.1920, Ref. BnF030), *Victory* (Francia: ca.1935, Ref. BnF457). La disposición concéntrica de la tipografía será habitual en numerosos sellos discográficos, un recurso simbólico que antecede a la mostración explícita del surco.



**Figura 54. Sexualización binaria del iconotipo y permanencia compositiva del logotipo**

Fundas *Odeon*, Francia ca. 1928-1935. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Especialmente reseñable es el caso de las fundas *Odeon Aiguille*<sup>354</sup> (Francia: ca.1928-1930, Ref. BnF333). Las fundas presentan una ilustración de estilo modernista, a una tinta plana, azul. En el caso de las fundas *Odeon disque à Aiguille* un abanico se construye como objeto circular reconocible, ocupando dos tercios de la superficie real del disco y superponiéndose sobre un telón teatral entreabierto. La escenografía del concierto en directo con alusión clara a la espectacularidad de lo que está por empezar en ese preciso instante se concatena con la función apelativa, situando al público receptor en la posición del público que está a punto de asistir a un espectáculo en directo. Tomar el disco es tomar el abanico en el preciso momento en el que se alza el telón. La fusión de dos objetos, cuyo nexo en común formal es la circularidad y semántico la espectacularidad, concurre en la fusión conceptual de dos prácticas culturales disimiles, la audición directa y la audición mediada. El abanico es además un objeto comunicativo eminentemente femenino, posee su propio código lingüístico y es utilizado para la transmisión de mensajes emocionales que no siempre pueden ser explicitados en el ámbito de lo social y que discurren paralelos a una libertad soterrada en la que a la mujer se le permite expresar con una semántica disciplinada, sus sentimientos amorosos en el proceso del cortejo romántico. Lo que nos coloca ante una explícita apelación al descubrimiento de los secretos y las potencialidades seductoras de lo que la funda contiene en su interior y a la idoneidad del disco, del abanico y de la mujer elidida,

<sup>354</sup> El sello fonográfico *Odeon* fue fundado en 1093, en Alemania, por Mark Straus y Heinrich Zuntz.

para transmitirlos. De modo que si bien el abanico puede ser asido por una mujer (el diseño de la funda feminiza al público que lo consumirá) también se feminiza el disco que contiene y que se oculta tras él, lo que apela a la presencia *de facto* de un varón cualificado, que entienda y descubra el verdadero mensaje persuasivo: “*La supériorité des Disques ODEON*”.

Las fundas *Odeon disque à Aiguille* están en plena sintonía con la teoría del *display* de exhibición de Lucy Green, toda aquella persona que interpreta con su voz es feminizada por la posición pública que ocupa y recurre a la máscara para presentarse, ocultarse y protegerse ante el público que congrega, tal y como hace una persona que comunica sus sentimientos secretamente a otra, a ojos vista de la multitud, mediante los códigos amorosos del lenguaje del abanico. Esta ambivalencia queda puesta de manifiesto en el repertorio de los discos *Odeon*. En un texto destacado situado en el lateral del telón, se nombra a quince varones cantantes y trece mujeres cantantes. La calidad inigualable de los discos, la autenticidad de la marca, su superioridad frente a otras marcas, viene dada por el repertorio y explicitada en eslogan: “*Est consacrée para la collaboration des plus grandes célébrités Artistiques Modernes du Répertoire Clasique, du Music Hall, de la Dance, etc*”. Celebrities artísticas que emitirán de forma unívoca y secreta su mensaje a cada receptor/a, interpretando “solo” para él o para ella, objeto de su amor. El abanico, la mediación, el código, el posibilitador, el objeto que permite la comunicación seductora y que la garantiza, proviene en esta instancia gráfica de la palabra “*ODEON*”. *Odeon* es la marca que graba su logotipo sobre el abanico y la marca que registra la voz de los cantantes celebres sobre el surco. Huella sobre huella.

*Odeon* posee otro modelo de funda de estilo constructivista, firmada por A. Monik (Francia: ca.1930, Ref. BnF329) del que se han encontrado variantes de color y tratamiento, con firma: “*D’après A.Monik*” (Francia: ca.1930, Ref. BnF330) y sin ella (Francia: ca.1930, Ref. BnF331). Este modelo de ilustración aerografiada, denotativamente masculina (comparada con el modelo del abanico) pone en valor el significado arquitectónico de la palabra *Odeon*. La imagen ilustra una alegoría del edificio emblemático denominado en Grecia y Roma “*Odeon*” un lugar de culto, destinado a competiciones de canto y reuniones políticas y judiciales. La palabra *Odeon* fue utilizada para denominar numerosos teatros y posteriormente salas cinematográficas, dando nombre a uno de los seis teatros nacionales de Francia, ubicado en el VI Distrito de París.

La tendencia polarizada a la feminización y masculinización simbólica de los aspectos formales que constituyen el Iconotipo de *Odeon*, se aprecia a simple vista en la comparativa de ambos modelos de funda, uno organicista y otro constructivista. Sin perder la posición concéntrica de la tipografía, ni la homeostasis compositiva del logotipo, *Odeon* logró transitar en el plano simbólico, mediante figuras retóricas, lo que otras fundas comunican en el plano icónico referencial, mediante la presencia o ausencia de personajes sexuados.

Del telón carnoso entreabierto y el abanico desplegado, trasuntos ambos de una afirmación de la apertura amorosa a la voz que viene de fuera, y herramientas comunicativas femeninas al servicio del amor romántico, hacia 1930 las fundas *Odeon* se orientaron a la perpetuación de una imagen-faro: oblicua,



luminosa, arquitectónica y enervada, metáfora genuina del falocentrismo masculino, objeto de culto patriarcal y paradigma de la dominación racionalista. Se diría que *Odeon* abrió lúbricamente la puerta de la confianza corporal para después hacer penetrar el mensaje de la marca en lo más profundo del imaginario colectivo y que una vez que hubo convencido al público femenino de las virtudes de la escucha musical mediada, se encaminó a buscar la identificación magnificada y metonímica del público masculino, expresada en la parte por el todo. No en vano, la distribución compositiva de los sólidos de ambas fundas resulta complementaria. La tensa direccionalidad oblicua entre la esquina superior izquierda y la inferior derecha, apunta, estudiando las fundas como conjunto discursivo, a una resolución de la cópula que cierre el disco y complete las grandes masas azules que han sido interrumpidas por el vacío.

Por otra parte, el *Bazar de l'Hotel de Ville* (Francia: ca.1930, Ref. BnF277), presenta una funda a una tinta, verde, en la que el surco del disco es la propia tipografía en hueco, de la marca y los productos que promociona. Especial relevancia cobra en la funda el brazo articulado del aparato, atornillado literalmente sobre la funda, y posicionado sobre ese círculo perforado que anticipa el disco real. El surco transformado en letra es aquí traducción de todo lo que está por venir: todos los fonógrafos, todos los discos, todas las marcas, música e instrumentos, y en la clave, en la cabeza del brazo, la solución para poderlos consumir: *BHV, Bazar de l'Hotel de Ville*.

### **Apogeo y triunfo del surco tecnológico**

Hacia mediados de la década de 1920, el disco deja de ser simbólicamente grabado por los ángeles, las musas y los héroes. En el mercado coexisten iconotipos y modelos de funda diseñados antaño, (recordemos que la funda se caracteriza por su homeostasis y su repetición) pero entran en escena nuevos agentes plásticos. La fascinación por el surco no se pierde, pero la apelación a su calidad y su inteligibilidad, eso que lo hace incomprensible para el ser humano y comprensible solo para la máquina, no será ya vehiculada en el terreno de lo simbólico mediante la apelación al mito, sino que, fruto de una sociedad castigada por la real inminencia de los períodos bélicos, apelará a la tecnología y al recurso de la novedad artística. La influencia ochocentista y el *Art Nouveau* darán paso a otras formas de comunicación muy vinculadas a las vanguardias artísticas y a la necesidad de enfatizar lo nuevo como atractividad comercial.

El surco comienza a presentar entonces una curiosa magnificación visual, apoyada por la alta definición de los fotograbados y una apreciación de las líneas a niveles macroscópicos, líneas que en determinados casos exceden de los márgenes del disco para configurar una nueva realidad social y un nuevo paisaje a la luz de la revolución tecnológica. En los modos de visibilizar el disco, objeto mágico del relato maravilloso, en la nueva práctica cultural, se entrevén las influencias del Cinetismo, el *Op Art*, el Futurismo, el Vorticismo, la Gestalt, el Suprematismo, el Constructivismo y el Surrealismo. La funda de disco como objeto artístico producido para el mercado de masas no es en absoluto ajeno a influencia de las vanguardias históricas. Subrayar este aporte en la intencionalidad discursiva apunta a un error

documental que supone la desvalorización cultural de las fundas de disco realizadas y distribuidas entre 1900 y 1940.

En la década de 1930, un avance de las técnicas de fotograbado auspicia que la tecnología, de forma tautológica, retrate a la tecnología. Al igual que la grabación sonora se convierte en “fotografía del sonido” la fotografía se convierte en la fiel fotografía, de la fiel fotografía del sonido. Lo que implica una puesta en valor de la tecnología mediante la tecnología. Sin embargo, estas estrategias visuales se concatenan para lograr un objetivo claro y paradójico: el de invisibilizar, hacer desaparecer, la mediación tecnológica. El disco que ves es el disco que oyes. Y ambos son la fidelización de un presente extinto en que el sonido se interpreta con la misma calidad, sin pérdidas, con la que fue emitido, y todo está ante tus ojos y tus oídos.

La mostración del disco a tamaño real comienza a instaurarse en las fundas, primero mediante ilustraciones y posteriormente mediante fotografía hiperrealista. El disco y el surco son desposeídos de su transcendencia mítico-simbólica para ser apreciados como la esencia de la funcionalidad, pasando del milagro teológico al milagro científico. En una instancia posterior, la fascinación del espectador se canalizará hacia el plano esencialmente material, donde lo pulido, lo brillante y lo armonioso entroncarán con las cualidades de la divinidad en la línea teológica desarrollada por la metafísica de la luz de la Edad Media.<sup>355</sup>



**Figura 55. Evolución de la mostración del surco, distintas modalidades discursivas I**

La tipografía concéntrica como emulación de la huella sonora, el surco constructivista, el surco óptico-cinético y el surco al servicio de la diégesis narrativa. De izquierda a derecha fundas: *Pathé*, ca.1910; *Gloria*, Italia: ca.1930-1940; *Songster*, ca.1925 y *Polydor* ca.1925-1930. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

### El surco como esencia, forma y función

La influencia de las vanguardias artísticas se deja notar claramente en fundas de estilo futurista y vorticista creadas con aerógrafo a partir de composiciones cinéticas. Los elementos gráficos interrumpidos por líneas de fuerza o discretamente disconcéntricos, incitan al espectador a experimentar una sensación de movimiento, de agitación y contemporaneidad, puesto que va más allá de la mera

<sup>355</sup> Para ampliar estos conceptos sobre la luz y la analogía con la materia divina, profundamente influenciados por el sistema de pensamiento judeo-cristiano, e inscritos en los modos de percibir occidentales, puede consultarse Otto von Simson, *La catedral gótica* (Madrid: Alianza Forma, 1991), 42-77.

función referencial. El surco es conducido gráficamente a una síntesis de su forma, y la forma a una síntesis reconocible de su función.

Excelencias gráficas de un surco transmutado en experiencia vanguardista: la vitalidad de la máquina, la fuerza, la velocidad e incluso la violencia de la ruptura con la convención, se convierten en mecanismos tautológicos que apelan directamente a la calidad artística de la funda como objeto de culto. La metonimia es la figura retórica por excelencia: la parte es tomada por el todo, el surco por el disco. Con una clara influencia vorticista (el centro de la emoción está en el disco) y trabajadas con aerógrafo, localizamos las fundas editadas por *Gloria* (Italia: ca.1930-1940, Ref. BnF181) para el mercado franco-suizo, con una clara alusión a la calidad, la procedencia y el precio del disco: “*Die billige Schweizer Qualitäts-Platte*”, “Disco Suizo, barato y de calidad”, y la colección de fundas editada por *Decca* (Gran Bretaña: ca.1930-1940, Ref. BnF119) de la que se han encontrado numerosas variantes geográficas, impresas con modificaciones cromáticas, tipográficas, compositivas e informacionales.

En esta misma dirección pero llevada a cabo mediante un preciso trabajo de línea que entronca con la abstracción, encontramos las fundas *Fonit*<sup>356</sup> (Italia: ca.1930-1940, Ref. BnF168; BnF170) también con una inserción textual que realiza una clara referencia a la distinción cualitativa y afectiva de los discos *Fonit*: “*Il disco piu apprezzato*”, “El disco más apreciado”. Para que la calidad de la grabación sonora no sea malinterpretada por la presencia de un surco irregular, *Fonit* presenta una doble imagen del disco y del surco: un disco ilustrado de pequeño tamaño con un alto nivel de iconicidad, una franja oblicua sobre la que se superpone el eslogan, y de fondo una serie de líneas centrípetas irregulares, analogía del surco en movimiento, que ocupa la totalidad del espacio físico del disco. Cuando la necesidad de representar surco y disco desaparezca, la circularidad quedará como esencia formal de un intenso período de mostración, casi obscena, de la huella del sonido sobre el soporte de grabación.

### **El surco cinético y la ilusión óptica**

Las pulsiones ficcionales que el *Op-Art* (denominado así en 1964) lleva a cabo en el terreno artístico, encuentra en las fundas de disco un importe antecedente no explicitado en la literatura académica al respecto. La exploración gráfica de las nociones de movimiento, ritmo y tensión visual, logradas mediante la creación de ilusiones ópticas en torno al surco discográfico, constituyen un temprano exponente de imágenes de Arte Cinético, enfocadas a un mercado transnacional de masas, con vocación comercial y por tanto, artísticamente descualificadas. Sin embargo, la voluntad expresa de anticipar al público espectador la experiencia hipnótica de mirar el disco que gira sobre su propio eje, sonorizando así la música grabada que contiene, genera fundas de gran impacto e interés visual fetichizadas en su estatus de imagen imposible, pues es fija y móvil a un tiempo. La magia de la visión ilusionista se suma a la magia de la audición ilusionante.

---

<sup>356</sup> Para más información, *Instituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi* (ICBSA) <http://www.icbsa.it/index.php?it/816/fonit> (Consultado el 25 de Septiembre de 2015).

La firma *Songster*, fabricante de agujas (Gran Bretaña, Francia: ca.1925, Ref. BnF 429) presenta una funda de cartón texturado y gran formato, impresa a una tinta, azul, donde promociona sus cajas de agujas para proceso eléctrico. *Songster* utiliza la imagen del disco a tamaño real magnificando el surco mediante líneas concéntricas equidistantes. La estrategia de comunicación utilizada demuestra un interés mayor en garantizar la fiabilidad de las agujas, metáfora de la regularidad del surco dibujado, que en proporcionar una mera copia del surco o de la tecnología de grabación.

El efecto que produce, perceptivamente vibrante, parpadeante, ilusorio, remite a los inicios de las experiencias cinéticas del arte y pone en cuestión el aparato perceptivo de la visión. Del mismo modo que es difícil observar nítidamente una imagen que se mueve, pese a permanecer estática, puede ser difícil auditar un disco con la calidad necesaria, si no se cuenta con las agujas apropiadas. La calidad de las agujas se hace imprescindible para descodificar un contenido que debe a su movimiento y a su circularidad, gran parte de su enigma y esto queda puesto de manifiesto de forma magistral en el diseño gráfico de la funda.

*ESTA* (República Checa: ca.1930, Ref. BnF163) utiliza un recurso gráfico similar al producido por *Songster* mediante líneas concéntricas equidistantes. El surco del disco es el centro absoluto de la funda. Sin embargo, la tinta utilizada por *ESTA* (un siena oscuro) y la delicada y sostenida factura de las líneas no produce la misma intensidad de contraste con el fondo, siendo la sensación mucho más armónica, mucho más aérea. *ESTA* sugiere una imagen paisajística a vista de pájaro, idea que es reforzada visual y compositivamente por el logotipo de la marca, profusamente sombreado, y el iconotipo, un albatros en pleno vuelo que escapa del encuadre por el ángulo inferior izquierdo. Ambos, logotipo e iconotipo, se superponen sobre el surco y se unen perceptivamente en la diagonal mediante una disminución de las líneas concéntricas de este, lo que produce el efecto de una apertura solar, lumínica, que todo lo recorre. El surco adquiere presencia terrenal escenificando en la funda una tierra fértil preparada para el sembrado, imbuida de regularidad, luminosidad y misticismo, forjada con una sucesión de finas líneas, gráficamente impecables, que contribuyen a asentar en el imaginario colectivo la noción misma de mérito, pureza y calidad de la grabación sonora, sobre las bases de una delicada pero firme laboriosidad.

### **El surco como textura, paisaje y metonimia**

La huella, la grafía indicial del sonido, en sus múltiples modalidades de representación, va a convertirse en el terreno de la comunicación visual en una especie de nueva magnitud que todo lo transita, todo lo permea y todo lo construye.

El nuevo hábito cultural es invasivo, nada ni nadie es ya ajeno a una nueva forma de entender la audición, ni las personas, ni los paisajes, ni los animales. La resolución visual de esta poderosa metáfora se lleva a cabo mediante la representación sistemática de los elementos que componen la funda a través de una especie de trama lineal que todo lo dibuja, unidad de medida y principio de existencia mediológica del nuevo "ser". *Polydor "Polyfar"* en su filial alemana (Alemania: ca.1925-1930, Ref. BnF396) y japonesa (Japón: ca.1925-1930, Ref. BnF397) presenta, con adaptaciones a cada mercado, una interesantísima

ilustración firmada por P.Kessler ca.1925. A una tinta verde, un disco de tamaño real, protagoniza la composición. Con un efecto de traslapo, una máquina portátil abierta que contiene un disco sobresale de la imagen en el margen inferior izquierdo. La máquina, que posee una proporción muy reducida respecto al conjunto, ha sido dibujada en perspectiva. La máquina es tridimensional, es “más real” y su grado de iconicidad y de detalle es muy superior al resto de la ilustración, plana y de corte más esquemático, sugiriendo un universo mediado, imaginario y en cierta medida, cosificado. Dentro del disco, dentro del surco, formando parte de él, siendo surco y por lo tanto modelados por la nueva práctica cultural, una pareja heterosexual baila y dos músicos, trompeta y saxofón, se muestran en actitud de interpretación directa, como trasuntos del cuerpo social y del busto célebre. La experiencia humana no escapa en el discurso visual a la voluntad reguladora del disco. Si el portátil abierto cierra su tapa, el genio calla, y el placer y el deseo se desvanecen. La analogía entre la lámpara mágica y la máquina mágica es ostensible. El surco es luz y sombra en una nueva realidad cuya calidad se configura solo a través de la marca registrada, *Polydor*, denominación que se impone en primer plano en tipografía de caja alta, como incuestionable posibilitadora (dominadora) de la actividad placentera, inscrita, como los textos sacros, en un solemne rollo de pergamino.

La ilustración de la funda *Riviera* (Francia: ca.1947-1950, Ref. BnF413) presenta una pareja de baile en movimiento mediante líneas de fuerza que emanan de la falda de la mujer y que de nuevo se componen gracias a su circularidad como metáfora visual del surco. El surco en movimiento es aquello que permite y promueve que la escena sea un auténtico cuadro viviente.

El surco como unidad de medida de la ilustración no solo se localiza en disposición radial, sino también horizontal, estableciendo una trama continua de líneas paralelas que se utilizan para modelar diferentes espacios y materias. Esta estrategia la localizamos por ejemplo en la funda de *Columbia* (Brasil: ca.1940, Ref. BnF103). Es una funda impresa a una tinta, azul, con un gramaje superior a la media. En ella el paisaje natural toponímico de Brasil, es vehiculado de principio a fin por la trama, principio rector que recorta y enmarca la materia acuática y aérea de la escena. La tierra, curva y sinuosa, se ofrece en primer plano adquiriendo el formato de una playa, enmarcada por palmeras, que se muestra cercana a la mirada de un público espectador ocioso y deseante.

La onda acuática, elemento natural e ingobernable del paisaje brasileño más emblemático, ha sido modificada por la nueva escucha y todo se ve traducido a surco regular. La idea del placer, el paraíso y la tecnología, o más concretamente la cualificación de la tecnología como paraíso, se explicita en la línea racional que crea luz y sombra, y que todo lo permea. La expresión gráfica promulga que la naturaleza ha sido transformada, dominada, estilizada y reformada. La onda ya no es onda curva, sino onda racional. Es el triunfo de la mente racional apaciguando una, antaño, salvaje naturaleza.

Otro modo de referenciar la grafía sonora vinculada a la idea de excelencia se circunscribe en la profusión de líneas radiales que emanan del centro del soporte o del centro de una imagen solar, generalmente elíptica. Si el surco es concéntrico el reflejo que el surco produce sobre la superficie del disco es radial y

paralela a este. En numerosas fundas localizadas, ese reflejo, siempre presente en las anteriores fórmulas narrativas, se emancipa del surco, de modo que se constituye como imagen, si cabe aún más hipnótica y fascinante puesto que, a diferencia del surco, no es material sino inmaterial, no es fija, sino variable, no es susceptible de ser atrapada, no es permanente y proviene de una fuente de poder absoluto: la iluminación.

Por ello se observa que la expresión gráfica radial se relaciona siempre y sin excepción con la incidencia de la luz y por lo tanto creará una estrecha relación con el círculo y con el culto solar. Lo apolíneo viene en este caso de la mano de lo dionisiaco.

Ejemplos de esta estrategia los hallamos en la funda *Discos Rio* (Brasil: ca.1940, Ref. BnF124), "*Sucessos Garantidos*", "Exitos garantizados". A una tinta, roja, en la funda aparece de nuevo el paisaje idílico brasileño, y esta vez las líneas regulares expansivas se disponen de forma radial modelando la luz que emana de un sol elidido, situado ligeramente sobre la horizontal del troquel y tras el logotipo de la marca que también se dispone radialmente influenciado, hasta alcanzar el perímetro superior de la funda.

La funda suiza diseñada para *Elite-Special* (Suiza: ca.1925-1940, Ref. BnF159) impresa en azul sobre papel blanco, es más explícita en la utilización de este mismo recurso gráfico. El paisaje emblemático de los Alpes es iluminado radialmente por líneas que emanan del centro del troquel. Mientras que las montañas nevadas se construyen con la solidez de la tinta plana, las líneas solares se trabajan mediante sutiles degradados realizados con aerógrafo, unas líneas parten del centro, otras, eminentemente iluminadas por ese mismo centro, comienzan hacia mitad del perímetro de la funda, en un invisible círculo exterior concéntrico. La funda despliega gracias a esta estrategia un carácter expansivo, poderoso y eminentemente solar, un sol artificial, presidido antaño por la etiqueta del disco que la funda contiene.

Lo que se expande por toda la naturaleza es el dominio racional del logro humano. La calidad del logro tecnológico se impone a la calidad del logro natural y esto incluye la dominación de la onda sonora y por tanto, de la música tal y como se consideraba hasta el momento de la grabación. Esta noción de triunfo sobre la naturaleza se pondrá de manifiesto en numerosas ocasiones como un dualismo solo resoluble a través de una dominación, en términos visuales sutil pero incuestionable. El logotipo tridimensional superpuesto sobre los rayos de luz, con la sombra fugando hacia el centro, proclama: "*Elite-especial*". Dos palabras que refieren inmediatamente a la idea de calidad mediante el aspecto denotativo: élite y especial. La procedencia del disco, "*Le disque Suisse*" "*Made in Switzerland*" es aquí culmen discursivo de la fabricación de calidad, un texto que se sitúa cerrando la funda al pie de los Alpes: "*Schallplattenfabrik-Manufacture de disques. Riedikon*". Una fórmula textual e iconográfica que refuerza en los todos los frentes: imagen, texto, estilo, composición y cromatismo, la estereotipación discursiva como argumento de venta: hecho en Suiza, fabricado en Suiza, manufacturado en Suiza con la racionalidad, la precisión, la frialdad y la magnificencia de los Alpes, patente en la gama de azules y luminosos blancos.

### Hipérbole, fragmento y abstracción

El disco y el surco, pero también el surco emancipado de la forma del disco, se convierten en protagonistas gráficos de un alto porcentaje de fundas. La funda alemana *Harmona*, *Grammophon* (Alemania: ca.1930, Ref. BnF206) presenta una ilustración con tintas planas, en la que un disco centrado y enmarcado, con sus atributos de brillo, surco y sombra, es punzado en el margen inferior izquierdo por una aguja desproporcionada sobre un surco también sobredimensionado con la pretensión de aplicar sobre la ilustración un zoom óptico. Sobreimpresa en una vitola se encuentra la recomendación de utilizar *Harmona* para obtener un sonido puro y duradero de sus discos “*Zur klangreinen wiedergabe Ihre schallplatten empfehlen wir ihnen*”: de nuevo calidad, pureza y durabilidad.



Figura 56. Evolución de la mostración del surco, distintas modalidades discursivas II

El surco como metáfora paisajista del culto solar, la abstracción geométrica del surco, el surco hiperrealista y finalmente hacia la disolución fragmentaria de la forma. De derecha a izquierda fundas *Elite-Special* ca.1925-1940; *Decca*, ca.1945; *Austroton*, ca.1948-1950 y *OMNIA* ca.1938. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

*Bellacord Electro* (Letonia: ca.1930, Ref. BnF033) presenta una serie de círculos concéntricos trabajados mediante línea valorativa, tomando como centro el troquel y expandiéndolos de forma hipnótica, sino magnética hacia el exterior, cautivando la mirada como una onda en el estanque. La ilustración posee gracias a esta estrategia visual un ritmo sinuoso y natural, acorde a la ilustración que la funda presenta en la otra carilla, vinculada a la existencia de musas inspiradoras y violinistas inspirados que interpretan su obra, al borde del mar. La funda *Decca* (Alemania: ca.1945, Ref. BnF116) diseñada para el mercado alemán es otro exponente de este esquema compositivo, llevado a la práctica con un énfasis geométrico, maquinal, evolucionando hacia una fría síntesis constructivista del modelo, muy similar a la que también plantea *King Record* para el mercado japonés (Japón: ca.1940, Ref. BnF284).

La atomización del surco y la presentación de abstracciones o fragmentos del mismo es posible gracias al asentamiento de su magnitud visual. Ejemplos de abstracciones que remiten al surco se encuentran en la funda de *Sorrente* (Francia: ca.1936-1939, Ref. BnF431) donde la regularidad racional del surco y la regularidad racional del pentagrama conviven con la notación musical y el título del repertorio: “*Les valse célèbres de Joseph Rico*”. En la minimalista funda de *OMNIA* (Francia: ca.1938, Ref. BnF345) donde el surco es reducido a su mínima expresión. Y especialmente en la funda creada por el *Atelier Girbal* para *Columbia* (Gran Bretaña: ca.1920-1930, Ref. BnF100) que presenta una abstracción de orden paisajista, creada mediante la superposición de ondas regulares pertenecientes a tres discos que se

superponen en la base de la funda, piramidalmente. De esta última funda se han localizado variantes compositivas que utilizan el mismo motivo no centrado en la base, sino dispuesto en la esquina inferior derecha.

### **El surco elidido, hacia la disolución de la forma**

La tendencia hacia una mostración excesiva del soporte de grabación en las fundas de disco lleva consigo aparejada la tendencia contraria, una narración que invisibilice lo hipermostrado y sitúa a quien lo recibe en una actitud de recepción activa, que completa y descubre el mensaje. Especialmente relevante resulta la funda atribuida al comercio *Sensation Phono* (Francia: ca.1920-1930, Ref. BnF420). Impresa a una tinta, verde y plana, el hueco circular del disco a tamaño real, queda sin imprimir, de modo que es mediante la recurrencia a la elipsis como la forma del fondo enfatiza la presencia del disco que contiene. El disco real es, además, ficticiamente asido por una mano femenina que sujeta el disco en el margen de la etiqueta. Para lograr mayor efecto de realismo, la forma del troquel acompaña a la sinuosa curva de la mano enguantada. Una figura imposible, enigmática, sensual y atractiva, muy probablemente influenciada por las teorías de la *Gestalt* e incluso, del surrealismo: “*Ce disque que vous cherchez, vous l’avez trouvé a Sensation Phono*”, “Ese disco que buscabas, lo has encontrado en *Sensation Phono*.” El disco en blanco es el disco que el espectador (femenino) completa con su selección y su experiencia perceptiva, la funda vacía está llena, la textura de la estraza, intensamente marcada, es antesala de la textura del surco, remitiendo matéricamente a un discurso iconográfico vinculado a la idea de la virginidad.

Otro modelo de funda significativo en la apuesta por la disolución del surco, es la funda que presenta *Brunswick* “*Follow the stars on Brunswick*” (EE.UU.: ca.1940, Ref. BnF045). Sobre fondo rojo, con tinta negra, el surco es representado mediante una mancha aerografiada, difusa y sin embargo, circunscrita por dos líneas valorativas de diferente grosor que también en ocasiones desaparecen de la vista. En esta funda ya no es la narración del surco en detalle como huella indicial o alarde tecnológico lo que interesa destacar, sino aquello intangible que del disco emana, esa cualidad etérea que lo diferencia del resto de objetos tangibles. El disco es entendido como soporte nebuloso, contexto en torno al cual las estrellas giran. Pese a que el protagonismo lo ostenta el disco, su expansión premeditada, su pérdida de nitidez en surco y contorno y su fusión con el espacio lo coloca de pleno derecho alejado y, sin embargo, próximo en un metafórico universo estelar. El disco representado como constelación interrumpida por las estrellas de cinco puntas, nítidas y regulares, anticipa la pérdida de auraticidad del objeto físico en busca de la auraticidad de la interpretación, el valor añadido intangible.

El foco de la calidad se traslada, la presencia objetual de la huella indicial se va tornando ausencia. En esta secuencia de transformación del discurso, de traspaso de los poderes de lo cualitativo del continente al contenido y, sin embargo, aún de necesaria convivencia entra ambos, se encuentra la serie de fundas de *Grammophon* (Alemania: ca.1935-1938, Ref. BnF184). En una cara, de forma pionera, presentan el retrato fotográfico de un intérprete sobre un fondo aéreo, degradado. En la otra carilla, la que interesa a este epígrafe, un degradado radial xerografiado también, de negro a blanco se constituye como fondo.



Sobre él, siete círculos blancos dibujados a línea se expanden concéntricos, pero no equidistantes, hasta el exterior del marco rectangular que los contiene, donde a modo de onda, provocada por la etiqueta, desaparecen.

### **El surco hiperrealista**

A partir de la década de 1930, la fotografía y la ilustración hiperrealista son las técnicas que sirven al discurso apologético de la calidad tecnológica. Con pretensiones de neutralidad, la imagen cargada de detalles crea un efecto irreal, rehuyendo de la presencia de quien realiza. Buen exponente de esta fotografía hiperrealista es la imagen de la funda *His Master's Voice* (Francia: ca.1937, Ref. BnF270) orientada al mercado alemán y francés. La imagen de la funda promociona de forma hiperbólica, mediante un trampantojo visual, el *Leicht-Pickup* o *Pick-up Léger*. Impresa con tinta granza, a doble cara, sobre papel blanco, se presenta con un extraordinario detalle la fotografía de un disco a tamaño real, centrado y troquelado, con el brazo sobre sus surcos y el logotipo *His Master's Voice*, iluminado con luz rasante y grabado en el cabezal. El troquel del disco ficticio (icónico) y la etiqueta del disco real coinciden haciendo sonar necesariamente el disco concreto adquirido en el *Pick-up* promocionado. En la otra carilla, el *Pick-up* abierto, con un extraordinario diseño horizontal, se presenta también en el centro, reuniendo disco y máquina en una imagen interrumpida por el troquel, es decir, por lo que sería la presencia inminente de la etiqueta del disco. En ambas caras se puede leer de nuevo una leyenda relativa a la calidad: "*Der ideale, plattenschonende Tonabnehmer*", "*Le lecteur idéal, ménageant vos disques*". Lo mejor, lo ideal, lo más supremo para tus discos, reuniendo lo imaginario y lo real.

Imágenes discursivamente similares, que hacen coincidir disco imaginario y disco físico, poniendo en valor la fascinación por la textura pulida, brillante y perfecta del surco, como icono indicial de la grafía del sonido y de la más puntera demostración de la ingeniería de grabación sonora, se encuentran también en la colección de artistas *Grammophon* (Alemania: ca.1935, Ref. BnF188), *Polydor* (ca.1930, Ref. BnF401), *Austroton* (Austria: ca.1948-1950, Ref. BnF022) y la funda rusa del NKTP (Rusia: ca.1940, Ref. BnF273). La última de las fundas perteneciente a la muestra con este tipo de imagen está localizada en EE.UU, concretamente en New York, se trata de la funda de *Ansonia* (EE.UU.: ca.1947-1950, Ref. BnF010) datada entre 1947 y 1950. En ella, la ilustración hiperrealista del disco ya no ocupa el total de la funda sino que ha sido situada en perspectiva oblicua en la parte superior, aportando información dinámica al logotipo que la traslapa, "Siempre con los últimos éxitos".

En resumen, la TID la "Hegemonía de la marca" se asienta sobre las premisas previas de la capacidad del ser humano para "grabar", "escribir", "imprimir" la huella del sonido. En los albores del S.XX, esta nueva capacidad de registrar por escrito lo audible, lo intangible, ha creado tanta expectación y es en sí misma tan desconcertante, que la recurrencia simbólica a este triunfo del progreso racional sobre la naturaleza, lejos de extinguirse del imaginario, se afirma y se perpetua mediante la ficción gráfica de la huella sonora que el disco contiene de forma "milagrosa" y que la funda anuncia, presenta, preserva y anticipa en todas sus variantes. El surco es representado en un amplio espectro de posibles gráficos que transitan desde el nivel de iconicidad 8 hasta incluso el 1, en la escala de Moles, presentándose ejemplos

de surcos realizados como fotografía en color (nivel 8) y fotografía en b/n (nivel 7), en el caso de los surcos hiperrealistas; como pintura realista (nivel 6) y representación figurativa no realista (5) en las imágenes con influencia de los movimientos artísticos neoclasicistas y vanguardistas; como pictograma (nivel 4) y esquema motivado (nivel 3) en el caso de la textura y la construcción cinética, y como esquemas arbitrarios (nivel 2) y representación no figurativa (nivel 1), en el caso de las abstracciones y la tendencia hacia la disolución de la forma. Las funciones asociadas a estas formas de representación concurren en alimentar toda una gama de posibles funciones asociadas: la función descriptiva en los niveles 8 y 7, la artística en los niveles 5 y 6, la informativa en los niveles 4,3 y 2 y la función de búsqueda en el nivel 1.

Por todo ello, la anterior TID denominada “El Sonido Dibujante”, permea la gráfica de las fundas hasta bien entrada la década de 1940,<sup>357</sup> y construye en el público usuario el anclaje para la identificación y la deificación visual del surco, primero como huella sobrenatural y finalmente, como logro tecnológico.

---

<sup>357</sup> Incluso el que se ha dado en llamar (erróneamente) el primer álbum ilustrado de la historia, diseñado por Steinweiss en 1938, presenta una ficción icónica del surco real. Véase la cubierta del álbum *Columbia Records, Smash Song Hits By Rodgers & Hart*, 1940, en Reagan et al. *Alex Steinweiss. The inventor*, 22-23.



Figura 57. Mapa Iconográfico VIII “Discos, ondas y surcos”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

#### 8.4. La notación musical como instancia transicional recesiva

La notación musical, tal y como apunta Marcia Citron<sup>358</sup> en *Gender and the Musical Canon*, es el modelo canónico en el que la música se expresa y se formula en occidente. Los cánones representan además conjuntos de valores e ideologías que a su vez identifican y representan a segmentos concretos de la sociedad, permitiendo el establecimiento simbólico de jerarquías sociales. La notación musical auto-perpetuada como paradigma de transmisión y fuertemente codificada, se convirtió en la base para modelos posteriores de composición, cada vez más complejos y tautológicos, aumentando su poder normativo y prescriptivo, en lo conceptual, lo social y lo estilístico.

La notación musical se convirtió paulatinamente en la expresión máxima de la dominación del patriarcado sobre el lenguaje musical marginando otros modos de difusión auditiva y otros modos de creación musical. Históricamente, el acceso al conocimiento, desigualmente distribuido, está regulado por las instituciones legitimadas para ello. Los varones reciben formación en lectura y escritura, pero a las mujeres se las educa para leer e interpretar y se les niega la potestad de componer. Los ejemplos de esta situación desviada que ha reprimido, coartado y castigado el talento, privando a la humanidad de un patrimonio musical valiosísimo e insustituible se cuentan a miles, pero pueden traerse a colación los nombres de Nannerl Mozart, que compuso las primeras obras atribuidas a su hermano, y Alma Mahler a quien su marido le prohibió seguir componiendo.

El intenso mercado de partituras del S.XIX, con la publicación masiva de obras impresas escritas por varones, destinadas a ser leídas e interpretadas por mujeres en el ámbito doméstico o por hombres en los espacios públicos destinados a la audición musical, constituye la prueba irrefutable de una puesta en valor sistemática de la cualificación autorial, el conocimiento y los recursos económicos atribuidos al autor a través de la permanencia en el tiempo de la obra escrita, publicada y difundida

En esta deriva hacia la escritura como modelo hegemónico de transmisión, no se discrimina únicamente a varios segmentos de la población, mujeres y personas sin recursos económicos para acceder a la formación, sino a las músicas transmitidas oralmente. Las composiciones musicales que no han sido fijadas mediante su escritura, canciones populares o repertorios étnicos, carecen de consideración cultural y no son incorporadas a la *praxis* de un discurso musical de carácter histórico y constitutivo.

Con el advenimiento de la grabación sonora los modos de transmisión del patrimonio cultural musical sufren un drástico cambio de paradigma. La música grabada exime del conocimiento de la lectoescritura musical y equipara en el soporte el sonido que produce música culta al que produce la música popular no escrita. El surco y su magnificación se convierten en un agente equiparador que opera contra el significado mismo de distinción, el surco equipara, reúne y objetualiza la práctica musical,

---

<sup>358</sup> Véase en su conjunto la aportación de Citron, *Gender and the Musical Canon*.

desposeyéndola de una multitud de significados extrínsecos utilizados como agentes discursivos de exclusión social. A partir de la grabación sonora, la música no es escritura, sino inscripción cultural.

En los comienzos del S.XX aparecen tendencias musicales de carácter artístico y experimental orientadas a la deconstrucción del canon: la música neoconcreta, la incorporación del ruido y del silencio y la abolición vanguardista de la partitura. La necesidad de contravenir el canon sin afirmarlo en cada oposición, encuentra en la evolución gráfica de las fundas una instancia similar. La presencia de la notación como símbolo unívoco de la música va desapareciendo paulatinamente y el intento por encontrar elementos gráficos sinestésicos o fácilmente decodificables que entronquen con el significado intrínseco de lo musical, ritmo, armonía, melodía, intensidad, y con el significado extrínseco, perfil de exhibición, contexto y experiencia de recepción, va a ser una constante.

Por ello, las referencias gráficas a la notación en las fundas estudiadas van a ser frecuentes en los primeros años de vida de la grabación sonora, pero siempre y sin excepción como símbolo reconocible, transitivo, fragmentado y cosificado, nunca como lenguaje completo y riguroso. Se trata de una banalización del lenguaje musical escrito que persigue connotar y aportar valor añadido al nuevo objeto musical. Las notas más conocidas se reproducen sistemáticamente en pentagramas móviles que no necesitan ser decodificados. La clave de sol y las corcheas se convierten en iconotipos iterativos.

La prueba gráfica de la pérdida de rigor sintagmático de la partitura entendida desde una perspectiva académica se explicita en la abundante presencia de pentagramas móviles que pierden su rigidez formal para constituirse como metáfora ambulante del ritmo musical. La intensa racionalidad geométrica y masculina de las cinco líneas rectas del pentagrama queda desleída y transmutada en línea curva, sinuosa y femenina, corporal y voluptuosa, desligada de las ataduras de la normatividad: porque sin traición a la norma, el progreso es imposible.

En aspectos formales tan sutiles las fundas transmiten poco a poco un cambio de *Zeitgeist* que involucra un aparente triunfo de la democratización de la producción y recepción musical y una devaluación progresiva del conocimiento culto del público receptor. La grabación sonora se impone como garante de la libertad de música sobre la élite que poseía el control de la escritura musical. La ficción opera en la dimensión social de la música, la idea de que la música se democratiza: es producida por todos y por todas, para todos y para todas, en todo tiempo y en todo lugar, responde, sin embargo, a la estrategia comercial (de las élites simbólicas) de distribuir unos determinados aparatos, unos determinados repertorios y sobre todo, de posicionar el negocio de la música grabada a nivel transnacional por encima de toda distinción de género, clase o etnia.

Ejemplos de la utilización publicitaria de la notación musical como trasunto universalizante de una música que ya no es necesario leer, desposeída de toda significación profunda, los encontramos deforma reiterativa bajo cuatro categorías formales:

### **El símbolo musical, hiperdimensionado y descontextualizado**

La notación se ofrece desposeída de contexto, aumentado su tamaño, hipertrofiado su carácter de símbolo y sin embargo carente de significación musical profunda, pues no solo no forma parte de la escritura de una obra completa sino que ha sido extraída y re-formada para servir a un propósito discursivo metonímico: el todo (la música) por la parte, (la corchea, la clave de sol o la negra). En las muestras estudiadas la notación de estas características se encuentra habitualmente formando parte de los iconotipos en multitud de fundas, de forma homeostática y transcontinental, durante décadas. Ejemplos de este uso de la notación se localizan en el diseño de marcas como: *Columbia Magic Notes*, (Francia, Ref. BnF074), *Telefunken Platten* (Alemania: ca.1950, Ref. BnF346), *Imperator Record* (Gran Bretaña: ca.1920-1930, Ref. BnF281) y *NGOMA* (Congo Belga: ca.1948, Ref. BnF319).

La notación exenta, sin que forme parte esencial del iconotipo, articulada en torno a la composición y rítmicamente desestructurada se localiza en la funda *Okeh* (EE.UU.: ca.1945, Ref. BnF342) y con dimensiones más contundentes en la funda *Pampa* (Argentina: ca.1950, Ref. BnF353). Especialmente reseñable es la funda *Columbia* creada para las filiales de Tokio-Kawasaki y dirigida al mercado japonés (Japón: ca.1930, Ref. BnF071), ya que posee un tratamiento gráfico esencialmente peculiar que puede ser entendido como antítesis al discurso solar racionalista basado en la dominación gráfica de la onda natural, lumínica o acuática por la mediación del surco sonoro, tan propio de occidente. En ella, cinco notas negras de extraordinarias dimensiones se superponen flotando sobre una serie de ondas que remiten a un pentagrama curvo sutil y degradado. Las notas ascienden en diagonal desde la esquina inferior izquierda hasta la esquina superior derecha, mientras el pentagrama, fusión gráfica de notación y audición, emana de un origen exterior a la funda sugiriendo que la fuente del sonido se halla fuera del disco, tal vez en la máquina, tal vez en el instrumento.

La hibridación semántica entre los diferentes elementos gráficos (discos empuñados que se sitúan en el centro de la clave de sol o en el núcleo de la nota negra, pentagramas que son aire por donde transita el sonido, notas que se vuelven “mágicas”, porque han sido separadas del soporte y, sin embargo, reproducen fielmente las mejores interpretaciones) se convierte en una potente herramienta visual y manifiesta en las fundas. La inmanencia del símbolo musical hiperdimensionado y descontextualizado, comporta una alienación lingüística, una reclusión en los límites de la forma que agota su esencia y se manifiesta en el preciso momento en que el cambio de paradigma hacia la mediación sonora, sucede. La complejidad de la escritura musical, que requería un público receptor activo, con capacitación semántica avanzada, ha sido sustituida por la inmediatez primitiva del pictograma, que no exige para cumplir con éxito su función informativa el más mínimo conocimiento decodificador, ni esfuerzo alguno de lectura.

### **Notación contextualizada que forma parte de un mensaje musical**

La notación contextualizada se encuentra de forma romántica y residual especialmente en las fundas de casas fonográficas que son así mismo productoras de música impresa y que poseen activos en el mercado de partituras de la época, como es el caso de *Francis Salabert* (Francia: ca.1927-1930, Ref.

BnF424) y *Choudens* (Francia: ca.1920, Ref. BnF061). Se trata de ilustraciones que muestran partituras escritas en pergaminos, como rémoras decimonónicas cargadas de un aura cultural, y rodeadas de elementos que connotan una anciana artisticidad. Imágenes alineadas con el género de la naturaleza muerta que actúan en este sentido: el de enfatizar la notación como un ejercicio de saber reservado a una élite capaz de apreciarla, entenderla y admirarla, y sin embargo, anclada en el pasado. En pocas fundas se localizan fragmentos discernibles de las obras que contienen, es el caso de la funda *Sorrente* (Francia: ca.1936-1939, Ref. BnF431), en la que se proporcionan de forma testimonial los primeros compases de los vales “más célebres” de Joseph Rico o de la funda navideña *Odeon* (Brasil: ca.1950, Ref. BnF327) que inserta junto a los logotipos un breve fragmento de partitura.

### **La notación como metáfora rítmica: ondulación y otras alteraciones del pentagrama**

La notación inscrita sobre un pentagrama que ha renunciado a su forma regular es una constante en las fundas de disco previas a 1940. Los pentagramas revoltosos aparecen de forma pretextual como agentes ornamentales prestando ritmo y añadiendo ruido y atmósfera a la composición. El pentagrama ondulado responde a una necesidad sinestésica de dotar de contenido auditivo a la notación tradicional, rígida y sin afectación sensitiva y se encuentra formando parte esencial de logotipos e ilustraciones, como es el caso de la funda *Viennola* (Austria: ca.1950, Ref. BnF459) cuando no directamente acompañando a los cuerpos en acción, que bailan e interpretan. Ejemplos de este tipo de reflexión gráfica sobre la corporalidad de la notación musical que había pasado desapercibida en su acepción normativa, hasta entonces sacra, los encontramos abundantemente en las fundas de *RCA* (España: ca.1945, Ref. BnF405), *Olympia* (Francia: ca.1935-1940, Ref. BnF344), *Odeon* (Brasil: ca.1945-1950, Ref. BnF328), *Odeon* (Brasil: ca.1940, Ref. BnF324), *B. RSAISSI Tunez* (Túnez: ca.1945-1950, Ref. BnF024), *Editions Max Blot* (Francia: ca.1930, Ref. BnF146), *Discos Copacabana* (Brasil: ca.1950, Ref. BnF110), *Polydor (diagonal recto)* (ca.1930, Ref. BnF398), *Radio Lucarda* (España: ca.1930, Ref. BC013) y *Discos victor* (Argentina: ca.1942, Ref. BnF447).

### **La escritura silábica sustituye a la notación musical. El logotipo sobre el pentagrama**

El recurso de la sustitución gráfica de un lenguaje por otro como figura retórica interviene directamente en la concepción democratizadora de la grabación sonora, pues el índice de analfabetismo musical es muy superior al índice de analfabetismo verbal. De modo que el público usuario, para ser capaz de acceder a las mejores grabaciones sonoras, solo debe aprender a identificar y descifrar (y esto es posible hacerlo de forma mnemotécnica) el nombre de la marca. Así, la palabra *Gramophone* inscrita sobre el pentagrama obtiene *de facto* por sustitución retórica la consideración social de la partitura impresa, *Gramophone* es música igual que música es notación, como queda puesto de manifiesto en dos fundas la de *Guille Gaillard* (Francia: ca.1914, Ref. BnF205) y la *Gramophone* (España: ca.1900-1920, Ref. BnF010). El logotipo de *Allegro* (Francia: ca.1925, Ref. BnF009) utiliza esta misma estrategia de comunicación visual, y especialmente interesante resulta la funda de *Arc en Ciel* (Francia: ca.1930, Ref. BnF017), que suma a la posibilidad de que la marca se inscriba sobre el pentagrama, la idea de que este sea a un tiempo surco y arcoíris, reuniendo en una misma imagen, de forma muy sintética y casi infantil, un complejo potencial semántico y connotativo.

En resumen, la notación musical, eje del paradigma visual de la música previa a la grabación sonora, es un elemento gráfico recurrente, cuya frecuencia y protagonismo en la construcción discursiva de las fundas aparece de forma racional y solemne primero, reinventada después en su acepción más rítmica y residual e infrecuentemente por último, tendente, a partir de 1940, hacia la desaparición.

La forma en la que el código de la notación es transmitido a una audiencia masiva funciona de nexo de unión entre una práctica cultural ligada a la escucha no mediada de la música en directo y la subsiguiente, el imperio de la grabación sonora. El tránsito de las connotaciones cerebrales a las corporales, de las racionales a las emocionales, de las masculinas a las femeninas, de las excluyentes a las incluyentes, de las cultas a las populares se observa con nitidez en la imagen de las fundas de disco previas a 1940. La necesaria reformulación de los contextos de producción y recepción sustentados en una profunda pérdida de significado, se patentizan en la sutil pero necesaria transición de los códigos musicales como referente culto, a los códigos musicales como estereotipación banal y a un considerable incremento, por tanto, de la analfabetización musical.

Debe hacerse notar que, para que el discurso mixtificador de la tecnología como eje democratizador de la cultura complete su ciclo de vida y alcance su punto álgido, las herramientas discursivas en torno a la grabación sonora deben acabar con el paradigma de la notación musical y con la exclusión social y jerárquica que este sistema de acceso a la creación y audición musical suponía. Pese a que no deja de ser una realidad que los repertorios grabados, publicados y masivamente difundidos son elección de las élites simbólicas y se ven comprometidos en su duración y calidad al formato y la mediación tecnológica, la transposición gráfica de este totalitarismo encubierto que promete el goce de la música ilimitada, pasa por desacralizar la notación, descontextualizarla, banalizarla, hipertrofiarla, vaciarla de contenido, deformarla, reducirla y hacerla servir a fines comerciales. Una evolución que corre proporcionalmente inversa al enaltecimiento y la afirmación gráfica del surco, heredero indicial de la existencia de una realidad tecnológica incuestionable y garante del progreso prometido.





Figura 58. Mapa Iconográfico IX “Notación musical recesiva”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

### 8.5. Accesorios. El caso de las fundas *His Master's Voice*

Llega un momento en la gráfica estudiada en que artistas, accesorios y máquinas cobran el mismo protagonismo visual. En la muestra de referencia se encuentra una colección de especial relevancia, por el número de ejemplares, por sus características gráficas y por la influencia que el diseño (tal vez el verdadero calificativo de *Tombstones* proceda en parte de aquí) ejerce sobre otras marcas. Se trata de las ediciones realizadas por *La Voix de son maître* (Francia: ca.1928, Ref. BnF251), *His Master's Voice Gramophone* en Gran Bretaña (ca.1930-1935) y sus filiales en Japón, India y República Checa. Una serie de fundas impresas a dos caras que contienen por una parte el retrato fotográfico de artistas, cantantes, intérpretes, directores o compositores y por la otra, con el mismo esquema compositivo, la fotografía de un accesorio o una máquina de lectura. En la muestra estudiada se han localizado 54 ejemplares de este modelo de funda con sus variaciones geográficas. Es, con mucha diferencia, el modelo de funda más normativo de toda la muestra.

En el *Museu de la Música de Barcelona* se han localizado así mismo, ejemplares de funda idénticos a los hallados en la *Bibliothèque nationale de France*, lo que indica la exportación de producto y la voluntad de transnacionalización gráfica de la marca que instaura un modelo de narración visual concreto, con variantes idiomáticas, por encima de los códigos culturales propios de cada mercado nacional.

La fisonomía descriptiva propia del modelo radica en una esquematización de los elementos mediante líneas de fuerza, una síntesis compositiva basada en el equilibrio y la distribución de pesos y contenidos en predecibles ejes horizontales y verticales. Mediante un filete horizontal que intersecciona en ángulo recto con otro vertical, la mirada del público se orienta hacia el marco que contiene las imágenes: en la parte delantera, esquina superior izquierda, siempre figuran los y las artistas, y en la parte trasera, esquina inferior derecha, máquinas y accesorios. El logotipo de *His Master's Voice*, Nipper escuchando un gramófono, los avisos sobre derechos y la descripción del contenido cierran la lectura de la funda en ambas caras. El marco que contiene la imagen de los perfiles artísticos, presenta las esquinas en ángulo recto, mientras que el marco de máquinas y accesorios presenta las esquinas cóncavas. Tanto los retratos de personas como las fotografías de objetos se acompañan de pies de foto explicativos. Ambas imágenes quedan parcialmente incompletas, siendo sin excepción perforadas por el troquel en una de sus esquinas.

En la muestra documentada se observa que existen varias tipologías de carilla con accesorios y que estas se repiten, unidas a diferentes carillas de artistas y repertorios. Existen varios modelos promocionales que se intercambian con diferentes repertorios. Lo que, en función de la especificidad de la información contenida, que no de la estructura compositiva, permite colegir que una cara es considerada delantera y otra, la que puede repetirse, trasera. Por lo que en adelante utilizaremos esta denominación para referirnos a ellas.

Las fundas miden entre 260 mm y 300 mm de lado, son de papel *Kraft* y la impresión es monocroma, en negro o marrón. Ambas imágenes son equiparables en la calidad que presentan y en la función que cumplen. Se trata de posados sobrios, bien iluminados, con los detalles cuidados, cuyo objetivo es presentar lo que se conciben como partes fundamentales del proceso de comunicación musical. En otras palabras, la técnica empleada, el fotograbado, y la intención depositada, formal y estructuralmente, es la misma para retratar personas que máquinas y accesorios, lo que equipara a ambas en presencia y potencia discursiva. En la serie estudiada se distinguen tres posibilidades en la mostración de objetos.<sup>359</sup>

### **El objeto contextualizado**

La fórmula de representación se ancla visual y simbólicamente en el ámbito del bodegón y se presenta mediante una fotografía con alto grado de iconicidad en un plano general en picado, con más amplitud de encuadre que las categorías subsiguientes. Esta tipología presenta al objeto contextualizado en un espacio doméstico, al alcance de quien lo mira, proporcionando una sensación de serenidad, disponibilidad y abundancia. Las cosas se muestran ahí, al alcance de los vivos y de los muertos y la fugacidad del tiempo (vida que es y que se escapa) se contrapone a los objetos que en su fisicidad de apariencia sólida y bien iluminada, se constituyen en verdad eternizada por la imagen fotográfica. Es el caso de los álbumes que son representados en un contexto expresamente diseñado para servir al elogio y refutación de la "*Vanitas*", un esquema gráfico-discursivo clásico que asigna valor moralizante a la vida efímera de los placeres, y que en este caso es discutido y contestado por la presencia afirmativa de la música grabada, almacenada y coleccionada, siempre viva, siempre al alcance del usuario.

El álbum principal se presenta abierto, lleno, mostrando los troqueles y las etiquetas centrales de los discos que contiene. Está apoyado sobre un número no finito de álbumes que exceden el encuadre, alineados verticalmente sobre una superficie brillante sobre la que se reflejan, tal vez un escritorio, con un cortinaje oscuro de fondo y un búcaro de rosas junto a ellos. El álbum es representado en un entorno lujoso, apelando a la posesión de la música en el ámbito doméstico y al coleccionismo, lo que muestra y lo que oculta, la posesión y la falta, la cantidad y la calidad, compiten en pregnancia.

A este conjunto de objetos se suma la presencia de flores cortadas, aún frescas, en un búcaro, en una posición compositivamente relevante. El simbolismo atribuido a las flores está fortalecido por la historia de la pintura y las rosas están ya imbuidas de la idea de virginidad, perfección, belleza, fugacidad, y amor. Las rosas frescas, claras, efímeras en el placer visual y olfativo que proporcionan apelan por contraposición a la grabación sonora, a aquello que siendo efímero, la música, ha dejado de serlo gracias a la victoria de la técnica sobre la naturaleza, el logro de inmortalizar el fugaz placer de los sentidos. Si los álbumes reciben posteriormente el apelativo de *Tombstones*, no es solo por su sobriedad. En efecto, el argumento de venta de los primeros años de la música grabada parte de la paradoja de intentar comercializarla como eternamente viva cuando se la está presentando como el perfecto almacén de lo

---

<sup>359</sup> Las fundas de esta serie localizadas en la muestra corresponden a las siguientes referencias de catálogo: de BnF208 a BnF224; de BnF229 a BnF253; y de BnF255 a BnF264.

inerte, la música enlatada, la música muerta. Esta tensión desesperada entre la pulsión tanática y la pulsión erótica se resuelve en lo visual en argumentos contrapuestos. Todo factor comunicativo relacionado con la emisión se presenta con un déficit de actividad susceptible de análisis. Todo lo vivo relacionado con la recepción cobra doblemente vida. En este sentido, los objetos contextualizados están sacralizados por la retórica culta del arte, el bodegón y más concretamente la naturaleza muerta. Los álbumes y otros objetos relacionados con la música grabada, en tanto que protagonistas de estas escenas, adquieren por ósmosis visual el mérito artístico, la cualidad y la calidad de objeto sublime en un espacio ritual: ordenados y aparentes, garantes de la eternidad. Álbumes y accesorios de calidad se transfiguran en herramientas imprescindibles para que no se rompa la magia, permitiendo el contrato tácito con otra de las aspiraciones transcendentales, la durabilidad.

### **El objeto sensual descontextualizado**

El objeto, máquina o accesorio, se presenta fotografiado con un alto nivel de iconicidad en un plano detalle y en las ediciones occidentales, modulado con luces muy suaves que resuelven sus volúmenes sin generar grandes sombras arrojadas. Es reseñable que en las dos fundas estudiadas de la filial de India la sombra tiene un protagonismo especial en la imagen del portátil, la sombra arrojada no ha sido eliminada (India: ca.1930, Ref. BnF208) y en la imagen del accesorio (India: ca.1930, Ref. BnF209) no solo no aparece la mano humana, como se verá a continuación en el caso occidental, sino que la zona de sombra domina prácticamente la mitad del encuadre en su parte superior. Una decisión formal que podría tener que ver con la desigual atribución a las propiedades místico-religiosas de la sombra en las construcciones culturales de Oriente y Occidente y por ende al distinto tratamiento artístico y formal de las mismas, cargadas de misticismo o de sospecha, respectivamente<sup>360</sup>.

En esta categoría el objeto se encuentra exento de todo contexto narrativo, expuesto, exhibido y recortado sobre fondos cuyo nivel de abstracción enfatiza por contraste el nivel de concreción del objeto, a modo de sacro "*Objet Trouve*". En las fundas occidentales e indias de *His Master's Voice*, el enmarcado de la pieza mediante un doble filete con las esquinas convexas, refuerza esta asimilación de lo mostrado, realza el objeto, define sus límites y establece su espacio dentro de la funda. Gracias a este marco el objeto tecnológico se inserta en la diégesis de la funda como una obra de arte se inserta en las paredes de una galería, un museo o un catálogo. Cabe destacar que este marco responde, como todo en las imágenes de las fundas, a convenciones culturales, lo que se demuestra en la ausencia de marco en la funda japonesa de *His Master's Voice-Victor*, (Japón: ca.1930, Ref. BnF450) que presenta idéntica estructura compositiva que la serie estudiada pero sin marco. En ella, se aprecia el grabado de una máquina portátil cuyo espacio se ha respetado finalizando los filetes típicos de la composición, antes de que se produzca el contacto entre ellos y la máquina o en el caso de la funda publicada en Rumanía (Rumanía: ca.1935, Ref. BnF249) a la escenificación abusiva de un marco hiperdimensionado sobre los objetos que contiene. Lo que podría asimismo interpretarse no solo desde los cánones estéticos imperantes en la mostración de obras, sean artísticas o tecnológicas, sino desde complejos términos

---

<sup>360</sup> Sobre la sombra en la cultura oriental, puede leerse Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 1994).

políticos en torno al sujeto social y las estructuras de contención, un análisis que excede las competencias de este estudio.

En todos los casos este tipo de narración iconográfica se gesta sobre la base compositiva de un plano en picado, es decir, la angulación de cámara se sitúa por encima del objeto y apunta hacia su base. En el lenguaje audiovisual el plano picado connota la debilidad de aquello que muestra y la dominación del sujeto que mira desde una posición de superioridad latente. La superficie sobre la que el objeto reposa es, en no pocas ocasiones, pulida y especular, de modo que refleja brillantemente los contornos del objeto duplicando y mejorando sus cualidades, y dotándolo de cierta aura inmaterial. Este tipo de composición permite al espectador ejercer sobre el objeto el poder de una mirada omnisciente que todo lo abarca, todo lo sabe y todo lo posee.

El objeto se encuentra abierto, disponible, en acción, mostrando siempre que resulta posible su contenido interior: sea una caja entreabierta en la que las agujas caen hacia el espectador, (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF211), (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF216) o un aparato portátil con la aguja sobre el disco (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF212) como si hubiera sido descubierto agitándose y funcionando en su intimidad, como si funcionara y se agitara al margen del ser humano y a la espera de ser regulado por él. En el caso de que un objeto sea estanco, como el altavoz *Walnut Cabinet LS.7* (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF224) definido por su “*brilliant definition and excellent quality*”, “su brillante definición y su excelente calidad”, el objeto se muestra de frente, sensiblemente ladeado sobre una línea oblicua imaginaria y sin sombras de ningún tipo, lo que construye, para un objeto hermético, una identidad basada en la ligereza y la claridad.

El cofre, sobre todo el cofrecillo, del que uno se apropia con más entero dominio, son “objetos que se abren”. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; pero ¡se abre! Entonces, este objeto que se abre es, como diría un filósofo matemático, la primera diferencial del descubrimiento. Estudiaremos en un capítulo ulterior la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera. Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez y todo es novedad, sorpresa, desconocido. Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad.<sup>361</sup>

Mediante esta forma de mostrar, fotográfica, suave cuando no brillante, enmarcada, explicitadora y en picado, el público espectador puede apreciar sin injerencias subjetivas, todas y cada una de las cualidades del objeto, en toda su magnitud. La manifiesta desnudez contextual del objeto y su elevación a la categoría de obra enmarcada, transfiere al público una sensación objetiva sobre la calidad material, tecnológica y funcional del mismo negando de facto cualquier posibilidad de trucaje o manipulación. Esta falta de anclaje humano redundante en un claro mensaje de compra basado en el deseo: el objeto, sin

---

<sup>361</sup> Bachelard, “El cajón, los cofres y los armarios” en *La poética del espacio*, 119-120.

asomo de pertenencia, ni contexto, en una especie de limbo sin mácula, se explicita como un cofre enteramente abierto, como diría Bachelard, capaz de borrar todo lo que queda fuera, merced a la promesa de esa dimensión placentera de absoluta intimidad. Un cofrecillo absoluto, lleno de secretos recuerdos y misterios, entregado a la mirada de quien lo recibe, anhelante, vivo y a la espera ser poseído.

### **El objeto manipulado, el objeto en acción**

El objeto que aparece manipulado es un objeto adicional a la grabación sonora que permite mejorar la calidad de la audición o la conservación de los discos. Generalmente no es un objeto de base, como puedan serlo las agujas o los propios gramófonos portátiles, sino que se trata de accesorios especializados como los *Record Cleaning Pad*, limpiadores de discos (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF223) o el controlador de volumen del *Pick Up N° 11* de *His Master's Voice* (Gran Bretaña: ca.1930-1932, Ref. BnF256).

En estos casos se trata de una imagen fotográfica que muestra un primer plano en el que además del objeto se incluye la mano humana accionándolo con un grado de cercanía y proximidad solo compatibles con la posesión total del instrumento.

El objeto exhibe en este primer plano un detalle exhaustivo del brillo y la calidad regular de los mecanismos y los materiales que lo componen, construidos los volúmenes mediante la acentuación de luces y reflejos en todas las superficies. Desde las instancias de la metafísica platonizante de la Edad Media en Occidente la luz es entendida como el fenómeno natural menos material, el que más se acerca a la forma pura, un cuerpo espiritual o un espíritu corporeizado, el principio del orden y del valor demiúrgico.

Cuando la luz incide sobre las superficies brillantes y pulidas, con capacidad de dejarla pasar, como las vidrieras góticas, o de reflejarla y devolverla inmaculada al espectador, como los modernos dispositivos electrónicos especulares, la cualidad del objeto prueba la existencia de la luz en sí mismo. Según la metafísica platonizante, heredada de la tradición teológica medieval, la luz se convierte en unidad de medida de todas las cosas y por analogía, en prueba física fehaciente de la existencia de Dios. De ahí la fascinación del ser humano por los metales, las piedras preciosas y los cristales pulidos. La adición sónica de la luz, recorriendo, construyendo y potenciando las formas materiales del gramófono, el disco y los accesorios presentados en las fundas de *His Master's Voice*, transmiten la inmanencia del lujo, la precisión y la calidad tecnológica del producto como argumento esencial de venta. En las imágenes estudiadas, la mano que acciona el objeto no aparece completa. La posición en la que opera es la protagonizada por lo que se denomina la "Pinza inteligente", el modo de sujeción que conforman pulgar e índice sujetando el objeto de referencia ante la vista. En el ámbito antropológico, la pinza de precisión es la que ha permitido al ser humano su desarrollo superior y el progreso de las civilizaciones tal y lo como lo conocemos.<sup>362</sup> La fabricación de herramientas y la notación escrita de la expresión, tanto verbal,

---

<sup>362</sup> Para formar con los dedos una pinza es necesario que se disponga de un pulgar oponible. Esta articulación carpo-metacarpiana del pulgar en el *Hombre de Neanderthal* era apenas inexistente, cambió de morfología en el *Homo Sapiens* y

como musical o plástica, y por ende la mecanización y la cultura, son hechos que no podrían haberse producido, sea cual fuere el grado de inteligencia de la especie humana, sin la provisión de la pinza inteligente.



**Figura 59. Accesorios asidos por la mano**

Trasunto de la inteligencia creadora. Fragmento de funda *His Master's Voice*, Gran Bretaña ca. 1935. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La mostración de este aspecto de lo humano denota, pese a ceñirse a un fragmento de lo corporal, la voluntad icónica de mostrar el acto de la grabación sonora y el uso de los accesorios especializados como un gesto cultural imbuido de inteligencia. La mano que aparece es siempre una mano derecha y su color de piel es blanco. La simbología de estas cuestiones no escapa a las connotaciones occidentales de lo diestro y lo siniestro, así como al alcance místico-simbólico de inteligencia, concentración, conocimiento, autocontrol y poder individual de quien exhibe con destreza esta posición.<sup>363</sup> En las fundas de disco *His Master's Voice* (Ref. BnF210, Ref. BnF217, Ref. BnF221, Ref. BnF222, Ref. BnF223, Ref. BnF237, Ref. BnF229 Ref. BnF240, Ref. BnF243, Ref. BnF244, Ref. BnF250, Ref. BnF 263) la mano entra en el encuadre compositivo por el ángulo superior derecho como lo hace en *La Creazione di Adamo*, de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina, y través de los códigos de la narración visual, dota de vida al accesorio que manipula y al disco, fragmento receptivo e interrumpido por el final del plano, en el margen inferior izquierdo.

La ambigüedad de género de la mano, discernible tanto en su fisonomía como en la delicadeza del trato que dispensa al accesorio, es demasiado masculina para ser femenina y demasiado femenina para ser masculina. La manicura que presenta es impecable, sin rastro de deformidad por el uso laboral que de las uñas, la piel, o la estructura ósea pudiera haberse hecho en entornos fabriles o del campesinado, lo que denota que ha sido elegida como modelo absoluto para patentizar en la imagen un estatuto social elevado. La calidad del público receptor-ejecutor, así como la calidad del instrumento quedan garantizadas *sinequanon* por tres instancias clave: el enmarcado de ambos en una imagen fotográfica con alto grado de iconicidad, la dualidad inteligencia-divinidad atribuida a la mano por su encuadre y posición y la exhibición material de las cualidades inmateriales del invento tecnológico logradas gracias a la intencionalidad discursiva del primerísimo plano y el uso de la iluminación.

### **El objeto cualificado, adición textual de anclajes verbales**

---

terminó adoptando la forma y la movilidad actuales. Pese a que los primates también poseen esta cualidad su nivel de especialización es única en el ser humano. De la importancia del pulgar dan buena cuenta los castigos impuestos por Julio Cesar, que amputaba el pulgar a los galos rebeldes o del hecho de que Newton afirmara que: “sólo el pulgar, me convence de la existencia de Dios”. Citado en Alfonso Puchades, *La mano, admirable don del hombre. Lección inaugural del curso académico, 1992-93*. (Alicante: Universidad de Alicante, 1992). Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h1h1> (Consultado el 25 de septiembre de 2015).

<sup>363</sup> Para ampliar información sobre estas cuestiones puede consultarse Mónica Cerrada Macías “La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007).

En las fundas de la muestra que pertenecen a esta serie diseñada por *His Master's Voice*, las imágenes objetuales se insertan en una viñeta narrativa, que acompaña el icono con la adición de contenido verbal. El apoyo textual incorporado en los pies de foto de las imágenes destinadas especialmente al mercado anglosajón, incluye palabras claves muy relevantes en torno a la calidad, la portabilidad, la durabilidad y la autenticidad como argumentos de venta principales.

- Portátil, modelo 102. Esta es la versión mejorada del portátil *His Master's Voice*. Mejor apariencia y refinado rendimiento, este instrumento es el modelo ideal para todas las ocasiones.”
- “*His Master's Voice*”. Agujas de acero. Hechas con el mejor acero, le darán los mejores resultados. Estas agujas se hacen en diferentes "tonos"; "Suave", "Medio", "Sonoro" y "Extra sonoro" para dar variaciones de volumen.
- “*His Master's Voice*”. Limpiador de discos. Le permitirá mantener sus registros libres de partículas de polvo o materias pétreas, que pueden dañar la superficie de grabación y hacer las reproducciones ásperas y poco musicales.
- “*His Master's Voice*”. Medidor de velocidad. Al colocar el medidor en el brazo del plato giratorio, mientras el disco está girando, usted será capaz de ver si el disco gira a la velocidad necesaria para garantizar la verdadera reproducción
- “*His Master's Voice*”. Álbumes de disco. Muchos registros están rayados o rotos por falta de un almacenamiento adecuado y no por su uso real. La solución más sencilla está en las tiendas de discos, los álbumes *His Master's Voice* son fuertes y de apariencia limpia.<sup>364</sup>

La función apelativa del lenguaje se esclarece en el verbo “*Hear*”, “*Ecoutez*” en el caso francés, que encabeza la cara delantera, acompañado de “*Use*”, “*Remarquez*” que encabeza la trasera. En estos momentos de la historia de la grabación sonora, “escuchar” sin “usar” no es posible. Y ambos verbos se resuelven en un tercero que los fusiona: “*sing*” en el caso de que el/la artista sea cantante y “*play*” en el caso de instrumentistas. La cuestión que subyace es que efectivamente, el repertorio será interpretado con la misma calidad e intensidad por el receptor que domina la máquina en el ámbito de recepción, como lo fue por el/la artista en el estudio de grabación. La música grabada no puede existir sin la intervención directa de la descodificación, sin que alguien con conocimiento del medio y sus características accione el mecanismo, se encargue de controlar la velocidad, limpiar los discos y elegir y

---

<sup>364</sup> El contenido de los pies de foto se reproduce por igual en aquellos modelos de funda que contienen el mismo accesorio, se incorpora, a modo de ejemplo, una única referencia de catálogo. “*Portable. Model 102. This is the improved version of the standard 'His Master's Voice' Portable. Better in appearance and finer in performance, this instrument is the ideal model for all occasions*” en (Gran Bretaña: ca.1930-1932, Ref. BnF255); “*His Master's Voice' Steel Needles. Made from the finest steel, will give you the best results. These needles are made in different 'tones'; 'Soft,' 'Half,' 'Loud' and 'Extra Loud' to give variations of volumen*” en (Gran Bretaña: ca.1930-1932, Ref. BnF257); “*His Master's Voice, Record Cleaning Pad. Will enable you to keep your records free from particles of dust or gritty matter, which would damage the playing surface and render the reproductions harsh and unmusical*” en (Gran Bretaña: ca.1930-1932, Ref. BnF263); “*His Master's Voice, Speed Tester: By placing the tester on the turntable spindle while the records is playing, you will be able to see if the record is revolving at the speed necessary to ensure true reproduction*” en (Gran Bretaña: ca.1930-1932, Ref. BnF264); “*His Master's Voice Record Albums. More records are scratched or broken through lack of proper storage than ever become worn out by actual playing. The simple solution is to store your records in 'His Master's Voice' albums, which are strong and neat in appearance*” en (Gran Bretaña: ca.1930-1932, Ref. BnF260). Traducción de la autora.



cambiar las agujas tras cada audición. Este modelo compositivo gozó de gran popularidad ya que se han localizado fundas imitativas de otras marcas que utilizan estrategias gráficas similares, como dos ejemplares de la filial de *Columbia* en Rumanía (Rumanía: ca.1935, Ref. BnF249) y la francesa *Gramophone Marconi* (Francia: ca.1938, Ref. BnF175).

Así mismo, en modelos de funda de otras marcas fonográficas las sentencias textuales en torno a la calidad de máquinas y accesorios son notorias: “*Fidélité, netteté, clarté, sonorité*”, “fidelidad, nitidez, claridad, sonoridad” en *Les disques Echo* (Francia: ca.1915-1920, Ref. BnF303). “*Unforgettable songs, sparkling arrangements, superb reproduction*”, “Canciones inolvidables, arreglos brillantes, reproducción excelente” en *Columbia* (EE.UU.: ca.1950, Ref. BnF079). Y en casos como las fundas diseñadas por el comercio *Ericsson* (Argentina: ca.1937, Ref. BnF162) en el que las metáforas alcanzan incluso tintes poéticos: “Viaje Vd. También a través del espacio, recorra los países más diversos, conozca el alma de las naciones reflejada en su música y sus cantos, gracias a esos cisnes del éter que son los Receptores *Ericsson*, de líneas tan elegantes y armoniosas como las de esas aves de legendaria belleza” Los artefactos que posibilitan la mediación sonora, son representados fotográficamente en blanco y negro, atendiendo a un alto nivel de iconicidad, 7 en la escala de Moles y presentando una función descriptiva asociada.

Mediante adición icónica, las fundas pertenecientes a la serie *His Master' Voice*, y en general, el conjunto de ejemplares que muestran máquinas o accesorios, presentan tres posibilidades compositivas: el objeto contextualizado en un escenario con valor retórico añadido influenciado artísticamente por la *Vanitas*; el objeto descontextualizado, abierto, absoluto y disponible, como un cofre capaz de abolir el afuera y concentrar toda la potencia en la intimidad del acto descubridor, en la línea apuntada por Bachelard, una máquina-cofre-concha, también de agujas, que invita a ser descubierta y poseída por el público espectador; y por último, el objeto en acción, manipulado por una mano demiúrgica, como trasunto de la inteligencia re-creadora. Estas estrategias de comunicación se acompañan, en la serie estudiada, de pies de foto enfáticos con función apelativa, un anclaje verbal que también se ha localizado en fundas diseñadas por otras marcas y comercios fonográficos.

En resumen, el protagonismo icónico que cobran los accesorios en las fundas de disco, entre 1900 y 1940, fortalece la dimensión técnica del fenómeno de la grabación sonora, y persuade y educa a un público receptor neófito de las ventajas de la escucha musical mediada. Durante cuarenta años, la vigencia de modelos iconográficos que priman la visibilización del objeto técnico, atrayéndolo, concurre en la conversión de los nuevos procedimientos en hábitos y posteriormente en costumbres.



Figura 60. Mapa Iconográfico X “Accesorios”  
 Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

## 8.6. Instrumentos musicales y máquinas ennoblecidas por el lenguaje

La presencia de instrumentos musicales es un dato constatable que apunta iconográficamente a dos tipos de discurso bien distintos sobre el asunto musical. Los instrumentos que aparecen en las fundas de disco estudiadas son utilizados en una doble vertiente: como agentes pasivos a la espera de ser revividos por una figura humana elidida del plano, o bien como herramientas al servicio de la audición musical directa, no mediada.

### El instrumento pasivo

La presencia de instrumentos pasivos, ilustrados con detalle y dispuestos siguiendo las convenciones del bodegón, remite en los primeros tiempos de la grabación sonora a figuras humanas de orden mitológico y los instrumentos presentados, liras, aulos y flautas de Pan, no son sino los atributos iconográficos de los personajes elididos. El marco contextual que gobierna esta instancia discursiva presenta generalmente atributos narrativos que aportan a la escena valor añadido: paisajístico, ornamental, monumental o retórico, como es el caso de la ilustración presente en la funda anónima, de marca no identificada, localizada en el *Museu de la Música de Barcelona* (España: ca. 1915-1925, Ref. MMB014). La otra posibilidad que ha sido documentada apunta a la ilustración realista de instrumentos con el objetivo de realizar un catálogo y sus cualidades. Se trata de fundas de fabricantes de instrumentos como *Couesnon & Cie*, o de la visibilización detallada de instrumentos poco habituales del folclore popular asiático en *Columbia*. Hacia la década de 1930 la presencia de instrumentos pasivos es cada vez más minoritaria, siendo una excepción la funda diseñada para *Columbia* (EE.UU.: ca.1950, Ref. BnF073) en la que se muestran mediante una ilustración rítmica, sintética y generalista tres instrumentos de música popular contemporánea: batería, platillos y saxofón.

### El instrumento activo

Las representaciones de instrumentos que están siendo manipulados comienzan pronto a aparecer en las fundas. Esta estrategia de comunicación visual basada en el “cuadro viviente”, sirve al propósito de ficionalizar la audición no mediada y remedar en el imaginario del público espectador la ilusión del concierto en directo. Tal y como sabemos por las crónicas y los documentos fotográficos que nos han llegado de las primeras grabaciones, las condiciones de grabación y la calidad de la audición eran, tanto para artistas como para público, poco gratificantes y nada comparables a la experiencia de la escucha directa, por lo que utilizar la ficción del directo como argumento de venta para invisibilizar la mediación tecnológica se convirtió en una práctica habitual en las fundas de disco, entre 1900 y 1940. Así mismo, la cualidad sonora de cada instrumento proporcionaba una mayor o menor fidelidad de grabación, por lo que especialmente a partir de 1925, época en que comienza la grabación eléctrica, la mostración de instrumentos, como el violín o el violoncelo, adquiere mayor protagonismo.



**Figura 61. Modos de representación simbólica del instrumento pasivo**

Mostración de instrumentos, como catálogo, como naturaleza muerta, sirviendo a funciones iconotípicas y como actantes principales, sin intérpretes que los manipulen. De derecha a izquierda funda *Couesnon & cie*, ca. 1920; funda anónima española, ca. 1915-1925; funda *Electrola*, ca. 1940-1950 y *Columbia*, ca. 1950. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France* y *Museu de la Música de Barcelona*.

### La tensa relación entre máquinas, instrumentos e intérpretes musicales

Las fundas de comercios que ofrecen todo tipo de servicios musicales reúnen en su propuesta gráfica instrumentos y máquinas, sin embargo, los sellos que apuestan por una gráfica enfocada a la máquina y a la autenticidad autorial de intérprete y repertorio, suelen obviar el instrumento, a menos que acompañe a la imagen del intérprete de forma subsidiaria. Por el contrario las fundas que apuestan por una gráfica enfocada a la mostración instrumental en su acepción de escenas viviente y directo prodigioso pueden, además, utilizar la máquina abierta y funcionando como fuente emisora indiscutible de la que emana la magia.

Desde esta perspectiva, podría entenderse que la mostración de instrumentos musicales es antitética a la mostración de las máquinas parlantes, discos y accesorios, porque la máquina es en sí misma la sustitución y abolición de la presencia *de facto* de todo instrumento musical. Sin embargo, estudiadas en profundidad, ambas posiciones estratégicas no resultan de competencia sino de cooperación, pues de lo que se trata es de elidir (invisibilizar) las nefastas condiciones de producción y afirmar las de recepción, siempre y sin excepción vinculadas a la hipermostración de la máquina y a lo que denominaremos: la ilusión fetichista del directo. Una hipótesis de trabajo que se afirma cuando en 1925 el micrófono eléctrico interrumpe esta anomia visual del proceso productivo, apareciendo explícita y reiteradamente tanto en los iconotipos, como frente a las personas que cantan, o en el caso de los rayos eléctricos, ejerciendo funciones de contexto y ornamento. Toda una narración en torno a la fascinación por una nueva tecnología del sonido, que permite grabar y reproducir incluso la respiración y los latidos del corazón, y que encontrará su punto álgido con posterioridad a 1940, en la época del *Star System*.

El tipo de instrumentos representados se convierte en un indicador de la evolución de los gustos y las costumbres musicales de la época. Entre 1900 y 1910 las fundas estudiadas presentan escenas de conciertos domésticos de violín, voz y piano, así como conciertos orquestales dirigidos por varones. Las figuras solistas afincadas en la idealización de la puesta en escena y los actantes mitológicos (faunos, sirenas, musas y orfeos) encuentran su lugar en este período. Entre 1920 y 1930 las orquestas de baile de salón comienzan a ser más frecuentes que las grandes representaciones orquestales y aparecen las

bandas de *Jazz* afroamericanas. A medida que avanza la década, hacia 1930-1940, los tríos de intérpretes masculinos se hacen cada vez más frecuentes y los perfiles de exhibición transmutan la solemnidad orquestal en ritmo corporal.



**Figura 62. La etnicidad instrumental**

Funda *Columbia* ca.1930. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

El grado de iconicidad de los instrumentos presentados varía también con el paso del tiempo. Entre 1900 y 1930 las ilustraciones realistas se afincan en las portadas, como el violín en la ilustración de Bernard Partridge para *Columbia*, en los catálogos de música étnica, como en las fundas *Columbia India* (Gran Bretaña: ca.1930, Ref. BnF070), *Beka Saigón* (Vietnam: ca.1928-1930, Ref. BnF030), la funda *Bellacord* (Letonia: ca.1930, Ref. BnF033) y la cuidada y exigente fundacatálogo de los instrumentos doblemente reales de *Couesnon* (Francia: ca.1920, Ref. BnF111). La ilustración verista posee una voluntad descriptiva y una vocación artística virtuosa, que es traducción formal del virtuosismo y la artísticidad del instrumento, transportado a la funda con el mismo grado de verdad. El realismo de la imagen es metáfora del realismo de

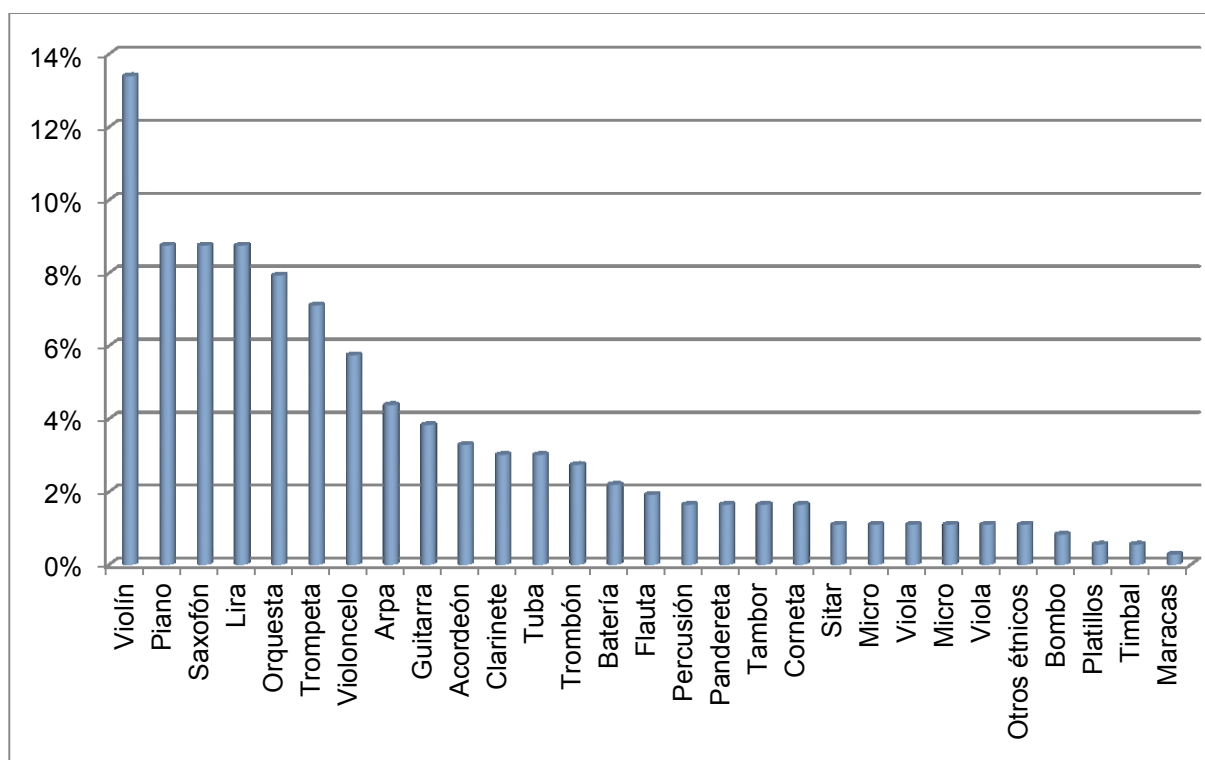
un instrumento paradójicamente irreal, que en la escucha mediada existe sin fisicidad. La mostración realista de instrumentos se convierte por tanto en una imprescindible y desapercibida paradoja visual, al servicio de invisibilizar la mediación tecnológica.

Sin embargo, pasada la década de 1930, los instrumentos se naturalizan como objetos transitorios que permiten la música pero finalmente no la contienen, convirtiéndose en los grandes desaturados de la gráfica presente en las fundas. Es en este momento cuando, pese a ser mostrados recurrentemente, el estilo de ejecución apunta a su dilución formal en aras de una esquematización rítmica, cuando no modulada por el surco sonoro, sin detalle y por tanto convertido y aceptado como fuente acusmatizada y categoría abstracta de pensamiento.

### **Prevalencia icónica de instrumentos musicales en las fundas de disco**

La prevalencia de los diferentes instrumentos en las fundas de disco se ha analizado mediante palabras clave que ha permitido filtrar los registros y ofrecer una reveladora estadística de los valores encontrados. Sobre un total de 27 instrumentos representados, más una categoría dedicada a la agrupación orquestal, y otra categoría a instrumentos étnicos no identificados, el violín alcanza la máxima prevalencia presencial en las fundas de disco previas a 1940, con un 13% sobre el total, seguido en igual medida, un 9% por el piano, el saxofón y la lira. La inefable asociación de estos instrumentos a la calidad de la grabación sonora que presentan (el piano y los instrumentos de viento, tienen hasta la grabación eléctrica muchas dificultades técnicas para ser registrados con calidad) así como su filiación a un género musical en concreto (concierto doméstico de música clásica *versus* música popular, música de baile y *Jazz*) o en el caso de la lira, a la idealización de la música como lenguaje permanente, esencial, universal y

abstracto, proporcionan datos sobre la gratificación de las audiencias que mediante esta ficción icónica del instrumento real, las fundas perseguían. La agrupación orquestal ocupa la quinta posición con un 8% del total. La presencia icónica de otros instrumentos está fuertemente diversificada y los porcentajes de las subsiguientes prevalencias se sitúan entre un máximo del 8% en el caso de la trompeta (en gran parte debido a la funda catálogo de los instrumentos *Couesnon* y a los dos ejemplares dedicados a las marchas militares) y un mínimo 0,5% de las maracas.



**Tabla 21. Prevalencia porcentual de la aparición icónica de instrumentos musicales en las fundas de disco previas a 1940**

### La transformación de la máquina en instrumento

La ligazón simbólica entre máquina de reproducción sonora e instrumento musical no existe desde el principio. Se trata de una construcción semántica basada, tanto en la necesidad de poner en valor un aparato estético, un intruso en el salón,<sup>365</sup> como de negociar con el usuario el cómo y el para qué de sus posibles usos. La observación directa intensiva de las muestras estudiadas permite asistir a la evolución paulatina de esta negociación en el ámbito de la gráfica tanto como el proceso evolutivo de su denominación.

<sup>365</sup>“El fonógrafo no puede, en su forma inicial, asumir una segunda función; al contrario, contribuye a desestabilizar el equilibrio estético buscado en el salón”. Traducción de la autora. Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 60.

Las estrategias de afirmación visual de la máquina como protagonista de la grabación sonora concurren con las estrategias verbales de ennoblecimiento morfosemántico del lenguaje hasta validar la presencia de la máquina como objeto de culto en todos los lugares y en todos los imaginarios.

Las primeras seis fundas de la muestra estudiada en las que se constata la presencia protagonista de la máquina mediante grabados litográficos de alta calidad datan de antes de 1914 y proceden de la filial Rusa de *Grammophon*, en Moscú. Son fundas de pequeño formato 175 mm de lado, impresas en tinta negra a una sola cara, sobre cartón coloreado, azul, naranja, amarillo, verde y siena claro.

En tres de las fundas *Grammophon* (Rusia: ca.1914, Ref. BnF192); (Rusia: ca.1914, Ref. BnF193); (Rusia: ca.1914, Ref. BnF196), la litografía ocupa una posición central en la composición y el grabado a línea muestra con un alto grado de iconicidad<sup>366</sup> un fiel retrato de los primeros modelos acústicos del gramófono de Berliner. Las partes constitutivas del aparato en funcionamiento, sus dimensiones, sus texturas y su volumetría son expresadas mediante línea valorativa, sin amago de duda. El mueble con taracea *Art Nouveau*, la manivela, el disco, el cabezal, la aguja, la bocina y el perfecto engranaje de todas las piezas del mecanismo encajan entre sí. El grabado es de una factura delicada y precisa, como la tecnología que de que es fiel reproductor. El objeto se recorta contra un fondo vacío, sin profundidad alguna. Sin embargo, está asentado en la base por una sombra de líneas tramadas. El espacio que lo circunscribe nace en él y lo asienta y lo sujeta, con su peso y su corporalidad, a la dimensión de lo real. Y en una de ellas, en esa misma sombra, la ilustración contiene la firma de la persona que la ilustró.<sup>367</sup> En la funda anaranjada, el aparato se inserta en posición central sobre una nube de flores acompañado de una vitola. En las fundas amarilla (Rusia: ca.1914, Ref. BnF197) y verde (Rusia: ca.1914, Ref. BnF198), el aparato aparece contextualizado en dos entornos de recepción bien distintos, en el primer caso se trata de una estancia íntima, doméstica y lujosa, donde se recrea el ambiente de los conciertos privados habituales en la época y en el segundo caso, de un salón de baile.

La *Société Photographique Francis Salabert*, una de las grandes firmas editoras de música en Francia, hace lo propio (Francia: ca.1927-1930, Ref. BnF422) promocionando en la funda de referencia tres de sus modelos portátiles, las cajas de agujas y un nuevo modelo el S.P.3 que podía funcionar también con discos *Shapir*.<sup>368</sup> Las ilustraciones se presentan a doble cara, con tinta azul y mediante la técnica del fotograbado. La siguiente funda documentada pertenece a *La Compagnie Française du Gramophone*, *La Voix de son Maître*, *G. Marconi*, (Francia: ca. 1920-1925, Ref. BnF062) y promociona los combinados

---

<sup>366</sup> Según la escala de iconicidad de Moles, en este caso el grado de iconicidad correspondería a un nivel 6, pintura realista. Sin embargo, tomando en consideración que hacia 1914, la diagramación manual es el modelo de representación imperante para describir un conjunto y la relación entre sus partes, y que la fotografía aún no se ha implantado masivamente, la ilustración alcanza cotas de aproximación al referente, propias de un nivel de iconicidad 8, con función, no solo artística, sino claramente descriptiva.

<sup>367</sup> ¿*H.Hmkondekim?* en (Rusia: ca.1914, Ref. BnF193).

<sup>368</sup> Este sistema de grabado vertical se inicia en Gran Bretaña en 1904, tiene su máximo apogeo entre 1910 y 1920 y hacia 1929 deja de fabricarse. Puede ampliarse información sobre el método y su vigencia en Sébald. "Le Disque à Saphir dans l'édition phonographique."

*Radio-pick-up Marconiphone*, de 4 y 7 lámparas. Los aparatos de la época son inseparables del mueble de madera que los contiene. El mueble de gramófono o el combinado, con sus membranas de tela y la apertura o cierre de puertas frontales y tapas superiores, permite la regulación del volumen y la graduación de graves y agudos. Máquina y naturaleza se fusionan además en un estilo, el *Art Nouveau*, que es exponente del gusto de la época por el refinamiento, la curva y la ornamentación floral. Otras fundas con adición icónica de la máquina, localizadas entre 1910 y 1920 son, por ejemplo, la funda *Grammofono* (Italia: ca. 1910-1920, Ref. BnF183) y el ejemplar americano *Aeolian Vocalion* (EE.UU., ca. 1916-1919, Ref. BnF003).

Aunque ahora entendemos que “Gramófono” es una palabra genérica, a principios del S. XX *Grammophon* es una marca registrada por *Berliner’s*. En sus orígenes la compañía restringe el uso de la palabra para designar otras máquinas parlantes y así lo advierte en su publicidad. A los comerciantes no les queda otra opción que buscar una denominación pregnante para los productos que comercializan, de modo que la lucha por la denominación implica una lucha por la calidad y la autenticidad. El *Grammophon* original se posiciona como la máquina auténtica, puesto que tiene nombre propio, frente a todo el conjunto de máquinas realizadas por otros fabricantes. La máquina original, la máquina de calidad, frente al conjunto de las imitaciones.

Después del juguete y antes del instrumento, el gramófono y el fonógrafo pasan a denominarse: “Máquinas parlantes”, “Aparatos parlantes” o “*Talking machines*”. Se han documentado en la *Bibliothèque nationale de France* fundas tempranas de comercios que utilizan esta denominación. Se trata por ejemplo de las fundas del *Comptoir Général de Machines Parlantes* (Francia: ca.1910-1920, Ref. BnF109), del comerciante Parisino *Guille Gaillard & Seux*: “*A l'étoile phono. Disques & Machines parlantes a disque*” (Francia: ca.1914, Ref. BnF204) y de la casa *Orpheus* (España: ca.1910-1920, Ref. BnF349). La funda cita textualmente: “APARATOS PARLANTES, los mejores que existen, por ser los más claros, potentes, sonoros y únicos que reproducen con exactitud la voz humana” y añade: “FUNDA IRROMPIBLE con que obsequia la cada “ORPHEUS” a sus clientes”. *Orpheus*, que importaba discos *Odeon* de Francia a España utilizaba un curioso método promocional que lleva al extremo la idea de la portabilidad, en la línea del conocido como “*Gramophone Man*” en Europa, o “*Vitrolero*” en Latinoamérica. Para promocionar la casa *Orpheus*, un hombre vestido con tarje regional se paseaba por las calles con un gramófono sujeto con cinchas a su cuerpo. La imagen de este “hombre orquesta” como construcción identitaria de la marca puede verse en la funda representada mediante dos registros gráficos bien diferentes y contrastados, uno riguroso, con un alto nivel de iconicidad 6 equivalente a la pintura realista con función artística asociada. El otro personaje está construido de modo esquemático, a mitad camino entre la figuración no realista y el pictograma, correspondiendo a niveles de iconicidad 5 y 4, respectivamente y presentando una función informativa asociada, no exenta de un claro aporte de ironía retórica. La litografía realista muestra al *Vitrolero* con gesto circunspecto, ataviado con un traje típico tradicional, con su bastón, su gramófono y la cartela publicitaria. La caricatura a línea presenta un hombre sonriente, que porta un disco en una mano y un gramófono sujeto por la bocina en la otra. Entre líneas de fuerza que salen del pabellón



se pueden leer tres mensajes directamente relacionados con la calidad: “Los mejores aparatos, los mejores discos, los mejores precios. Perfección, potencia, sonoridad”.

La muestra localizada en el *Museu de la Música de Barcelona* permite contrastar y ampliar esta información con datos relativos al mercado español ya que conserva idénticas fundas de la casa *Orpheus* y de otras casas que operan en el mismo sentido denominativo. Buen ejemplo de ello es la funda de *Máquinas parlantes Cesar Vicente* (España: ca.1910, Ref. MMB012) radicada en Madrid y Barcelona, que presenta una ilustración a línea de orden mitológico paisajístico, y la funda de *Serrano y Arpi* (España: ca.1910-1920, Ref. MMB003), fabricante catalán de aparatos fonográficos, que tal y como consta en la funda analizada, presenta la imagen fotográfica del “modelo N°12”, acompañada de medallas, ya que según relata: “Ha obtenido el “Gran premio de honor y medalla de oro” calificándose a sí mismo como la “Única fábrica nacional de Máquinas Parlantes.”

Hacia 1920-1930, la denominación “Máquina parlante” comienza a desaparecer de las fundas y aparece con más énfasis la referencia a las marcas y los aspectos concernientes a reseñar la vinculación con lo musical grabado. Este fenómeno es observable, por ejemplo, en el eslogan de las fundas francesas *E. Ploix musique* (Francia: ca.1935-1940, Ref. BnF394): “*Columbia, Gramophone, Polydor, Brunswick, Parlophone, Odeon*, con una llamada de teléfono le acercamos todo lo concerniente a la música.”<sup>369</sup> En la promoción de las fundas del *Bazar de l’Hôtel de Ville* (Francia: ca.1930, Ref. BnF277): “Instrumentos musicales, amplia selección de discos de todas las marcas.”<sup>370</sup> Y también en las fundas de los comercios de Gran Bretaña como *Holloway Stores* (Gran Bretaña: ca.1920-1930, Ref. BnF274): “Todas las marcas principales de radios y Gramófonos. Agentes acreditados para *His Master’s Voice* y *Columbia*”.<sup>371</sup>

La denominación de “Máquina Parlante” queda a mitad camino entre el juguete mágico y el engendro de feria. El hecho de que las primeras audiciones se realizaran en espacios abiertos ante el asombro y la incredulidad del público y de que las primeras máquinas no fueran comercialmente accesibles, y los muebles que las contenían no poseyeran hasta 1904 una clara orientación decorativa <sup>372</sup> opera en este sentido, el de considerar la máquina no tanto como un invento prodigioso de la tecnología sino como un híbrido, un objeto humanoide en el que la fascinación y el escepticismo se entretujan al servicio de intentar percibir claramente, qué es y para qué sirve “eso”.

Entre 1900 y 1920 se abren dos grandes líneas que ponen el énfasis en la búsqueda de una denominación apropiada para el engendro técnico. Por una parte buscar la diferenciación de la máquina de otras máquinas a través de su morfología (con o sin pabellón visible) creando un nombre que la identifique y la diferencie de las máquinas de la competencia.

---

<sup>369</sup> “*Sur un coup de téléphone, nous vous apportons tout ce qui concerne la musique.*” Traducción de la autora.

<sup>370</sup> “*Musique et instruments, très grand Choix de disques de toutes marques*”. Traducción de la autora.

<sup>371</sup> “*All leading makes of radio and Gramophones. Accredited agents for (...)*”. Traducción de la autora.

<sup>372</sup> *Maisonneuve, L’Invention Du Disque*, 64.

Tras el lanzamiento comercial en 1906 de la primera *Victrola* patentada por *Victor Talking Machine Company*, el primer gramófono que oculta la bocina en su interior, aparecen en Europa multitud de gramófonos similares, que utilizando la misma estrategia denominativa que *Victor*, aplican el sufijo “ola”, a su propia marca creando un amplio espectro de posibilidades fácilmente identificables: *Gramola*, *Grafonola*, *Odeonola*, etc. La denominación ideada inicialmente por *Victor* deriva de una fusión entre la marca en cuestión y el sufijo “ola”, que proviene de la antigua Pianola, los pianos mecánicos que presiden los hogares burgueses en el S. XIX y que como se ha apuntado suponen el nexo de unión entre la música en directo y la música mediada.

Por otra parte, asumida la función parlante, privilegiar la portabilidad y domesticar la máquina desposeyéndola de sus connotaciones inmovilistas se convierte en un argumento de venta fundamental, de modo que las “Máquinas parlantes” al ser transportables comienzan a denominarse “Aparatos portátiles”. El nexo con el maquinismo y la voz sobrenatural, gracias al aporte etimológico de los nuevos usos del lenguaje, comienza entonces a desvanecerse, abriendo el camino hacia el hito más significativo en el proceso del ennoblecimiento del lenguaje: la asociación entre máquina e instrumento musical.



**Figura 63. De la “Máquina Parlante” al “Instrumento Musical”**

Proceso de ennoblecimiento icónico y morfosemántico del lenguaje, en las fundas de disco previas a 1940. De derecha a izquierda: funda *Orpheus*, ca. 1910-1920, la máquina se denomina “Aparatos parlantes”, en la Funda *Francis Salabert* ca. 1927-1930, la máquina se denomina “Instrumento músico-fónico”, “*Instruments músico-phoniques*” y por último en la funda *His Master’s Voice* ca.1930-1935, la máquina parlante ha adquirido ya el estatus de “Instrumento”, “*Instruments*”.

Esta filiación, aún no explicitada pero patente, entre instrumentos musicales y máquinas parlantes en las fundas de disco estudiadas, puede localizarse en Francia ca.1920. Se trata del ejemplar perteneciente a la *Manufacture Générale d’Instruments de Musique Couesnon & Cie, en París* (Francia: ca.1920, Ref. BnF111). Couesnon, fabricante de instrumentos musicales y proveedor de los Ministerios de Bellas Artes, de la Guerra, de la Marina y de la Música de la Guardia Republicana, destaca en su funda, a modo de catálogo, la venta de todo tipo de instrumentos y máquinas parlantes. La imagen de la funda ilustra mediante litografía con alto grado de iconicidad un total de noventa y dos instrumentos musicales de viento, cuerda y percusión dispuestos de forma centrípeta en torno al troquel. Es significativa la presencia iterativa de los instrumentos tradicionales y la ausencia icónica de las máquinas parlantes que ocupan

en este sentido un puesto muy secundario, únicamente testimonial en la funda del disco. Couesnon, además de inventor y fabricante de instrumentos laureado en la exposición Universal de París en 1900, fue representante desde 1929 hasta 1934 de los discos y fonógrafos *Columbia*. Sin embargo, el gran argumento de venta de la marca en la funda estudiada es la calidad en la fabricación de instrumentos musicales, calidad que se transfiere al objeto en el que se inserta, no lo olvidemos, la funda y por tanto, el disco grabado. La elipsis del proceso de grabación y de la máquina parlante, es en esta funda una estrategia de comunicación visual notoria pues ratifica la negación de la mediación tecnológica en la escucha final. La música de los discos *Couesnon* poseerá una calidad de audición equiparable a la producida por la escucha musical directa de sus magníficos instrumentos.

La *Société Phographique Francis Salabert*, primer editor musical en la Francia de la época, conoce bien el mercado de partituras y el gusto por el baile y los conciertos privados. Salabert, que denomina a sus aparatos "*Instruments músico-phoniques*" (Francia: ca.1927-1930, Ref. BnF422) incluye en los textos comerciales de las fundas la siguiente sentencia: "Es un verdadero instrumento de música, fotografiando el sonido y reproduciéndolo en toda su pureza."<sup>373</sup> Y destaca, junto a la imagen del *Portatif S.P.3*, el siguiente pie de foto: "He aquí un portátil que no es un juguete, sino un verdadero instrumento de música."<sup>374</sup> Las compañías fonográficas son conscientes que el éxito de su empresa depende de que el público realice una primera gran inversión con la compra de la máquina para después fidelizarlo y que lleve a cabo con posterioridad continuas y pequeñas inversiones en forma de discos y accesorios. Es por ello que el interés discursivo de los sellos es poner en valor la máquina, dotarla de atributos que le permitan emanciparse simbólicamente de su inicial condición de juguete y posicionarse tanto real como imaginariamente, en el olimpo de los objetos de culto. Y en esa línea de actuación el instrumento musical, por sus similitudes y sus connotaciones se erige como claro referente.

La pureza de las formas de expresión, fotografías de "instrumentos" abiertos, como cofres abiertos a la intimidad, pillados *in fraganti* sonando y recortados contra fondos neutros o como en el caso de *Columbia* sobre rayos épicos (Francia, ca. 1920-1930, Ref. BnF077). Una iconografía tautológica que subraya, a través de su propia economía gráfica, la pureza de la música mediada y la de la máquina, exponente máximo de la más novedosa ingeniería del sonido. Siempre y sin excepción, en las fundas estudiadas que presentan máquinas y accesorios, la forma limpia, nítida y contundente de la imagen actúa en concordancia con el argumento de venta, y contribuye a escenificar metafóricamente la calidad y la pureza del producto comercializado.

Continuando en esta línea unos años después, hacia 1925-1935, y ya con el método de registro eléctrico, *Salon Decca* promociona dos de sus aparatos bajo el epígrafe "El instrumento de los músicos" añadiendo:

---

<sup>373</sup> "*C'est mieux qu'un phonographe, c'est un véritable instrument de musique, photographiant le son et le reproduit dans toute sa pureté*". Traducción de la autora.

<sup>374</sup> "*Voici enfin un portatif que n'est plus un jouet mais un véritable instrument de musique.*" Traducción de la autora.

“El portátil supremo, un instrumento que combina a la perfección el tono y la estación perfecta para conseguir habilidades.”<sup>375</sup>

Hacia 1925-1935, la línea argumental basada en la construcción de la máquina como instrumento musical se desarrolla de forma hiperbólica en las colecciones de fundas *His Master's Voice* denominadas “*Instruments*” (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF266, BnF268) y “*Accesories*” (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF265). En este modelo de fundas, el protagonismo absoluto de la gráfica lo ostentan las máquinas y los accesorios. Impresas a doble cara sobre papel *Kraft* con tinta negra, existen diferentes modelos que poseen en común la ilustración de la máquina como elemento centrado, maximizado y totalitario. Significativamente, aunque el nivel de iconicidad de la imagen es alto la ilustración presenta una tendencia hacia una mayor síntesis esquemática que en casos anteriores, la textura se agranda y el trazo es mayor. La definición de las partes es menos sucinta, menos detallada. Tampoco aparecen referencias al modelo en concreto, ni el detalle de la marca en el propio mueble, sino exento, en la parte superior derecha y unido por un filete curvo, el logotipo de *His Master's Voice*. La funda ofrece la sensación de que el público ya no necesita conocer el producto, sino reconocerlo.

En el caso del ejemplar *His Master's Voice* (Gran Bretaña: ca.1930-1935, BnF266), la funda es encabezada por un gran titular centrado, “*His Master's Voice Instruments*”. Bajo este titular la máquina abierta, con su mueble de madera, perforada en el centro por el troquel, ocupa el total de la página, dejando únicamente espacio para una leyenda relativa a la calidad de audición: “Para la perfecta reproducción de cada nota.”<sup>376</sup> En la otra carilla, la ilustración de las *Tungstyle*, agujas de Tungsteno que sustituyen a las de acero cuando este es racionado en la primera guerra mundial, cobra un protagonismo absoluto. Este mismo diseño de funda se localiza traducido al alemán, las agujas son denominadas *Tungstifte*, en la editada por *Electrola* (Alemania: ca.1930, Ref. BnF151) acompañando a una carilla en la que se presenta el retrato ilustrado de ocho artistas, y que será analizada en los siguientes apartados. La colección “*Instruments*” presenta varios modelos de funda con el mismo entusiasmo gráfico por las máquinas y los muebles, añadiendo eslóganes enfocados a realzar los atributos de la calidad del instrumento y la autenticidad de la marca: “Escucha tus discos en el mejor y más nuevo instrumento *His Master's Voice*”.<sup>377</sup>

Los ejemplares localizados con aporte gráfico en esta dirección son notables en todo el ámbito internacional. Cabe destacar las *Ortophonic Victrola* promocionadas en Estados Unidos a principios del siglo XX por *Victor Talking Machine* (EE.UU.: ca.1925, Ref. BnF444), (EE.UU.: ca.1925, Ref. BnF445), las máquinas portátiles de *Columbia* promocionadas en fundas de sus filiales de Rumanía (Rumanía: ca.1930, Ref. BnF085), Italia (Italia: ca.1935-1940, Ref. BnF095) y Asia (Francia: ca.1920-1930, Ref.

---

<sup>375</sup> “*The musician's instrument*” “*The supreme portable. An instrument combining perfection of tone and extraordinary station-Getting Abilities*”. Traducción de la autora.

<sup>376</sup> “*For perfect reproduction of every note*”. Traducción de la autora.

<sup>377</sup> “*Hear your records at their best on the new. His Master's Voice Instruments*”. Traducción de la autora.

BnF077). Casas comerciales como *Ericsson* (Argentina: ca.1937, Ref. BnF162), y otros sellos como *Telefunken* (Alemania: ca.1950, Ref. BnF436), *King Record* en Japón (Japón: ca.1940, Ref. BnF284), *Odeon* (Brasil: ca.1945-1950, Ref. BnF328) que promociona agujas, álbumes, receptores *Marconiphone*, la *Odeonola de Luxe* y el Fonógrafo portátil *Odeon* en Brasil; y las fundas *Parlophon Record* que invitan a adquirir portátiles en el mercado Persa (Irán: ca.1930-1932, Ref. BnF355).

Durante los años siguientes, hasta aproximadamente 1945, fecha en que se documenta la última funda de la muestra con este tipo de representación, las máquinas siguen apareciendo, en contexto de recepción, o fuera de él, pero siempre presentando un nivel de iconicidad y de acabado gráfico equiparable a la idea de calidad sonora que se desea transmitir.

Como conclusión inicial se puede afirmar que las imágenes de las fundas de disco, entre 1900 y 1940, contribuyen mediante la repetición sistemática de mensajes visuales muy concretos y evolucionados en su misión, a operar en el imaginario del naciente mercado de masas un cambio importante en la consideración de las máquinas de reproducción sonora desde aproximadamente 1910 hasta bien entrada la década de 1940.

Observar esta evolución en la construcción del discurso sobre un objeto, que en esencia es el mismo y que pasa de ser un juguete a un aparato que lo promete todo, para todos y para todas, permite hablar tal vez de lo que ahora podría ser considerado un incipiente fenómeno transmedia. El público receptor, a nivel transnacional, es invitado a construir y difundir su repertorio, tomando una posición activa, prosumidora, a través del *feedback* que produce en el mercado el impacto de su elección discográfica. La industria musical ha comenzado a crear las condiciones ideales para que el público receptor gestione en su ámbito doméstico, o al aire libre, un salón de baile o una sala de conciertos, invitándole a una falsa emancipación, que depende en gran medida de su nivel adquisitivo. Esta idea proporciona al público receptor la ficción de convertirse en actante musical, cuando en realidad se convierte únicamente en gestor del pequeño conjunto de contenidos sonoros que le han sido ofrecidos por la propia industria y que ha podido adquirir. La competición por lograr la mejor calidad de audición, mediante la elección de las mejores máquinas y accesorios, es el mensaje inoculado a un público usuario, que aprende pronto a satisfacer su pulsión creativa, sublimándola en el acto consumista. Este fenómeno se verá reforzado y amplificado por la publicidad mediática, los catálogos, la creación de sociedades audiófilas y el nacimiento de las primeras revistas dedicadas a la música grabada.

En resumen, el ennoblecimiento del lenguaje, que actúa mediante estrategias morfosemánticas de valor añadido, aplicado a un mismo objeto que pasa de ser considerado juguete, a máquina parlante y por último a instrumento musical, permite sobre todo hacer consciente la evolución de un público espectador que pasa de ser un público infantilizado, pasivo e incrédulo que recibe con asombro y temor el prodigio de la técnica, a un público receptor formado, conocedor, culto y activo. Las posiciones otorgadas por este ennoblecimiento del lenguaje suponen una ficticia emancipación del público receptor doméstico eminentemente masculino, que antaño asistía pasivo a los conciertos directos ofrecidos por mujeres en

los pequeños salones. Se trata de un público que viendo afirmada y refundada su supuesta capacidad para ejecutar, elegir y coleccionar obra musical sin esfuerzo, se percibe a sí mismo como músico, conocedor y mecenas, capaz a su vez de crear, elegir y generar contenidos. Una falsa posición de poder enaltecida, poco a poco, iterativamente, incesantemente e invisiblemente, por los discursos gráficos presentes en las fundas de disco, y que permite al público receptor satisfacer mediante la compulsión y la acumulación, las pulsiones tanáticas y eróticas más ancestrales.<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Los mapas iconográficos relativos a instrumentos se encuentran incorporados en los perfiles de exhibición, para visualizar la evolución de la máquina parlante a la máquina mueble y la máquina portátil, entendida como instrumento musical, pueden consultarse los mapas iconográficos en Parte II, apartado 8.2 titulado “Máquinas: la fascinación ambivalente por el progreso maquinial”.



Figura 64. Mapa iconográfico XI “Instrumentos musicales”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

### 8.7. El público receptor y la evolución sexuada de las prácticas culturales

La presencia de público receptor se ha contabilizado exhaustivamente en las fundas estudiadas haciendo mención a su género. En 61 de las fundas estudiadas aparece público receptor masculino, en número de 208 figuras. En 66 de las fundas estudiadas aparece público receptor femenino, en número de 206. Las referencias absolutas de estas cifras deben atender también a cuestiones que las relativizan, ya que es necesario tomar en consideración el mayor o menor protagonismo, impacto visual, tamaño y grado de iconicidad de las imágenes encontradas. La tipología de imágenes de público receptor según su grado de iconicidad puede agruparse en las siguientes categorías:

- Ilustración realista: presenta un grado alto de iconicidad y detalles constructivos
- Ilustración esquemática: las formas están sintetizadas y presentan planitud formal
- Viñeta dramática: a las formas sintetizadas se añade intensidad y afectación narrativa
- Silueta: presenta por toda información contornos nítidos sin adición de contenido

Mientras que los perfiles de exhibición artísticos sí que presentan imágenes fotográficas, el público receptor, en tanto que anónimo y estandarizado, siempre es presentado bajo formas ideales, no interruptoras de la identidad, tratándose siempre de ilustraciones que permiten una identificación tanto individual como colectiva.

El público receptor se encuentra normalmente bajo dos categorías: como receptor activo de la música, bien sea practicando el baile o la escucha atenta, o como agente productor de contenidos, elevado a la posición de fuente emisora, manipulando la máquina y eligiendo el repertorio. Cuando el público se presenta como mero receptor suele hacerlo emparejado, dualmente, bajo la figura de la pareja de baile, de ahí que la paridad visual en la recepción sea llamativa.

Tan solo se ha localizado una funda en la que el público receptor está actuando activamente como productor de contenidos. Se trata de una pequeña ilustración realista integrada como promoción en la funda *Serrano y Arpí* (España: ca.1929-1935, Ref. MMB002). En la imagen un hombre se acoda sobre una mesa dirigiéndose hacia la bocina captora de un fonógrafo para grabar su voz, es decir, para impresionarla, gracias al "*Retor*": "Aparato para impresionar, adaptable a toda clase de fonógrafos". La ilustración entronca con las imágenes de público receptor-productor aparecidas en los cilindros destinados a la grabación de voz con fines profesionales, comerciales, etnográficos o didácticos, como los *Dictaphone*. La funda constituye un ejemplo inusual de hombre solo frente a la máquina y es significativo que se produzca cuando la oposición entre recepción pasiva y producción activa se ha disuelto.

Salvo en este caso, el hombre receptor no ha sido localizado ni en solitario ni en compañía de otros hombres manipulando la máquina: siempre que aparece lo hace junto a una mujer que acompaña su quehacer. El hombre activo que manipula la máquina aparece en las categorías de ilustración



esquemática, viñeta dramatizada y silueta, sin que en la muestra de referencia haya sido localizado ningún ejemplo de uso masculino individual de la máquina mediante ilustración realista. La presencia del público receptor masculino bajo el anonimato de la silueta y las figuras grupales en masa es notable sobre todo en dos modelos de las fundas *Electrola* (Alemania: ca.1930-1935, Ref. BnF152) especialmente masculinizadas, lo que ha contribuido notablemente a aumentar una cifra que no se corresponde con el protagonismo real que como usuario emancipado el hombre posee.

Por el contrario, se han localizado numerosas imágenes de mujeres que manipulan la máquina individualmente, en presencia de hombres o acompañadas de otras mujeres, con un alto grado de iconicidad. Estas imágenes, a diferencia de lo que sucede con las representaciones masculinas, se presentan mediante ilustraciones realistas, localizando además un amplio espectro de ilustraciones esquemáticas y siluetas.



**Figura 65. Sala de pruebas *Edison Records***

En la biografía de época que sirve de fuente de información primaria, la mención textual a las mujeres en la vida y obra de Thomas Alva Edison es inexistente. Sin embargo, las menciones icónicas a mujeres involucradas en la grabación sonora son abundantes. En la instantánea tomada en la sala de pruebas puede observarse que, mientras la supervisión corre a cargo de varones, la comprobación de la calidad de los cilindros recién grabados es llevada a cabo por mujeres, lo que apunta a que, habiendo sido educadas en audición musical, profesionalmente eran además expertas en el manejo de la nueva tecnología. Hecho que hace doblemente injustificable su cancelación simbólica como usuarias. Fuente: José Poch Noguer, *Edison, Vidas de hombres ilustres* (Barcelona: Ediciones Hyma, 1933), 20.

Tal y como se demostrará a continuación, el público femenino, como público receptor activo durante los primeras décadas de la grabación sonora, hasta aproximadamente 1930, tuvo en las fundas de disco estudiadas mayor incidencia gráfica y protagonismo visual que el masculino. A medida que la década de 1930 avanza y hasta 1940, parece producirse una transición hacia la masculinización de las prácticas culturales, lo que se traduce en una pérdida de visibilidad de las usuarias femeninas manipulando la máquina y disfrutando en solitario de la escucha musical mediada. A partir de 1920 la sexualización de la representación femenina comienza a ser más acusada, encontrando su punto álgido en las últimas fundas localizadas, hacia 1940.

La representación de la mujer a partir de 1930 se construye a través de la figura de la usuaria pasiva, como acompañante del hombre, necesaria para garantizar el estatus heteropatriarcal en los procesos lúdicos de recepción pero sin iniciativa propia para utilizar la máquina, entonces considerada ya instrumento. De modo que a partir de 1930 la mujer usuaria no volverá a aparecer emancipada y sin asomo de sexualización, mientras que la figura del hombre usuario experto cobrará esencial relevancia, legitimada por la presencia de la admiradora fiel. De lo que se colige una deriva similar a la que se produce en la sexualización de la práctica musical no mediada, donde el hombre aparece como músico productor construyendo su identidad grupalmente, y la mujer como admiradora, público fan, construyendo su identidad individualmente, por oposición al varón y a otras mujeres, competidoras en los asuntos del amor romántico y elididas siempre de la composición.

Lo que en primera instancia puede resultar sorprendente no hace sino reformular una práctica habitual en el terreno musical controlado por el patriarcado. Se trata de lo que Arribas<sup>379</sup> ha dado en llamar “la cancelación de la feminidad transgresora” una “cancelación simbólica” que se emparenta con la invisibilización sistemática de las mujeres músicas o con el travestismo de los varones que las sustituyen suplantándolas y apropiándose de cualquier rol perturbador que la mujer pudiera presentar. Un extremo, que como apunta Arribas, tuvo ya su correlato en la figura de la Sibila en la Edad Media. La Sibila no era sino considerada la equivalente del profeta, capaz de estar en contacto con las intuiciones y las verdades de orden superior, una figura que comparte con la mujer moderna que manipula la máquina una serie de características determinantes: es sujeta de la enunciación icónica y musical, posee conocimiento sobre el medio tecnológico y sobre la notación, y se manifiesta cercana a la divinidad (tiene el poder de resucitar la voz de los ausentes *Ad Libitum*) por participar de ella. No resulta extraño que pronto fuera necesario alejarla en el plano simbólico, tanto como en el físico, de la temida posibilidad de ser la usuaria más capacitada (puesto que el dominio del ámbito musical doméstico le pertenecía) para manejar la nueva máquina parlante, esa fuente, no lo olvidemos, de verdad sonora sobrenatural.

---

<sup>379</sup> Josemi Lorenzo Arribas, “De la autoridad femenina y su cancelación simbólica: la sibila en la edad media”, *De los símbolos al orden simbólico femenino: (ss. IV-XVII)*, (Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1998), 123-136.

### **Mujeres que manipulan la máquina, la cancelación simbólica de la mujer usuaria**

En el S.XIX, el ámbito doméstico es un espacio para la práctica musical *amateur*, eminentemente femenina. El piano es el instrumento protagonista de las estancias y la audición no mediada de interpretaciones femeninas el modelo paradigmático de recepción. Con la aparición del autopiano se produce un desplazamiento en la apropiación de este espacio, que en tanto que entendido como tecnológico (pese a que la práctica del autopiano requiere menor esfuerzo físico e intelectual) comienza a ser tomado por los hombres.

El tránsito de lo público a lo doméstico y de lo manual a lo tecnológico implica también un trasvase de lo femenino a lo masculino y de lo corporal a lo cerebral. Con la aparición de las máquinas parlantes se produce un fenómeno aún mucho más ambivalente. La máquina parlante es en origen una máquina que invade la estancia, no un instrumento musical decorativo. Los argumentos de atractación comercial del fenómeno, del uso del aparato y de su ubicación, se orientan en las fundas a reunir en una imagen todas las dualidades, buscando la satisfacción de todos los públicos potenciales.

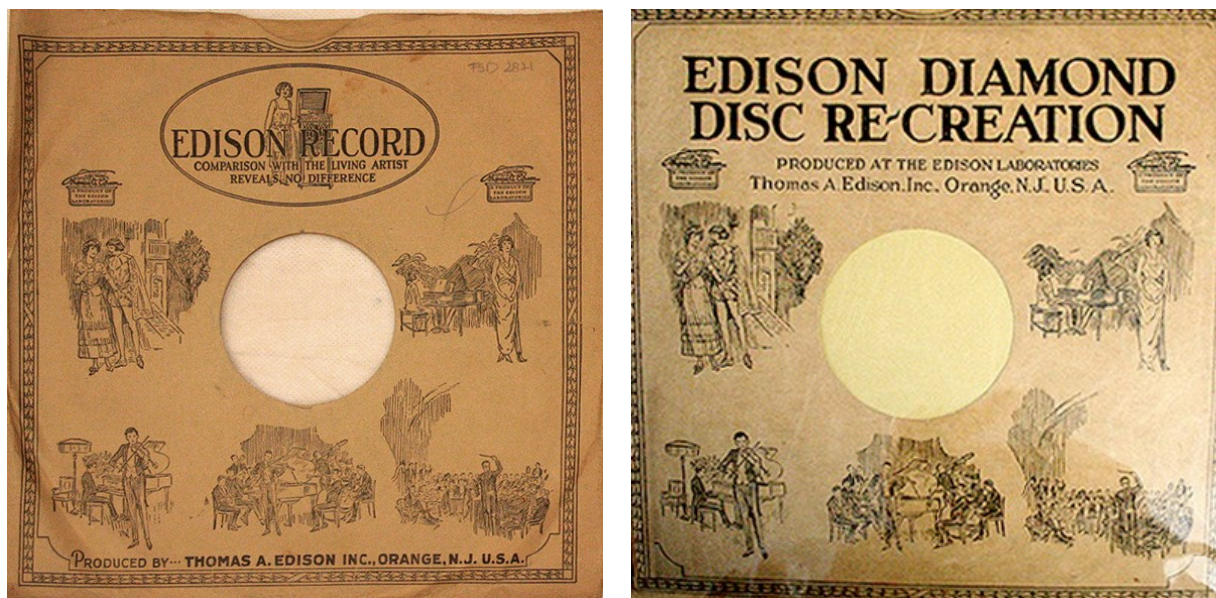
Mientras que según Maisonneuve<sup>380</sup> la publicidad y las ediciones musicales que surgen en torno a la grabación sonora están eminentemente orientadas al público masculino, en las primeras imágenes presentes en las fundas de disco analizadas no se observa tan claramente esta determinación ya que el número de mujeres que manipulan la máquina ilustradas con un alto grado de iconicidad, y por lo tanto con la intencionalidad de mostrar una presencia real, no metafórica, es muy superior al de hombres. A pesar de que, como afirmaba Baudrillard,<sup>381</sup> esta hiperpresencia femenina manipulando el objeto doméstico (y en sus orígenes, en cierta medida, la máquina parlante lo era) pudiera deberse a que todo objeto para ser atractado comercialmente es convertido en mujer, lo cierto es que las actitudes de emancipación asociadas, como modelo de comportamiento inicial, no pueden pasarse por alto. Pruebas textuales de ello se encuentran en las apelaciones al lenguaje inclusivo presente en las primeras fundas que tratan de seducir por igual a un público masivo, sea femenino o masculino. La *Société Photographique Francis Salabert* al promocionar las características de sus máquinas portátiles, peso, color y precio, añade: “*D’une presentation coquette et élégante, soigneusement fini dans tous ses détails, il plaît à tous et à toutes*”, es decir: “una presentación coqueta y elegante, cuidadosamente acabada en todos sus detalles que gusta a todos y a todas”. Sin embargo, existen claros indicios de que, si bien en los comienzos de la grabación sonora la imagen de la mujer manipulando la máquina está discretamente naturalizada, en breve con la misma naturalidad desaparecerá de la imagen o su rol será subsidiario, apareciendo como aprendiz o admiradora de la destreza del varón, muestra que podemos encontrar en la última década estudiada, concretamente y con gran nitidez, en la funda *Electrola* (Alemania: ca.1940-1950, Ref. BnF156).

---

<sup>380</sup> Publicidad analizada desde esta perspectiva en Maisonneuve, *L’Invention Du Disque*, 54-77-78-83-88.

<sup>381</sup> Jean Baudrillard, “El mundo doméstico y el automóvil” en *El sistema de los objetos* (México: Aramburu. Siglo XXI, 1969), 74-80.

El ejemplo de esta evolución de la inclusión a la exclusión en el ámbito de lo real, patentizada en la cancelación iconográfica de la mujer usuaria en el ámbito de lo simbólico, queda puesto de manifiesto de manera muy explícita en la comparación entre las fundas *Edison Record* (EE.UU.: ca.1918-1920, Ref. MMB009) localizada en el *Museu de la Música de Barcelona* y su homóloga, la funda *Edison Recreation Diamond* (EE.UU.: ca.1920, Ref. BnF145), localizada en la *Bibliothèque nationale de France*.



**Figura 66. Mujeres que manipulan la máquina I**

Obsérvese que la diferencia sustancial entre estas dos fundas *Edison Record* ca.1918-1920 y *Edison Diamond Disc-Recreation*, ca.1920, apenas dos años después, radica fundamentalmente en la mayor dimensión del logotipo y en la desaparición de la figura superior, en la que la mujer manipula la máquina, mientras que las cinco escenas restantes permanecen idénticas. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2011 y 2015. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona* y *Bibliothèque nationale de France*.

En la primera funda la marca se compone del logotipo, “*Edison Record*”, un eslogan, “*Comparison, with the living artist reveals no difference*”, “comparado con los artistas vivos no revela diferencias”. Tras el texto, un iconotipo en el que una ilustración a línea muestra a una mujer de pie, junto a una máquina parlante, con su mano izquierda apoyada sobre el mueble y mirando sonriente hacia el público. En la trasera la funda se revela como un “verdadero test” para auditar la calidad de los fonógrafos basada en la complejidad de grabar y reproducir fielmente el sonido del piano: “*Piano Tone - The true test of a Phonograph*”, “Tono de piano, el verdadero test del fonógrafo.”

En la segunda funda, ligeramente posterior, la marca ha sido sustituida por el logotipo *Edison Diamond Disc Re-creation*, y el test, tal y como se apunta en la trasera, debido a la constante y creciente demanda de música de piano, ha dado lugar a la colección *Piano Notes*.

Ambas fundas presentan cinco viñetas ilustradas: una muestra una escena de cortejo romántico teatralizado, tres conciertos a cargo de intérpretes varones, uno de ámbito doméstico y los otros dos

orquestales de ámbito público, y una quinta escena, doméstica también, en la que una mujer interpreta al piano y otra mujer canta.

Mientras que las cinco escenas se mantienen idénticas en ambas fundas, la figura de la mujer central, la usuaria apoyada sobre la máquina, ha desaparecido de la última funda al mismo tiempo que la calidad de la grabación sonora de los conciertos de piano se ha incrementado. Si en efecto, finalmente la audición mediada “comparada con los artistas vivos no revela diferencias”, la mujer ha pasado de ser la figura musical relevante en el espacio doméstico a convertirse en una figura de transición cognitiva entre el piano y la máquina, entre el directo y la grabación sonora. En la medida en que la calidad del falso directo, interpretado y grabado por artistas varones de relevancia, sustituye a las artistas vivas, las mujeres *amateurs* que daban conciertos en casa, la presencia matriarcal como eje relevante es al fin prescindible en el nuevo panorama musical doméstico. Lo que apunta a una configuración sexuada de las prácticas. Si en la publicidad de la época, como señala Maisonneuve, la posesión y la maestría son atributos masculinos omnipresentes,<sup>382</sup> en el campo simbólico de las fundas, en apenas unos años, la mujer ya no manipula la máquina: su rol ejecutivo ha desaparecido quedando de facto relegada a mero objeto del cortejo amoroso, o a un perfil de exhibición, el canto, que tal y como apuntaba Green, no interrumpe su naturaleza seductora.

La funda *His Master's Voice, The Gramophone Company Ltd. Calcutta* (India: ca.1924-1926, Ref. BnF252) es otro ejemplo de esta evolución hacia la cancelación simbólica de la mujer usuaria. La imagen presenta una ilustración realista con un alto nivel de iconicidad, pintura realista con función artística y descriptiva, en la que compositivamente se pone de manifiesto el sistema de oposiciones y el binarismo de género. En la esquina superior izquierda de la ilustración “*Waiting to play for You*”, “Esperando a tocar para ti”, un intérprete masculino, ataviado para el directo, posa su mano derecha sobre el piano y mantiene la izquierda en reposo, sobre las piernas, mientras su mirada y su atención recaen sobre el ángulo inferior derecho de la funda, a la espera de recibir la orden de comenzar a interpretar. Aunque el espacio en el que la actuación sucede está descontextualizado, podemos inferir que se trata de una interpretación en un espacio público que, sin embargo, (esperando a tocar para ti) se audicionará en privado. En la parte inferior una mujer acciona, también con una única mano, la derecha, el brazo mecánico del gramófono. Ambos sonríen, están dibujados en la misma escala y realizan acciones sin esfuerzo. La equiparación se produce tanto a un nivel semántico como iconográfico. La suma de dualidades en una diagonal nebulosa, confluye en la idea de que todo lo interpretado será en tiempo real transportado a la máquina, y la máquina, accionada sin dificultad por una mujer podrá situarse en cualquier contexto. Lo doméstico es lo público y lo público es lo doméstico. En el centro de la composición, como eje sobre el que ambas realidades opuestas y, sin embargo, incluyentes giran, se encuentra el troquel y en su día, la etiqueta del disco.

---

<sup>382</sup> Maisonneuve desvela que en las inserciones publicitarias de la época, se practica como discurso el privilegio masculino de la posesión y la manipulación del aparato, promocionando la idea de “un modelo de hombre deseable, capaz de ofrecer placer a los que le rodean en su entorno”. Traducción de la autora. Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 76.



**Figura 67. Mujeres que manipulan la máquina, II**

En la comparativa entre dos variantes de la misma ilustración puede observarse como mediante estrategias gráficas de acentuación dramática existe una clara transición de un cierto equilibrio paritario en los roles, a una magnificación de la autoridad musical masculina. De izquierda a derecha fundas *His Master's Voice, The Gramophone Company*, ca.1924-1926 y funda *Victor Talking Machine Company*, ca.1925-1930. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La funda *Victor Talking Machine Company Candem* (U.S.A: ca.1925, Ref. BnF445) presenta una variación posterior de este mismo modelo, con una ilustración formalmente similar pero semánticamente diferente. La nebulosa de esta revisión del "Waiting to play for You" es más oscura y está trabajada mediante una intensa trama de línea valorativa. El hombre ya no le da la espalda a la mujer, sino que posa de perfil y con las dos manos sobre el piano, recrecido jerárquicamente sobre ella, presta su total atención al momento en que la síncreisis entre audición directa y audición mediada se produzca, creando un contrato auditivo que fije ambas en el imaginario social. La mujer se inclina más concienzudamente sobre la máquina, se diría que con más dificultad, y su mano sujeta el brazo si cabe con una mayor nitidez y delicadeza. El tamaño del hombre a diferencia de la ilustración anterior es muy superior al de la mujer. El efecto narrativo conseguido intensifica la concreción del momento en que todo empieza a sonar en todo lugar, pero "solo para ti". Pese a que el eslogan remarca la idea de que el hombre "espera" en esta segunda afirmación visual la contundencia y el tamaño de la figura masculina increpa el poder de la femenina para activar la situación. Los roles de la pasividad y la actividad, que parecían transformarse e invertirse, vuelven a su cauce en esta versión gráfica del mismo asunto.

Se trata de una visualización eficaz de la puesta en valor del espacio íntimo, doméstico y femenino como nuevo territorio de conquista para el varón, focalizado en el principio de autoridad. En la primera modalidad la orden de comenzar a tocar dependía del momento sutil y sincrónico en que la figura femenina colocara el brazo sobre el plato giratorio haciendo sonar el disco, no existía la competencia, sino la armonía y la cooperación. En la segunda modalidad el intérprete musical masculino,

grandilocuente e imbuido de fortaleza, muestra la determinación de quien elige el momento, increpando a la usuaria en la sombra, para que venza sus torpes titubeos y accione el mecanismo. En estos pequeños matices diegéticos no queda lugar para la igualdad, quedando indefectiblemente explicitado en el plano simbólico el afán masculino de dominación.



**Figura 68. Mujeres que manipulan la máquina, III**

Funda del comercio *N.V. Willem Sprenger's*, Países Bajos, ca. 1928. Escenas placenteras relacionadas con la grabación musical, entre las que se incluyen mujeres bañistas emancipadas. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Además de los espacios habituales de la música, el *domos*, el salón y el local de conciertos, (ópera, *Music Hall*, cabaret o teatro) en las fundas se presentan con insistencia lugares inusuales ligados al ocio, el tiempo libre y el placer, generalmente en entornos naturales. Sin embargo, esta mostración magnífica del tiempo de ocio nace instaurada precisamente en su contrario. Es decir, en aquello que oculta y que se relaciona con el trabajo pautado y las nuevas rutinas productivas ligadas al advenimiento de la industrialización, especialmente en el caso de las mujeres que son contratadas en las fábricas de fonógrafos *Edison* para comprobar la calidad de la grabación.

La música grabada se coloca en el territorio del ocio cultural, en su tiempo y su espacio, y se saca al exterior, sin esfuerzo aparente alguno, pese a que la experiencia de transportar un gramófono de cuatro kilos y medio de peso, sobre una pequeña

embarcación a vela, por ejemplo, pudiera no resultar tan gratificante como se desprende de la ilustración. La portabilidad de la música grabada se afina sobre el uso en espacios disímiles de máquinas que siendo portátiles pesan en torno a cuatro kilos y medio, discos de pizarra quebradizos con un peso aproximado de 600 gramos la unidad y álbumes que pueden llegar a pesar tanto como la propia máquina. La portabilidad no es una realidad sino un argumento de venta que acaba convirtiendo en posible lo *a priori* desaconsejable. Tal es la necesidad retroalimentada de llevar la música a todas partes que el empeño de los fabricantes por realizar máquinas portátiles y discos cada vez más ligeros y flexibles es una prioridad.

La funda del comercio holandés *N.V. Willem Sprenger's* (Países Bajos: ca. 1928, Ref. BnF434), anuncia mediante esta estrategia visual: "Zoo kunt U het hebben", "Todo lo que puede tener". Las cinco viñetas emanan de un aparato parlante, mediante flechas circulares que enmarcan y dirigen la mirada a las situaciones. Las ilustraciones son de vocación detallada y presentan, pese a su discreto tamaño, un nivel de iconicidad 6, pintura realista con función artística asociada. En la primera escena el disco es el protagonista, tras él se representa un baile en un salón público, en la segunda una pareja baila en una lujosa estancia privada, en la tercera tres mujeres a la orilla de un lago, una de ellas en bañador, disfrutan

de una jornada de esparcimiento mientras en primer plano se muestra una máquina portátil abierta, en la cuarta escena una pareja baila en un concierto público y en la quinta tres personajes, dos mujeres y un hombre asisten en un palco a una representación operística.

La funda *Kristall* (Alemania: ca.1925-1930, Ref. BnF285) firmada por Evira, y la funda *Kristall* (Alemania: ca.1935-1938, Ref. BnF287) sin firma, presentan estrategias visuales relacionadas con la portabilidad muy similares. El hecho de existan fundas que evolucionan en una década siguiendo el mismo planteamiento pero actualizando el *atrezzo*, la decoración y la composición en función de las modas es algo que sucede en otros ejemplos como *Edison Recreation*, *Banner Records* y *His Master's Voice*. Lo que indica en primer lugar una necesidad de seguir afirmando un mensaje que no caduca y por lo tanto no es accesorio sino fundamental en la implantación de la nueva práctica cultural. Y en segundo lugar, pero no menos importante, se pone de manifiesto que hay una voluntad constante de identificación y aspiracionalidad del público receptor ligada a la noción de novedad y que el fabricante no puede descuidar la vigilancia sobre aspectos que puedan interrumpirla. Es decir, existe un contrato tácito en la negociación de los nuevos usos que no puede verse deslegitimado por una ruptura de la credibilidad que pueda provenir de anacronismos en los códigos de vestimenta, comportamiento o decoración.

Bajo este paraguas de continuismo formalista hay que realizar un esfuerzo detectivesco para tomar consciencia de que entre 1920 y 1940 la desaparición de las fundas de cualquier representación de una mujer manipulando la máquina y disfrutando de la grabación sonora en solitario o en compañía de otras mujeres, pero sin asomo de hombres, es una evidencia. Una perversa estrategia de aniquilación simbólica del rol de la usuaria activa emancipada que ha sido invisibilizada y eliminada bajo la premisa del "como si aquí no hubiera pasado nada". Es decir, en las fundas *Kristall* vuelve a producirse de nuevo el fenómeno de la cancelación simbólica de la feminidad transgresora, esta vez en la figura de la mujer usuaria de Gramófonos, Fonógrafos y otros aparatos reproductores del sonido grabado.

En la primera de las fundas, las cinco viñetas se enmarcan circularmente y la composición en torno al troquel. La base de todas ellas es el logotipo del sello en caja alta y perspectiva tridimensional, cuya fuga finaliza en la representación circular de un disco de nítido surco, huella indicial del sonido que se constituye como el cierre concluyente de la narración.

La primera viñeta firmada por Evira, *Kristall* (Alemania: ca.1925-1930, Ref. BnF285), muestra una pareja que baila en primer plano en un salón, la segunda vuelve a mostrar de nuevo una escena al aire libre, la mujer manipula la máquina portátil, el hombre espera sentado al fondo y dos tazas junto a la vegetación domesticada, un probable jardín contextualizan la escena. En la tercera viñeta sentada en una hamaca en la playa, una mujer sola, en bañador, toma una bebida mientras la máquina abierta suena y al fondo se dibujan dos veleros. En la tercera viñeta una pareja se abraza en un entorno natural, un bosque, al que presumiblemente han accedido mediante el coche que se atisba al fondo. Y por último, una pareja conversa en un entorno doméstico lujoso mientras en primer plano la máquina portátil abierta parece sonar.



Es sintomática que la evolución de la funda comporte en primer lugar la desaparición de la escena en que una mujer sola en bañador disfruta de la audición junto a la máquina, y que la escena campestre en la que otra mujer manipula la máquina, haya sido también modificada para hacerla desaparecer como usuaria activa.



**Figura 69. Mujeres que manipulan la máquina IV**

De izquierda a derecha: funda *Kristall* ca.1925-1930, firmada por Evira y funda *Kristall* ca.1935-1938, anónima. Obsérvese de nuevo la fusión entre la búsqueda de homeostasis y la cancelación simbólica de la mujer que manipula la máquina. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

En la funda cuya datación es posterior y carece de firma, *Kristall* (Alemania: ca.1930-1935, Ref. BnF286), las viñetas se articulan en torno a cuatro bloques rectangulares verticales. Si lo curvo tiene su correlato en lo femenino y lo rectangular en lo masculino estamos ante una composición eminentemente masculinizada, que afirma en lo visual las teorías de Maisonneuve sobre la apropiación masculina del fenómeno, de las prácticas y los lugares de recepción. En la primera de las viñetas la escena que tenía lugar en el espacio natural se ha invertido, ahora es un hombre el que manipula la máquina portátil mientras la mujer apoyada en él espera y observa atenta, ambos están en un bosque y al fondo el velero y el lago han quedado integrados en una única escena. Ya no hay bebidas en este lugar, pero el hombre, sin embargo, fuma en pipa. En la segunda viñeta una pareja baila también en un entorno natural junto a una máquina portátil abierta sobre la hierba. En la tercera escena en un baile de salón varias parejas bailan y una de ellas es mostrada en primer plano, en la última escena en un entorno doméstico una mujer ofrece al hombre un disco para que él pueda introducirlo en la máquina portátil.

Si en la primera funda teníamos una composición circular, centrípeta, horizontal con atisbos de profundidad en el logotipo en esta segunda el discurso se aplanase y se verticaliza y se segmenta rectangularmente. La evolución en la ilustración presenta y construye la evolución sexualizada de las prácticas y sugiere, si no afirma a ojos vista, el proceso de pérdida de empoderamiento femenino en el

ámbito de las prácticas culturales relacionadas con la grabación sonora. Si la mujer fue en un momento un nexo de unión entre lo musical, lo doméstico y lo tecnológico en menos de una década su autonomía perdió protagonismo en la gráfica y es de esperar que lo perdiera, como afirma Maisonneuve<sup>383</sup>, en el terreno de lo real.

La cancelación femenina en el ámbito simbólico, es decir la ausencia de figuras femeninas de referencia como actantes sociales, vinculadas en este caso a roles activos en el fenómeno de la grabación sonora, incide en la formación de las posibles y futuras usuarias, que o bien deben renunciar a una práctica masculinizada, aceptada como improcedente para la mujer (puesto que no hay referentes de identificación) o bien, si la practican se verán en la obligación de renunciar a su identidad femenina. Aspectos que concurren en una renuncia tácita y desapercibida en lo material, del aprendizaje y las competencias tecnológicas y musicales. En resumen, de la imagen presente en las fundas de disco, entre 1900 y 1940, se desprende que las mujeres se vieron legitimadas simbólicamente a poseer protagonismo como usuarias, mientras los dispositivos de reproducción sonora se denominaron “Maquinas parlantes”. En el momento en que la máquina adquirió estatus de “Instrumento musical”, hacia 1930, su uso quedó restringido, en el ámbito iconográfico, a los varones.

### **La música grabada en el ámbito doméstico y el salón, ocio placer y sexualización**

Las primeras representaciones de ambientes propicios para la inserción del nuevo modelo de escucha se localizan en las fundas ya mencionadas de la filial en Moscú de *Grammophone*, firmadas por la *Imprenta creativo S.P. Yakovleva*.<sup>384</sup> Las fundas presentan dos modelos claros de situación en la que el uso de la máquina y su ubicación en el espacio cotidiano se sugieren mediante ilustraciones con alto grado de iconicidad y artísticidad. Forma y contenido se encadenan para lograr en el público receptor claras instrucciones contextuales. La funda comienza desde este momento a convertirse en una “Biblia visual de la comunicación musical mediada”, facilitando al público instrucciones sobre qué hacer con la máquina, cómo manipularla, para qué sirve, dónde colocarla y a quién mostrarla. En estas fundas se ofrecen dos posibilidades: las situaciones de escucha pasiva y las situaciones de escucha activa. La portabilidad de la máquina asegura la vivencia de experiencias disímiles sin necesidad de recurrir a músicos expertos ajenos: un nuevo modelo para el concierto privado y el baile de salón, donde todo el repertorio depende únicamente del público receptor, queda asegurados.

En la primera funda (Rusia: ca.1910, Ref. BnF197) se presenta una especie de instantánea, una imagen robada a un momento de intimidad burgués. Un salón de clase alta ricamente decorado cuenta con la presencia de seis mujeres, tres menores de edad y dos hombres. El protagonismo femenino, en número, posición compositiva y actitud indica un claro dominio del espacio musical privado por parte de las mujeres que naturalizan la situación y conviven con la máquina, ese intruso en el salón, sin sobresaltos. Dos mujeres conversan entre ellas de espaldas al espectador, dos atienden a los niños y una quinta se

---

<sup>383</sup> Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 79.

<sup>384</sup> “ТВО ПЕЧАТНЯ.СП.ЯКОВЛЕВА”. Traducción de la autora.

abanica mientras la última entra por el fondo acompañada de un militar mostrando, esta sí, un discreto asombro por la máquina. Uno de los menores señala el aparato interrogando a la mujer del centro, y otro lo mira muy de cerca con el rostro elevado, ensimismado. Se trata de una de las pocas fundas en que, no solo se presentan menores en actitud de escucha, sino que la curiosidad de estos es precisamente la que vehicula la composición y orienta la mirada del espectador hacia el Gramófono.

La naturalidad con que es presentada la mujer que ocupa la posición central permite legitimar, de pleno derecho, la presencia de la máquina en el salón, no como un objeto de culto más, sino como el objeto nuevo, especial y radicalmente necesario, el único que dota de sentido a la situación planteada. Este efecto es reforzado en la gráfica gracias a la posición lateral que la máquina ocupa: con la bocina enfocada hacia el público la música emana desde la izquierda hacia la derecha, expandiéndose imaginariamente por el aire de toda la imagen.



**Figura 70. “Biblia visual de la comunicación musical mediada” I**

Fundas *Grammophone*, ca. 1910 para el mercado ruso. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Ilustración: *Imprenta creativo S.P. Yakovleva*. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La solidez del gramófono como elemento sustancial es construida por la cantidad y la intensidad de las líneas, lo que le proporciona lumínicamente uno de los mayores los contrastes de luz y sombra de la ilustración. Ahora bien, si el núcleo central es categóricamente femenino, la máquina encuentra en la figura masculina de la derecha su homólogo gráfico, su espejo, su correlato, la fuente de la que emana la autorización social para que el evento tal y como comienza a entenderse y situarse en el mercado naciente merezca la aprobación social de las clases altas. La figura del aristócrata en el lateral derecho cierra el cuadro permitiendo un eterno retorno de la mirada que transita de la bocina, al corazón de la imagen (ese tierno gineceo) y de nuevo a la figura patriarcal, que todo lo financia y de cuya presencia depende el mantenimiento compositivo y semántico de la ilustración.

A diferencia de las fundas que se han localizado en el ámbito europeo en las primeras décadas de la grabación sonora, la representación en la funda rusa de niños y niñas de orden no mitológico sino real, ilustrados con un alto grado de iconicidad, es especialmente significativa. Esta decisión formal discursiva y constructiva contribuye a fundamentar el concepto de la grabación sonora como un fenómeno no sobrenatural, sino naturalizado como social y totalmente integrado en la vida cotidiana de las clases altas. La imagen de un ámbito doméstico presidido por la infancia atiende subrepticamente a un discurso basado en la inocuidad de la máquina y del sonido que de ella emana, que no necesariamente, como en el caso de las fundas francesas, inglesas o españolas tiene que ver con la resurrección de la voz de los muertos o un paradigma de producción de corte fantástico mitológico, greco-romano. Las fundas rusas estudiadas son, en este sentido, exponentes muy anclados a un realismo social y a una percepción contemporánea del fenómeno de la grabación sonora bien distinta, lo que, logrando una ampliación del arco espacio-temporal de la muestra, en una nueva investigación de naturaleza exploratoria, podría ser tomado como indicador de los diferentes modelos de relación entre sociedad, cultura y tecnología.

En la segunda funda, (Rusia: ca.1910, Ref. BnF197) también de la filial rusa *Grammophone*, el espacio representado mediante xilografía es un salón de baile. Todas las parejas de baile que se han localizado en las fundas de disco son heterosexuales y en este caso algunos hombres visten uniforme militar. En esta imagen dos damas de época esperan sentadas junto a la máquina a ser invitadas a bailar por un varón, que hacia ellas se dirige, mientras cuatro parejas ajenas a la espera bailan rítmicamente al ritmo de esa música que imaginamos emana de la bocina, de nuevo situada en el límite izquierdo del encuadre y orientada hacia la derecha, nutriendo toda la ilustración de una ficción sonora evocada por la composición. Junto a la máquina, de pie, una mujer madura parece hacerse cargo de accionarla.

La hibridación entre las viejas tradiciones y los nuevos contextos se pone también de manifiesto en la multiplicidad de luces eléctricas que contiene la imagen, una lámpara de nueve luces y tres apliques de pared. El advenimiento de la tecnología está presente en todo lo que de sensorial respira la escena animada por los intangibles, una nueva forma de entender la luz y el sonido que permite traspasar las fronteras espacio-temporales, a todas horas, de día y de noche, en todo lugar. Sin embargo, el triunfo de la tecnología sobre la naturaleza, ca.1910 es aún tímido, incipiente y respetuoso. Ambas ilustraciones de estilo *Art Nouveau* están enmarcadas por cenefas ornamentales de corte naturalista. El lugar que la tecnología ocupa en la iconografía de ambas fundas está formalmente, aún, circunscrito al dominio de la naturaleza.

Hacia 1910 la filiación entre la máquina y el *domos* a través de las figuras de lo femenino y su empoderamiento natural, es aún el paradigma gráfico de referencia. Tal y como se demuestra a medida que avanza la década de 1920 y hacia finales de 1930 esta situación se va modificando. La breve irrupción de la masculinidad en los primeros momentos, acaba por asumir un mayor protagonismo en las prácticas y la manipulación de los aparatos e instrumentos, coincidiendo con las teorías de

Maisonneuve<sup>385</sup> sobre la apropiación masculina del espacio musical no solo público, del que ya gozaba, sino privado. El sistema binario de oposiciones se va solidificando en torno a la construcción visual de una oposición cada vez más marcada entre lo natural-femenino y lo tecnológico-masculino.

A la estrategia de la cancelación simbólica de la mujer usuaria en las fundas de disco analizadas, se agrega la creciente sexualización de la figura femenina en nueva práctica cultural, y en especial del ritual del cortejo romántico heteropatriarcal como argumento de venta. Las fundas *Banner Records* tituladas “*They play on any phonograph*”, “(ellos y ellas) Juegan con cualquier fonógrafo” son un exponente claro de esta tendencia. Los discos *Banner*, a diferencia de las fundas de otras marcas interesadas en garantizar la autenticidad de la máquina, enfatizan la infidelidad como eje discursivo, el verbo *play*, sinónimo de tocar, interpretar y jugar, se enlaza en un maridaje retórico con la palabra *any*, “cualquiera”. Literalmente *Banner* abre la puerta a la promiscuidad del repertorio y el dispositivo sonoro, equiparando esta situación metafóricamente a la escena desinhibida que iconográficamente acontece.

Las dos fundas presentan una ilustración muy similar, pero adaptada, sin embargo, a los cambios temporales, *atrezzo* y escenografía, y las nuevas diégesis narrativas. El núcleo narrativo, inmanente a la validación de la portabilidad de la música grabada se mantiene intacto: el juego con cualquier fonógrafo es capaz de transfigurar una estancia doméstica en un espacio público compartido. Las fundas *Banner* apuntan desde todos sus frentes a disolución de las fronteras entre lo público y lo privado, entre el territorio íntimo y el territorio conquistado por la nueva dimensión de intimidad que la música grabada proporciona, en los cuerpos, las actitudes y los lugares.

En la primera imagen, (EE.UU.: ca.1925, Ref. BnF026) una mujer en primer plano extrae un disco de una funda y se dispone a cambiarlo por el que el que está actualmente sonando en una máquina abierta situada frente a ella, al otro lado del troquel, junto a las parejas de baile que disfrutan de forma activa la audición. Esta acción transcurre bajo la mirada atenta de un hombre que, en segundo plano y cortado por el margen izquierdo del marco, se acerca a ella con mohín sonriente. La composición y el mensaje entre una y otra ilustración aparentemente apenas sufren variaciones, el aspecto más reseñable se localiza en el cambio de expresión del personaje masculino. Mientras ella permanece ajena a la mirada de él y se dispone concentrada y segura a realizar el cambio de disco en la primera escena, el hombre, con una línea de acción descendente la mira entre admirado y complaciente, como proveedor económico en la sombra de los deseos de ella, cuya comedida sonrisa transmite el placer secreto de ser la poseedora del control y la manipulación del objeto.

Sin embargo, en la segunda imagen (EE.UU.: ca.1935, Ref. BnF027) esta admiración y esta complacencia ya no se muestran con explicitud y la línea de acción del personaje masculino se ha enervado. El hombre que mira lo hace con mayor frialdad, con el interés de quien observa a alguien a quien acecha. Un detalle que se manifiesta también en la oscuridad de su nuevo *atrezzo*. La expresión

---

<sup>385</sup> Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 76-84.

de la mujer también ha sido modificada y ha dejado de sonreír. El índice del aumento de licenciosidad sexual ha crecido y se aprecia en las expresiones de las figuras que bailan alejadas de la candidez de sus homólogas en la funda anterior. La leve pero interesante diferencia sintagmática viene determinada por un discreto cambio perceptual en la expresión no verbalizada que estos personajes mantienen entre sí y de cara al público que sostiene la verdadera funda entre sus manos. Mientras que la primera es una escena diurna, canalizada por la condescendencia y cierto amor familiar, sino fraterno filial, la segunda es nocturna y está canalizada por la competitividad y el deseo sexual incipiente.



**Figura 71. “Biblia visual de la comunicación musical mediada” II**

De izquierda a derecha: funda *Banner Records* ca. 1925 y *Banner Records* ca. 1935. Obsérvese la fusión entre el deseo de procurar un mensaje homeostático y realizar una adaptación dietética hacia la mostración de un ambiente menos familiar y más sexualizado. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

En ambas fundas la trasera está dedicada íntegramente a la relación textual de cerca de un centenar de repertorios variados donde cohabitan todos los géneros del sello: *Country Folk Songs*, *College Songs*, *Sacred Songs*, *Hawaian Records* y los conocidos como *Race Records*.

Los ejemplos localizados en los que se demuestra una preocupación por adaptar las ilustraciones en sus más mínimos detalles a la cambiante realidad del público, con el objetivo de fidelizarlo mediante la aspiracionalidad y la identificación, deslegitima la idea de que las fundas carecen de interés gráfico y constata que su finalidad, asegurar una nueva práctica cultural y afianzarla en el mercado, eran objetivos mucho más prioritarios que poner en valor el repertorio. Como lo era la afirmación de la idea de perennidad y durabilidad, manteniendo, alimentando, adaptando y sosteniendo una misma imagen-pensamiento durante décadas, que sirviera a la vez de fiel espejo y construcción simbólica estable de identidades y situaciones.

Fundas que remiten al espacio doméstico sexualmente configurado se localizan también en *Parlophone* (Túnez: ca.1930, Ref. BnF359). La funda presenta una pareja de clase alta posa ataviada con códigos de vestimenta que suponen una hibridación de las clases altas de oriente y occidente, él porta un *Fez* y traje chaqueta con corbata, y ella viste a la moda de los años 30 con un pantalón ancho ricamente ornamentado estilo *patiala*, amplio escote y joyas llamativas. Sentada ella, de pie él, ambos observan y escuchan atentos una máquina abierta, situada a su izquierda, en cuyo interior se encuentra un disco sonando. La mirada atraviesa necesariamente el troquel y compositivamente acerca la mirada del espectador al lugar que la etiqueta del disco ocupaba. El ámbito privado se vislumbra no solo en la presencia de dos únicos protagonistas ensimismados con el aparato, sino sobre todo a través de los fondos ornamentales, la presencia de un sillón y una alfombra persa, elementos decorativos fundamentales para contextualizar la imagen en el lujoso ámbito doméstico de las estancias coloniales.

La funda del *Gran Almacén Musical Ricardo Ribas* (España: ca.1920-1930, Ref. MMB011), un comerciante de discos español afincado en Barcelona, localizada en *El Museu de la Música de Barcelona* y trae a colación una escena de cortejo similar, pero menos rígida en las formas y los aspectos formales que las anteriores y más enfocada a maximizar la idea de espacio público compartido. A una tinta, verde, la ilustración con un nivel de iconicidad propio de la ilustración artística, presenta una veintena de personas, parejas heterosexuales de clase alta, bailando en un salón suntuoso, con grandes cortinajes, columnatas, plantas de interior y una máquina abierta que suena en primer plano, junto al troquel. La máquina es el eje central de la nueva forma de socialización en los salones de baile. En estas ficciones las orquestas han desaparecido del contexto de la audición y se naturaliza la escucha mediada de música como elemento de la modernidad, eje del tiempo libre, la seducción, el lujo y el placer en una sociedad manifiestamente despreocupada cuyos límites y fronteras, la transmisión mediológica del conocimiento empieza a desdibujar.

Como corolario, la funda *Syrena Electro* (Polonia, Varsovia: ca.1929-1939, fuera de catálogo) es un buen ejemplo del protagonismo iconográfico del público receptor femenino en los primeros tiempos de la grabación sonora, y de las actitudes de lujo, ocio y soledad placentera que concurren como valores argumentales indiscutibles. Pese a que la funda no ha sido originalmente documentada en los centros consultados, se inserta en la argumentación por el valor discursivo que presenta. La composición de la ilustración diseñada para *Syrena* parece ampliar el plano de la ilustración, integrando al público en la estancia, mediante la ficción teatral de la cuarta pared. La protagonista de la escena, se mira en un disco como lo haría en un espejo, remedando actitudes de aseo íntimo diario promovidas, tanto en el arte decimonónico, como en la literatura y más pragmáticamente, en las imágenes publicitarias de la época. El disco como espejo en el cual mirarse, es también iconotipo central en las fundas *Pathé*, "*Le Miroir de la Voix*", "El espejo de la voz" (Francia: ca. 1928-1930, Ref. BnF365) y remite, no solo al gabinete íntimo, sino a las más íntimas aspiraciones de belleza, idealidad y perfección mutua, pues no hay reflejo bello sin superficie pulida e inmaculada. El trasunto de la belleza clónica, dual, desdoblado e interdependiente, es llevado a su máximo exponente literario con tintes trágicos en la figura del mito de Narciso, y en el caso femenino, en la Ondina y la madrastra de Blancanieves. La retórica visual agrega a la imagen de la

funda una nada inocente carga semántica, con toda la significación iconográfica que la mezcla entre la *Femme Fatale* y la “Sirena eléctrica”, pudieran connotar. Si bien la presencia de una pseudo *Madame Recamier* recostada en un diván en un espacio íntimo invita a emular este comportamiento, no pasa desapercibido que el trasunto recuerda el sentimiento transgresor de la “*Olympia*” de Manet (1863) y la disponibilidad sexual latente.

A modo de Venus moderna, la *Syrena* insta sin duda a depositar sobre ella una mirada *voyeur* que todo lo apresa y todo lo desea. Una ilustración eminentemente sexualizada que apela al placer escotofílico en la línea propuesta por Laura Mulvey y de la que será difícil encontrar su versión inversa; es decir, un hombre en ropa interior, en un espacio íntimo, recostado y mirando su reflejo en un disco, como en un espejo mágico e irreal, pues no olvidemos que la Sirena es aquella mujer que canta peligrosamente sin que mortal alguno haya regresado para contarle, a diferencia de la Sibila, cuyo canto fue reverente y musicalmente recreado y escuchado por los fieles en la noche de Navidad, en las Iglesias del Sur de Europa, desde el Siglo X.<sup>386</sup>



**Figura 72. Incremento de la sexualización en los perfiles femeninos de recepción I**

De izquierda a derecha, funda de disco para *Syrena Elektro*, Polonia, Varsovia ca. 1929-1939. Fuente: colección de Czeslaw Dubenskogo<sup>387</sup>. Fragmento de funda de disco *Pathé*. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Se trata de una imagen destinada a inspirar, no sin ambigüedad, a un doble público, el femenino mediante la aspiración a ser perfecta, deseada y consumida, y el masculino a poseer, dominar y consumir. La mujer objeto, cosificada, recluida en la categoría cognoscitiva de la mujer narcisista, substraída del

<sup>386</sup> Véase Arribas, “De la autoridad”, 126.

<sup>387</sup> Disponible en Russian Records, [http://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=13581&l=russian](http://www.russian-records.com/details.php?image_id=13581&l=russian) (Consultado el 13 de agosto de 2015).



mundo como actante, entregada por completo a la imagen de su propio reflejo. Asida, tomada, sujeta-sujeta por la mano del público consumidor.<sup>388</sup>

Otra funda destacable, en la creciente mixtificación erotizante del perfil femenino, ha sido localizada en el *Museu de la Música de Barcelona*. Es la funda española que, aunque en su diseño no contiene ninguna información respecto a la fecha, la autoría y el sello, se ha encontrado sirviendo de guarda para discos de *Regal* (España: ca.1920-1930, Ref. MMB013). La ilustración de esta funda es detallada y posee un nivel de iconicidad 6, relativo a la pintura realista, pudiendo asociársele funciones artísticas e informativas.

En una de las carillas, la composición se divide en dos espacios bien diferenciados separados por un enmarcado diagonal. En la parte superior se muestra un baile de salón con una orquesta de jazz, las parejas que bailan son caucásicas y la banda compuesta por cinco músicos, afroamericana. En la parte inferior un plano general de la Catedral de Sevilla donde sobresale la Giralda, junto a ella, en primer plano y parcialmente enmarcada en una especie de almendra mística, el busto de una mujer ataviada con traje étnico; un chal, dos claveles en pelo recogido con caracoles y peineta. Una mujer ideal que no es tanto intérprete en sí misma, sino personificación del género musical al que su atrezzo y su contexto representan. En la otra cara de la funda se muestra una escena marina, donde seis pequeñas embarcaciones a vela surcan un tranquilo mar mientras una bandada de gaviotas las sobrevuela. En la embarcación del primer plano se observa a un hombre y una mujer en bañador, escuchando una máquina portátil abierta, situada en el centro de la embarcación. La portabilidad y la experiencia de recepción placentera es el eje de la ilustración. En la primera carilla la fuente sonora está acusmatizada. Este argumento gráfico se relacionará con la ilusión del directo, el “como sí la mediación no existiera”, una estrategia que intenta poner en valor la calidad acústica de la audición a través de la creación de situaciones ficcionales de recepción.

La enfatización de los aspectos típicos de una localización geográfica concreta, en este caso la sevillana y la catedral de Sevilla, se observarán sistemáticamente en fundas alejadas de los centros de producción hegemónicos. El éxito de la naciente industria reside en gran medida en que desde el primer instante se interesa por el registro sonoro del patrimonio musical propio de cada cultura, como la copla, la zarzuela y el flamenco en el caso español. Esta variedad del repertorio es lo que la funda refleja en su construcción discursiva de los tópicos, lo que permite al *amateur* un conocimiento y un re-conocimiento del producto a simple vista. La apelación a la variedad de los géneros registrados, el *Jazz*ailable y el folclore español, sólido y fascinante como la arquitectura emblemática que le sirve de metáfora, se logra sin adición textual alguna, únicamente por la referencia visual de la ilustración. Lejos de poderse considerar un *Tombstone*, pese a que se repita industrialmente y sea homeostática, la funda estudiada (España: ca.1920-1930,

---

<sup>388</sup> El sello fue fundado en 1904 por Juliusz Feigenbaum, comerciante e industrial polaco. En 1929, con motivo de la grabación eléctrica, cambió su nombre a *Syrena-Electro* y cesó su actividad a causa de la invasión de las tropas alemanas en Varsovia en 1939.

Ref. MMB013) reúne en sí misma con una profunda vocación artística, la apelación placentera a la calidad y la portabilidad total, experiencia, repertorio y recepción al gusto: todo en todo tiempo y en todo lugar. Un planteamiento gráfico totalmente situado en tiempo y lugar, honesto y eficaz con su *Zeitgeist*, con todas las trazas de exotización sexualizada y colonialismo que en ello sea posible vislumbrar.<sup>389</sup>



**Figura 73. Incremento de la sexualización en los perfiles femeninos de recepción II**

De izquierda a derecha, funda anónima, carillas delantera y trasera, probablemente *Regal* ca. 1920-1930; funda *Gran Almacén Musical Ricardo Ribas*, ca. 1920-1930 y funda *Copacabana*, ca.1950. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona* y *Bibliothèque nationale de France*.

La funda *Copacabana* (Brasil: ca.1950, Ref. BnF110) firmada por *Industria Brasileira*, es uno de los últimos ejemplares que se localizan en la muestra con similar temática. Materiales visualizados en el curso de la investigación en torno a la década de los años cuarenta (que exceden la muestra objeto de estudio) permiten afirmar que la argumentación de la portabilidad total se prolonga en el tiempo y adquiere si cabe aún más notoria visibilidad en las fundas.

Impresa a una tinta, verde, con una ilustración esquemática la funda plantea una situación en la que una pareja heterosexual disfruta en primer plano, en la playa y en bañador, relajados y sonrientes, de la música que proviene de una máquina portátil con formato de maletín.

Elementos propios de la naturaleza, el mar, el esparcimiento, la arena, se conjugan en la composición con elementos que celebran el triunfo del progreso tecnológico y los nuevos modelos de ciudad. El paseo marítimo pavimentado, las sombrillas, las toallas, la carretera, los coches, los altos edificios, la torre de vigilancia y el ambicioso *skyline* de la bahía se muestran en toda su plenitud arrinconando la presencia de la marina. El mar, que tanta importancia simbólica contuviera en fundas tempranas como las de *Guille Gaillard*, *Máquinas Parlantes Cesar Vicente* o *Bellacord Electro* queda en la ilustración de *Copacabana* miniaturizado, reducida por fin la naturaleza a mero testimonio presencial, domesticada, incorporada como un objeto más al sistema capitalista al ocio urbano. Tal y como afirmaba Tournès<sup>390</sup>, la música grabada permite al ser humano afirmar su intervención en el curso de la naturaleza mediante la eternidad. Las escenas en las que el galanteo romántico sucede gracias a la presencia de la música grabada en

<sup>389</sup> Léase Alain Corbin, “El encuentro de los cuerpos” en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo. Volumen 1. De la Revolución francesa a la Gran Guerra* (España: Taurus Ediciones, 2005), 141-198.

<sup>390</sup> Tournès, *Musique!*, 9.

espacios tradicionalmente dominados por las fuerzas de la naturaleza, son en esencia escenas en las que un *Eros* tecnológico derrota, siempre en presente, a un *Tanatos* ancestral.

Esta cosificación, dominio colonizador de la naturaleza, tiene su correlato en los cuerpos hipersexualizados de las mujeres que posan en la escena y que son así mismo colonizadas por la mirada masculina y traídas a la ilustración como un motivo pretextual añadido a la fuente del placer principal. Dos de las mujeres situadas al fondo, junto al paseo, presentan los empeines estirados y caderas, cintura y pecho en proporciones hiperbólicas. La mujer que está en primer plano posa sentada frente a la máquina forzando la línea de acción para estetizar sus pechos y sus nalgas ante la mirada complacida de él. El hombre se encuentra recostado, con la mirada sobre ella, el pecho sobre la máquina y la mano sobre el perímetro de la toalla. Hombre y mujer dibujan una estructura piramidal, cuyo núcleo se localiza en la máquina y cuyos vértices se sitúan en cabezas y sexos. El texto "*boleros, sambas, rumbas, valsas, tangos, baiões*" se puede leer sobreimpreso en la arena, rítmicamente, emanando del momento, robado *insitu*.

Como conclusión inicial, fundas como la del sello *Copacabana* invitan a no procrastinar el momento en que la música propicia el encuentro sexual. La trans-portabilidad es en todos los casos una instancia garante del cortejo. La música grabada, fuente de la que emana la vida placentera, alejada del tiempo de penuria productiva, es en esta y otras ilustraciones un poderoso argumento de venta que se expandirá epicúreamente en los años venideros. El placer como meta de la nueva práctica cultural, es sin duda, en la "Biblia visual de la comunicación musical mediada" proporcionada por las fundas de disco previas a 1940, el argumento trascendente que permite al discurso de la música grabada significarse para el público receptor, sin asomo de culpa. La conquista imparable del tiempo de ocio y la cartografía de un hedonismo accesible y consentido, permite a la música grabada emanciparse de la vinculación, en cierta medida terrorífica, que establecía en sus orígenes con la escucha de los ausentes, liberándose así, cuarenta años después, de la pulsión de muerte con la que nació.

### **La música introyectada en el *Self***

La introyección de la música grabada y su máxima portabilidad se pone de manifiesto gráficamente en la equiparación ser humano-máquina-disco, concretamente en aquellas ilustraciones en que una parte del cuerpo ha sido sustituida por la máquina o el disco, dando como resultante una especie de *Cyborg*. Se han localizado tres fundas cuya ilustración opera en esta dirección, lo que indica que pueden hallarse fuera de la muestra otros modelos de discurso similar. En esta investigación de naturaleza exploratoria se analizan tres ejemplos clave: "El disco como cuerpo", "El disco como cabeza" y "El disco como ojo y oído".

"El disco como cuerpo" se ha localizado en la ilustración esquemática de la funda de un comercio de Dinamarca denominado *Panoptikon* (Dinamarca: ca.1932, Ref. BnF354). La ilustración está firmada, de forma poco inteligible, por "Gndvald" en 1932 y distribuida en París por *La Boite a disques*. El *Panoptikon* es un modelo de presidio circular diseñado por el arquitecto Jeremy Bentham en el S. XVIII. Las celdas

diáfanos se disponen circularmente en torno a una garita de vigilancia, de modo que una sola persona mediante la mirada puede vigilar toda la institución. Su función es la de lograr que los presos, desconociendo si en ese preciso momento son vigilados o no, se auto vigilen y lleven a cabo medidas auto correctoras de su propio comportamiento.

En la ilustración esquemática de la funda, un hombre que sonrío con la boca abierta posee por todo cuerpo un disco circular con el surco bien marcado, cuyo centro coincide con el troquel y por ende con la etiqueta del disco. En sus manos porta el iconotipo de la marca, como un estandarte y sus piernas exceden el marco espacial de la funda, de modo que sus pies quedan elididos, fuera de la funda, en la parte inferior. Pese a la esquematización, los atributos de clase alta están muy determinados en los aspectos fisiognómicos y los códigos de vestimenta: pajarita, mangas chaqué, cejas y peinado impecable, el hombre que todo lo vigila no produce temor sino que cautiva, como un sagaz aristócrata.



**Figura 74. La música introyectada en el Self**

De izquierda a derecha, El disco como cuerpo, prefiguración de la industria, *Panoptikon* ca.1932; el disco como cabeza, prefiguración de la identidad grupal masculina, la “comunidad interpretativa”, ambigüación deliberada entre recepción y emisión, en la funda *Elite-Special* ca. 1930; y por último, el disco como sentido visual, inserto en un cuerpo de mujer (emocional) en la funda *Ultraphone*, ca.1930-1935. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

En la trasera de la funda, dentro de un segundo marco inclinado, se presenta un gramófono cuya bocina coincide con el troquel. De ella salen líneas de fuerza y el eslogan “Todos los éxitos en discos grabados”<sup>391</sup> con letra caligráfica y línea base curva y rítmica. Bajo estas letras una joven pareja heterosexual baila desprejuiciada, ajena a la mirada del espectador. La ilustración esquemática, con un grado de iconicidad más próximo a la viñeta que a la ilustración realista, propone una situación narrativa en cuya diégesis se plantean de forma muy lúcida las nuevas exigencias de la naciente cultura de masas en el período de entreguerras. Un hombre-disco-vigilante y, sin embargo, atractivo, de brazos y piernas abiertas acoge en su vientre el origen de la vigilancia: el disco como ojo que todo lo ve y la sentencia encubierta, somos lo que escuchamos.

<sup>391</sup> “*Alle förende marker í Grammofonplader*”. Traducción de la autora.

Firmada en 1932 es difícil no atisbar en la ilustración una perspectiva crítica pionera alineada en lo que será la Escuela de Frankfurt. La cultura de masas es capaz de lograr que los consumidores autorregulen sus comportamientos para beneficio de esta, sin ser conscientes de ello. La idea de equiparar el disco humanizado al *Panoptikon*, es decir, el fenómeno de la grabación sonora industrial, a un centro penitenciario que resulta placentero: baile, lujo y diversión, es cuanto menos perturbadora. Sobre todo porque la retórica visual utilizada abunda en la antítesis. El estilo de la ilustración no es en absoluto dramático, sino propio del cómic infantil de los años veinte, lo que exagera la inocuidad de un mensaje en esencia terrorífico. El análisis del disco como metáfora del cuerpo en la funda estudiada remite a la identificación del cuerpo con la industria y anticipa un paradigma de dominación, no de corte mitológico sino realista, concretado en un personaje masculino, caucásico y de clase alta que, habiendo diseñado la estructura represiva en la que se va a producir toda relación social, es consciente de su poder y opera placenteramente, sin esfuerzo añadido.

“El disco como cabeza” se localiza en la funda *Elite Special* (Suiza: ca.1930, Ref. BnF158). Se trata de una ilustración anónima, esquemática, geométrica, a una tinta plana, marrón, compositivamente simétrica, centrada y basada en la circularidad retroactiva. En ella tres figuras masculinas ataviadas con chaqué y pajarita se sitúan en la parte superior del troquel. La figura central no tiene brazos, las dos figuras de los extremos tienen un único brazo cada una de ellas. El brazo se dispone de forma triangular, señalando con el dedo índice la base que los sustenta, una vitola en la que se puede leer con línea base curva el logotipo de la marca, *Elite-Special*. En la base el eslogan “El registro internacional.”<sup>392</sup> Si en la ilustración reconocíamos la metáfora del cuerpo maquinal con la industria, en la funda *Elite Special* reconocemos la equiparación de la cabeza maquinal con el perfil de interpretación o tal vez de recepción., deliberadamente ambiguo.

De nuevo los códigos de vestimenta remiten a la clase alta, la ausencia de miembros de las figuras, piernas y brazos y la rigidez compositiva denota una inmovilidad carcelaria. Las tres figuras cuya cabeza es un disco no tienen otros pies que la base del sello discográfico, sobre el que podrían balancearse sin caer como un tentetieso y al igual que este, los tres personajes fundidos en uno, no podrían ir muy lejos. La personalidad es aquí abolida: el individuo varón no existe sino como repetición de otros individuos clónicos. Tal es la fuerza del disco sustituyendo a la cabeza que esas tres figuras racionales e interdependientes podrían representar tanto a los intérpretes que firman con el sello, como al receptor que, en la medida en que colecciona y reconoce la calidad del sello goza y reconoce su fidelidad y por lo tanto su pertenencia a la firma. El parecido gráfico con las fundas *Electrecord* (Rumanía: ca.1930, Ref. BnF148) y *Kristall* (Alemania: ca.1930-1935, Ref. BnF286) Alemania ca.1930-1935, en las que cuatro intérpretes (violinista, clarinete, trompeta y cantante) actúan en directo, con cabeza, pero con los pies bajo la vitola de la marca, podría sugerir que las tres figuras anónimas de la funda *Elite Special* son intérpretes, y que el disco sustituye a todo instrumento y pensamiento. En cualquier caso, es significativa la apelación a las condiciones de interpretación y recepción, subordinadas a la existencia de la base de

---

<sup>392</sup> “*Die internationale Schallplatte*”. Traducción de la autora.

la industria y a la construcción grupal de la identidad masculina, en la línea de los estudios subculturales aplicados al ámbito de la nueva musicología en el artículo de Frith y Mc Robbie.<sup>393</sup>

Por último en “El disco como ojo y oído” se localiza la funda de *Ultraphone* (Francia: ca.1930-1935, Ref. BnF442). En ella mediante ilustración esquemática a una tinta, verde, se presenta medio rostro femenino enmarcado, cuya pupila la constituye íntegramente el logotipo e iconotipo de la marca y cuya oreja está circunscrita por un disco que se traslapa parcialmente tras el rostro. Los eslóganes: “*Ultraphone* el disco de calidad” y “*Ultraphon* da el tono”<sup>394</sup> apelan a la cualidad sensitiva de lo sonoro. No es casual que en esta apelación a los sentidos, todo lo que se ve y todo lo que se oye está modulado por la marca, se utilice el rostro de una mujer, a diferencia de los casos anteriores, cuerpo institucional y cabeza autorial, en que las figuras representadas eran masculinas. La ilustración rectangularmente enmarcada se repite en los extremos superior e inferior de la funda creando una tensión diagonal que en la otra carilla se resuelve mediante una “U” tridimensional, la sigla de la marca convertida en poderoso imán.

En resumen, la portabilidad en estos tres casos afecta en esencia a la construcción identitaria del *Self* y a la percepción que del mundo nuevo se hacen las personas que viven ya su vida con la presencia immanente de los sellos discográficos. La negociación de las rutinas de producción, recepción y percepción de la nueva realidad social modelada por el fenómeno de la grabación sonora es necesaria. Y se desvela en estas tres acepciones visuales como una invitación irrenunciable a introyectar los valores de industria y asumirlos como propios, sea cual sea la posición que la figura adopta en el escenario de la nueva práctica cultural. El epicentro de estas cuestiones podría enunciarse mediante la sentencia: Dios ha muerto, viva el *Self*.

---

<sup>393</sup> Frith y Mac Robbie, "Rock and sexuality".

<sup>394</sup> “*Ultraphone le disque de Qualite*” y “*Ultraphone donne le ton*”. Traducción de la autora.



Figura 75. Mapa iconográfico XII “La receptora emancipada”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 76. Mapa iconográfico XIII “La pareja receptora heteropatriarcal adroctrinada en el uso”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC





## 8.8. La representación icónica de la fuente: perfiles de exhibición y escoptofilia

Gran parte de las preguntas que hacen surgir este trabajo se instalan en la problematización de la imagen de las fundas de disco como constructo cultural centrado en la representación políticamente intencionada de los cuerpos exhibidos y en su implicación en la reformulación de las prácticas culturales.

La imagen de cantantes, instrumentistas, directores y compositores, incipiente pero poderosa en este período de referencia, juega el papel relevante de generar una convicción fehaciente de realidad del cuerpo elidido. El soporte de segundo orden sobre el que la música mediada se instala, el disco que la contiene y la funda que lo preserva, en tanto que cuerpos sustitutos del enunciatario y de la experiencia del directo, deben sufrir, para ser introyectados por el público usuario, el milagro de la transubstanciación.

Adoctrinados y llenos de esta fe certísima, debemos creer que aquello que parece pan no es pan, aunque su sabor sea de pan, sino el cuerpo de Cristo; y que lo que parece vino no es vino, aunque así le parezca a nuestro paladar, sino la sangre de Cristo.<sup>395</sup>

La doctrina de la transubstanciación definida por el Concilio de Trento se fundamenta en dos términos filosóficos básicos, “substancia” y “accidente”. Las cualidades físicas de la materia son entendidas como accidentes, propiedades no esenciales perceptibles por los sentidos, como la textura de la oblea, el sabor del vino y añadamos, la dureza de la gomalaca y la calidez de la tinta sobre el papel. Por el contrario, el vocablo “substancia” proviene de *sub-stare*, “estar debajo”. Es decir, latente bajo la apariencia. Es posible estar viendo el pan y el vino y sin embargo aceptar que uno y otro son cuerpo y sangre. De forma análoga, es posible adquirir un disco de pizarra inserto en su funda, con el convencimiento de que adquirir el soporte, no es adquirir los materiales, sino poseer “la música”, “la voz” y “el talento” de quien directamente, la enuncia.

Se trata, como apuntara Lynda Nead <sup>396</sup> de una especie de estatuto elevado conferido por la cultura a los cuerpos que son puestos en representación. Una conversión de la materia ordinaria (papel, tinta, cera, goma laca, o vinilo) en una nueva sustancia sagrada: el cuerpo presente del *Genius*, su imagen impresa, y la obra musical de la figura a quien idolatramos, todo en uno. Tanto la introyección de la oblea consagrada como la adquisición de un disco de pizarra, ambos cuerpos planos y circulares, son actos sospechosamente antropofágicos<sup>397</sup>. Al “consumirlos” la relación que el público “fiel” establece con el soporte sustitutivo es vinculante, se trata de una unión hipostática: Él está dentro de nosotros, y nosotros en Él. Una unión íntima, transformadora, en absoluto banal. La nutrición espiritual sólo puede darse en toda su plenitud a través de la nutrición corporal.

---

<sup>395</sup> San Cirilo de Jerusalén, *Catequesis*, 22, 1.

<sup>396</sup> Nead, *El desnudo femenino*, 138.

<sup>397</sup> Piero Camporesi, "La hostia consagrada: un maravilloso exceso" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Michel Feher y Ramona Tazi Naddaff (Madrid: Taurus, 1992), 227-246.

Los estudios de la nueva musicología, centrados en los aspectos físicos y corporales de la música, también han tomado en consideración los materiales gráficos que acompañan a la música grabada, incorporándolos a la noción misma de delineación y significado musical evocado. En este sentido, las fundas de disco y los discos que contienen, pueden y deben ser entendidos como cuerpos políticamente transustancializados, como relicarios que albergan sacros fragmentos miraculosos de cuerpos resucitados, de voces nunca corrompidas.<sup>398</sup> Se trata de objetos convertidos en transmisores invisibles de normas, convenciones y valores dominantes que se encuentran *sub-stare*, en el conjunto de imágenes analizadas y en el macro-discurso que en el conjunto de todas ellas, repetidas transnacionalmente, de forma homeostática, durante cuarenta años se instala.

La organización de los materiales musicales actúa para construir lo que yo llamo “significados musicales intrínsecos”. Son “intrínsecos” en el sentido de que están encapsulados en el seno de los materiales musicales, y son “significados” en la medida en que se percibe que tienen relaciones. (...) Los significados intrínsecos no son naturales, esenciales ni ahistóricos; por el contrario, son artificiales, históricos y aprendidos. (...) La manipulación de las imágenes de los intérpretes no es una simple estrategia de marketing, porque los vestidos, peinados o posturas que aparecen en las cubiertas de las grabaciones son detalles de un aspecto más general de cualquier música: su mediación como artefacto cultural dentro de un contexto social e histórico. No sólo influye en nuestra comprensión de la música el contexto en el que se produce y distribuye, sino también el contexto de su recepción. Estos contextos no son simples apéndices extramusicales, sino que también forman parte, en distintos grados, del significado de la música durante la experiencia de su audición. (...) En consecuencia, aludiré a una segunda categoría de significado musical, cualitativamente diferente de la primera, que denominaré: “significado evocado”. Mediante esta expresión, quiero transmitir la idea de que la música esboza o delinea metafóricamente gran cantidad de factores contextualizadores y simbólicos.<sup>399</sup>

Las personas que ejecutan y producen la música comienzan a ser en este período, literalmente arrojados a una doble exhibición, voluntaria o involuntariamente. La naciente industria de la grabación sonora destinada al mercado de masas, fuerza progresivamente a cantantes, instrumentistas, compositores y directores a presentar, no solo el grado de exhibición físico al que están acostumbrados en la interpretación directa, sino sobre todo, un alto grado de hipervisibilización de su cuerpo puesto en representación: accesible, atractivo y manejable. La calidad y la auraticidad de las imágenes construidas comercialmente para aumentar el deseo de posesión deben, si son eficaces, obrar en sí mismas el milagro de la transustanciación, conduciendo a una fetichización musical creciente.<sup>400</sup>

---

<sup>398</sup> Léase Jaques Gélis, “Reliquias y cuerpos miraculosos” en Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello *Historia del cuerpo. Volumen 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces* (España: Taurus Ediciones, 2005), 83-104.

<sup>399</sup> Green, *Música, género y educación*, 17-21.

<sup>400</sup> Aunque no es el objetivo del autor, este aumento de la fetichización del perfil de exhibición femenino, en términos icónicos, puede comprobarse en la compilación de imágenes que realiza Toni Castanado, en *Mujer y música. 144 discos que avalan esta relación* (Barcelona: 66 rpm Edicions, 2010).

Tomando en consideración estas cuestiones, en las fundas de disco que componen la muestra estudiada, entre 1900 y 1940, podemos diferenciar claramente dos categorías en la mostración icónica del perfil de exhibición, en función de la técnica que se utiliza para realizarlas gráficamente:

#### **Perfiles de exhibición realizados mediante técnicas de ilustración**

- Específicos. Atienden a una personalidad concreta
- Genéricos. Atienden a una idealización genérica del perfil de exhibición.

#### **Perfiles de exhibición realizados mediante técnicas fotográficas**

- Específicos. Atienden a una personalidad concreta.

Los perfiles de exhibición realizados mediante técnicas fotográficas atienden únicamente en la muestra estudiada a poner en valor la figura concreta de una celebridad musical. Mientras que la ilustración permite ambos registros, el específico y el generalista, mediante retratos ilustrados de personalidades reconocibles, generalmente trabajados con línea valorativa, y mediante retratos idealizados que persiguen representar un universal.

#### **Perfiles de exhibición genéricos realizados mediante técnicas de ilustración**

En el marco de la investigación, y tomando en consideración las funciones de la imagen y su nivel de iconicidad, se ha partido de la premisa básica de que las imágenes ilustradas comunican y connotan en esencia una serie de factores que la imagen fotográfica, por estar anclada a un referente real, no imaginario, se ve imposibilitada para transmitir.

La imagen ilustrada posee notorias fortalezas discursivas basadas en su capacidad de generalizar y despersonalizar la figura humana, permitiendo que el público proyecte sobre las figuras ilustradas, fruto de la imaginación anónima, un reconocimiento de la situación comunicativa y sus elementos, una posible identificación con los personajes, una posesión escotofílica no delimitada por el orden de lo real sustantivado y una aspiracionalidad social y cultural de primer orden.

Por otra parte, en este momento histórico las fotografías responden a un impulso de posesión unívoca fuertemente enfático. El perfil de exhibición fotográfico posee a quien mira y es poseído por la mirada, la similitud entre el disparo fotográfico y la caza, tal y como suscribe Joly<sup>401</sup>, fija el instante en una relación unívoca, en un registro mecánico y fiel de la realidad, en una aparente mimesis que puede posteriormente ser reproducida de forma infinitesimal y que lleva en su propia definición la necesidad de la “revelación” es decir de la prolongación en el tiempo de una “verdad” cuya existencia superará la vida y la muerte de la persona fotografiada.

Sin embargo, por contraposición, las imágenes ilustradas permiten rebajar el nivel de fetichismo musical y ahondan en una generalización de las actitudes, los roles y las prácticas acordes al nuevo paradigma,

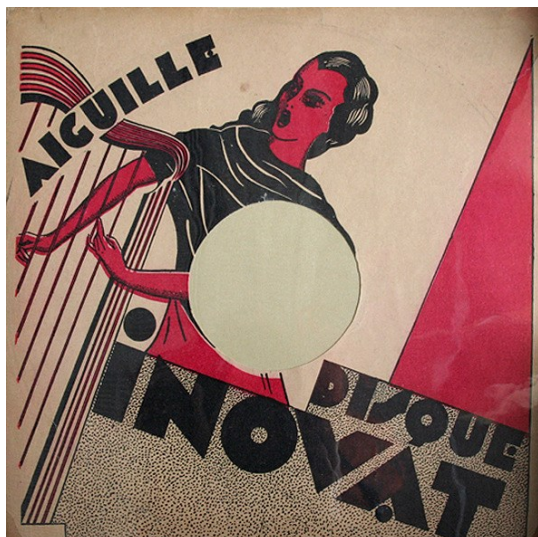
---

<sup>401</sup> Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, 139-40.

funcionando como categorías disciplinarias en las que se enmarcan contenidos discursivos, emocionales, energéticos y creativos de muy diversa índole.

El menor grado de iconicidad de las ilustraciones no puede ser entendido como una falta de la imagen que convierte a la ilustración en una imagen subsidiaria, carente de verismo o fuerza referencial, por debajo de los atributos de realidad que despliega el retrato fotográfico de los intérpretes en las fundas, por ejemplo, de *His Master's Voice*. En este sentido, un menor grado de iconicidad supone un mayor grado de libertad, no solo cognitiva y pedagógica, sino sobre todo artística y retórica, pues la *praxis* de la gráfica ilustrada enlaza directamente con los significados intrínsecos de la plástica, independientes de los signos icónicos, puramente figurativos. El color, la textura, la composición, las formas, la línea y el soporte contribuyen a afianzar mensajes visuales fuertemente codificados por la Historia del Arte, que facilitan a quien percibe la imagen, la comprensión del nuevo mundo fenoménico que le rodea.

### La mujer intérprete: apuntes iconográficos para una construcción individual de la identidad



**Figura 78. Máscaras de la mujer interprete I**

*Funda Inovat*, Francia ca.1928, Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

En las primeras fundas estudiadas en la muestra de referencia, concretamente desde 1900 hasta finales de la década de 1920, puede considerarse significativa la presencia de mujeres intérpretes que protagonizan en exclusiva la gráfica de las fundas de disco. Las imágenes de intérpretes absolutamente protagonistas de la gráfica de las fundas no son en general muy abundante, (sean hombres o mujeres). Las figuras de mujeres cantantes o pianistas, insertas en una escena doméstica, en pequeño formato, como en el caso de la funda *Edison Records*, sí que tendrá su correlato unos años más tarde en la figura de la cantante de orquesta, pequeña, expresiva, feliz y con la boca entreabierta junto al micrófono eléctrico, como en el ejemplar de *Olympia* (Francia: ca.1935-1940, Ref. BnF344) y *His Master's Voice* (ca.1940, Ref. BnF254).

Por ello resultan de especial interés las dos imágenes que se conservan de las fundas *Inovat*, (Francia: ca.1928, Ref. BnF282 y BnF283). *Inovat* es una marca que practica el sistema de grabado vertical, conocido también como *a Saphir*. Los dos ejemplares que se conservan muestran tantas similitudes como diferencias, ahondando en la voluntad homeostática y sin embargo adaptativa, de la imagen de las fundas. Los ejemplares adoptan una composición, textura, figuración icónica y acabado plástico muy similar. Son ilustraciones aerografiadas, con predominancia de tintas planas y un diseño robusto y cercano al constructivismo. En ambas se representa una mujer instrumentista enérgica, más real que ideal, ataviada con un ropaje negro, en posición activa de canto e interpretación en directo con el arpa. Las diferencias radican en el peinado, en el eslogan y en el color de la segunda tinta. El eslogan “*Aiguille*”

se presenta en la funda negra y roja, la mujer es dibujada con el pelo largo y la ilustración es anónima. En la funda azul y negra el eslogan apostilla: “*Disques a Saphir*”, está firmada, aunque es a duras penas inteligible.<sup>402</sup> La mujer presenta el pelo corto y se acompaña de un iconotipo, formado por un triángulo de gramófonos. Por este tipo de detalles, puede afirmarse que la funda azul sea probablemente la primera de ellas en el tiempo. Uno de los rasgos más poderosos de ambas ilustraciones es el carácter enérgico de la pose, así como la elección del sólido de la piel, roja en un caso, azul en el otro, unida a la diagonal y la imperturbabilidad de un gesto casi escultórico, lo que sin duda le confiere un inquietante sesgo de automatización. La codificación realista del rostro y su actitud, excede en mucho las representaciones convencionalmente delicadas asociadas a lo femenino, frágil y angelical, en este tipo de interpretación. Se trata de una decisión icónica que valida en la década de los años 20 la existencia simbólica de una antieva, una mujer emancipada y no sexualizada (sin perlas, ni ampulosos escotes) representada como una instrumentista enérgica concentrada en su interioridad, con la mirada *off* y ajena por tanto a la mirada externa que sobre ella arroja el público espectador que la sostiene en sus manos, un instante antes de hacer sonar la música grabada que ella antecede, sin dejarse atrapar y que no puede ser entendida como mujer fatal sino como la peligrosa representación simbólica de la temida “mujer nueva”, siguiendo a Erika Bornay,<sup>403</sup> una más que probable hija de Lilith.



**Figura 79. Máscaras de la mujer interprete II**

Ilustraciones de la mujer idealizada, la nueva mujer, la mujer étnica y finalmente la síntesis rítmica sexualizada de la mujer vocalista. De derecha a izquierda: funda anónima, probablemente *Regal*, diseñada por Penagós, ca. 1925-1935; funda *Inovat* ca. 1928; funda *His Master's Voice*, ca. 1940; detalle funda *Olympia*, ca. 1940. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011 y 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France* y *Museu de la Música de Barcelona*.

La aparición en el S. XIX de la denominada “mujer nueva” proporcionará en el curso de la historia destacadas científicas, pintoras, intelectuales, políticas, escritoras y profesionales de todos los campos en el ámbito de lo real, que convocarán en el aspecto imaginario una multitud de mujeres transgresoras y luchadoras protagonistas de sus vidas, *Madame Bovary*, *Ana Karenina* o *La Regenta* son buenos ejemplos de esta fiebre literaria por la mujer que cuestiona su sujeción a las normas morales del patriarcado.

<sup>402</sup> La firma manuscrita guarda un cierto parecido con las palabras “*Sell Tsola*”, ó “*Jell' Tsola*”, pero no ha sido posible filiar el trabajo a una personalidad autorial que encajara con esta denominación.

<sup>403</sup> Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990), 80.



**Figura 80. Máscaras de la mujer interprete III**

Funda *Domino Records*, EE.UU., ca.1920,  
Fotografía: Julia Navarro Coll © 2011.  
Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*

Estas mujeres escapan a la conceptualización binaria, la “grosera caricatura dual” como enuncia Bornay, entre la virgen y la prostituta, pero también se instalan en una representación ilusoria de la realidad perfeccionada<sup>404</sup>. El terror que la intrusión de esta “nueva mujer” y su representación simbólica provoca en el patriarcado, es sofocado socialmente con leyes y prohibiciones cada vez más restrictivas pero también, en el ámbito discursivo, mediante libelos misóginos de toda índole, como los que caracterizan a pensadores, aún hoy obligatorios en la enseñanza secundaria, como Nietzsche y Schopenhauer. En el ámbito de la imagen, las idealizaciones estetizadas, decadentes, sexualizadas y basadas en heroínas míticas propias del *Simbolismo* y el *Art Nouveau*, se acompañan de la poderosa construcción del estereotipo de la *Femme Fatale*, que desarticula todo poder emancipatorio e intelectual de la mujer, colocando la independencia en una posición de desprestigio, una diabólica antieva, que en palabras de Bornay “acumula gradualmente erotismo y poder letal.”<sup>405</sup> La imagen más cercana a este estereotipo de la *Femme Fatale* localizada en la muestra de referencia podría situarse en la imagen de la mujer enmascarada de mirada lúbrica, en cuyo núcleo genital se inserta el troquel de la etiqueta, y que protagoniza “disfrazada” a toda página, carnavalesca y desafiante, la funda *Domino Records* (EE.UU.: ca.1920, Ref. MMB007) localizada en el *Museu de la Música de Barcelona*.

La desaparición progresiva de la “nueva mujer” de las fundas de disco, tanto en su papel de productora de contenidos como en el de usuaria experta, se produce inevitablemente a partir de 1930, sin embargo, su breve pero intensa presencia se constata en el protagonismo y la hibridación de sentidos que manifiestan las ilustraciones de fundas como las publicadas por *Inovat*, *Banner*, *Cristal*, *His Master’s Voice*, *The Gramophone Company Ltd. Calcutta*, *Victor Talking Machine Company Candem* y los primeros ejemplares de *Edison Recreation*. Mujeres instrumentistas que protagonizan al completo la funda se encuentran también en un modelo de corte mitológico, localizado en el *Museu de la Música de Barcelona* y destinado al mercado español (España: ca.1915-1925, Ref. MMB014). En ella, cuatro mujeres ataviadas con túnica tocan las palmas, la pandereta, la lira y cantan en un marco monumental. Su afectación emocional, así como la gestualidad del trazo, y la composición simétrica horizontal absolutamente estable, remiten a una idealización no problemática del perfil de interpretación, máxime asociado a instrumentos tradicionalmente femeninos, como el canto o la pandereta, o arcaizantes, como la lira.

<sup>404</sup> Gisela Paola Kaczan, “Alegorías de distinción y presagios de exclusión social en imágenes de mujeres” en *Revista de estudios feministas* 21, n° 3 (2013): 1042.

<sup>405</sup> Bornay, *Las Hijas de Lilith*, 142.

Aunque no consta en la funda y no ha sido posible filiarla a ningún repertorio concreto, al igual que la funda ilustrada con el baile de salón, la andaluza y la Giralda, (España: ca. 1920-1930, Ref. MMB013) es muy probable que la funda pertenezca a las editadas por *Regal*, puesto que está firmada por Rafael de Penagós, ilustrador español que fue contratado por *Regal* a finales de la década de 1920 para llevar a cabo la promoción publicitaria de la marca. Penagós, conocido por realizar ilustraciones de estilo *Art Decó*, introdujo la figura de la que se dio en llamar “Mujer Penagos”: estilizada, deportista, emancipada y activa, también sensualizada. Un modelo de representación muy diversificada, que condicionó la iconografía publicitaria femenina en revistas como *Blanco y Negro*, en publicaciones literarias como las realizadas por la *Editorial Espasa*, en instituciones como el Círculo de Bellas Artes y en empresas comerciales, como la fonográfica *Regal*, que nos ocupa. Para más información sobre este modelo de mujer “moderna” representada por varones en las revistas ilustradas de principios del S.XX, puede consultarse el lúcido trabajo de Ramos Frenco<sup>406</sup>.

En el modelo de funda étnica publicado por *His Master's Voice* en (Gran Bretraña: ca.1930-1935, Ref. BnF271) se localiza otra mujer instrumentista protagonista al completo de la gráfica. El busto de la mujer música, probablemente de origen hindú, presentado en un perfil estricto, con un pendiente estratégicamente situado como punto de interés compositivo, está recortado por el marco, como si la acción secuestrara el fragmento más significativo de una escena viviente completa que sucede *all over*. La mujer acciona los denominados *Thingshands*, campanillas de dedo típicas de la India y Asia, inserta compositivamente en una perfecta diagonal. La voluntad antiquizante de la imagen está latente en la elección de un perfil estricto, que no es sino un modo de representación asociado al antiguo Egipto y en occidente, al rígido juego canónico de los perfiles del *Quattrocento* Renacentista. Una decisión formal que se contrapone a un estilo de ilustración aerografiado, sutil y modernista, componiendo en su conjunto una funda rítmica, aurática y de extremada plasticidad.

Sin embargo, a diferencia de las fundas *Inovat*, en estos dos últimos casos traídos a colación, la presencia instrumental femenina es utilizada como pretexto funcional para la argumentación de la singularidad del repertorio grabado, o bien recalando el exotismo y la etnicidad, en el caso de *His Master's Voice*, o bien sirviendo a la idea generalizada de la música como materia aérea, celestial, abstracta y universal, interpretada por las musas en la funda ilustrada por Penagós para *Regal*.

A partir de 1930, a excepción de las fundas mencionadas, la imagen de la mujer anónima, intérprete o instrumentista, realizada mediante ilustración, aparece en las fundas estudiadas en un rol subsidiario, sin independencia y sin protagonismo manifiesto. En los casos referenciados se ha constatado únicamente la presencia de pequeñas vocalistas individuales, acompañadas en cada escena de una orquesta masculina, ficionalizando una interpretación en directo y con un grado de iconicidad muy inferior a las portadas anteriores a 1929. Ejemplos de este esquema de narración iconográfica se localizan en las

---

<sup>406</sup> Eva María Ramos Frenco, "Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas." *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19-21, 2008* (Murcia: Servicio de Publicaciones, 2009), 33.



fundas *Olympia* (Francia: ca.1935-1940, Ref. BnF344); *His Master's Voice*, (ca.1940, Ref. BnF254); *La Voce del Padrone* (Italia: ca.1930, Ref. BnF290); *Decca* (Países Bajos: ca.1940, Ref. BnF118) y *Sondor* (Uruguay: ca.1941-1945, Ref. BnF427).

### El hombre intérprete: apuntes iconográficos para una construcción grupal de la identidad

Atender a la evolución del perfil de exhibición masculino realizado mediante ilustración, permite entrever la constante disyuntiva entre ejecutar una mostración que priorice los aspectos de índole corporal, o por el contrario, porque son entendidos como excluyentes, los aspectos de índole mental.



**Figura 81. Máscaras del hombre intérprete I**

Funda sin marca ilustrada por A Capocci, ca.1920-1930. Fotografía: Julia Navarro Coll © 2011. Fondo: *Museu de la Música de Barcelona*.

Si en la representación femenina esta polaridad quedaba sublimada por la adición de la carga de irrealidad, la consabida idealización y deificación, con el necesario alejamiento de una verdad incómoda, en el varón esta dicotomía se resuelve de forma mucho más pragmática y aferrada sin excepción a la fisicidad evocada de la celebridad intelectual o la habilidad instrumental. Un ejemplo sumamente ilustrativo lo supone, a todos los efectos, la funda sin marca localizada en el *Museu de la Música de Barcelona*, firmada por A. Capocci (España: ca.1920-1930, Ref. MMB015). En ella se presenta un doble universo de actividad musical y urdimbre masculina: en la parte superior se sitúan los bustos célebres de nueve grandes compositores mediáticos (Schubert, Verdi, Dvorak, Chopin, Bach, Mozart, Haydn, Wagner y Beethoven) enmarcados individualmente en una especie de aureola mística, ya no almendrada como en el caso del viejo

Pantocrátor, sino perfectamente circular, como el disco que la funda contiene. Los “padres” de la música clásica occidental (difuntos en su mayoría) posan enmarcados por rayos lumínicos que emanan del centro del soporte, cubriendo con sus miradas *off* todo el espectro posible de la funda, (lo que queda en la diégesis y lo que sucede fuera de ella) en actitud despierta, vigilante, dignificada por la situación cosmogónica en la que han sido situados y desposeídos de toda corporalidad no asociada al intelecto. En la parte inferior, un violoncelista, cuatro violinistas sentados frente a sus atriles y un director, ejecutan las partituras bajo la influencia del panteón. La música y la humanidad son concebidas en esta ilustración como una manifestación especialmente pública, célebre, mental, masculina y estrictamente codificada, en su lenguaje, sus formas, sus actitudes, sus roles jerárquicos y sus comportamientos. El alto grado de iconicidad que la funda presenta aferra el mensaje al estatuto de los posibles dirigiendo una lectura unívoca hacia el mensaje, ungiendo de solemnidad el acto de la exhibición pública (tan problemático) en connivencia con el mismo acto creador. Este modelo de representación del busto clásico cerebral asociado al compositor célebre, patentiza la transmisión de una genealogía masculina y es localizado en otros modelos de funda, como la publicada por *Parlophone* (Gran Bretaña: ca.1935, Ref. BnF358).

La figura ilustrada del interprete solista masculino anónimo, protagonizando al completo la imagen de una funda, es prácticamente inexistente. Los pianistas varones, en solitario, aparecen en dos ocasiones acompañados de mujeres que manipula la máquina, y cuya presencia ha sido estudiada en el apartado titulado “El público receptor y la evolución sexuada de las prácticas culturales”. La aparición de violinistas virtuosos en plena ejecución se produce en la muestra de referencia en cuatro ocasiones. Dos de ellas, la funda ilustrada por Bernard Partridge, R.I. con el título *Inspiration*, para *Columbia* (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF098) y la funda publicada por *Bellaccord Electro* (Letonia: ca.1930, Ref. BnF033) han sido analizadas en el capítulo destinado a la imagen idealizada, pues forman parte de un universo en el que musas inspiradoras transforman el espacio, subvirtiendo el orden de lo real y proporcionando al público espectador un mensaje manifiesto de que la situación responde al principio de la Diosa, es decir al nacimiento cósmico de la música, al hecho de que el sonido que emana del violín responde a la atribución de propiedades esenciales al lenguaje musical. Unas atribuciones que por concomitancia y proximidad (la imagen se presenta en una funda de disco) el discurso de la música grabada, mediada por la máquina y por lo tanto no natural, también adquiere.



**Figura 82. Máscaras del hombre interprete II**

De izquierda a derecha: funda *Columbia*, ilustrada por Bernard Partridge, R.I. ca.1930-1935, funda *Bellaccord Electro* ca.1930 y funda *Perfectaphone*, ca. 1928-1930. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La narratividad de estas ilustraciones aleja de nuevo al hombre, iconográficamente, del origen de la creación, no siendo fuente directa, sino canal mediador, una diégesis que se repite en el tiempo y en el espacio de forma invariable, homeostática, durante más de veinte años. Este tipo de representaciones, responde a la necesidad de adherir a la escucha mediada un argumento comercial de venta anclado en la afirmación de los significados universales, naturales y esencializantes de la música, y sin embargo, y he aquí la problemática, anclarlos a lo humano y corporal, pues la música mediada, incorpórea, es la antítesis del directo, y en los comienzos, la antítesis de la calidad auditiva. Es en este momento en el que se produce una gran contradicción en lo que Green denomina “El patriarcado musical”, es decir, la división del trabajo musical en una esfera pública, en gran medida masculina, y en una esfera privada, en gran parte, femenina.<sup>407</sup> La esfera pública de la música, masculina, se convierte con la música grabada

<sup>407</sup> Green, *Música, género y educación*, 25.

en un objeto, en un fetiche que sustituye el directo inapresable y que, a diferencia de este, será consumido en la esfera íntima en el marco de rituales socio-culturales vinculados tanto a lo cultural, como a lo lúdico o lo amoroso. Los intérpretes masculinos deben someterse a la cosificación y objetualización de sus perfiles de exhibición, como lo han sido históricamente las intérpretes femeninas, y hacer gala de una corporalidad que sustente la ficción de calidad y auraticidad de la escucha mediada, en la que todo cuerpo es abolido por la máquina.

Existe un tercer violinista ilustrado, también presentado en un plano medio, como protagonista absoluto de una funda, se trata del ejemplar *Perfectaphone*, (Túnez: ca.1928-1930, Ref. BnF383) y que al igual que la interprete hindú de la funda *His Master's Voice* no hace sino enfatizar los atributos exóticos de la música oriental. Sin embargo, si la sensualidad formaba parte sustancial del mensaje transmitido por la funda con presencia femenina, en esta funda los atributos estereotipados de lo oriental connotan, como señalara Homi Bhabha, hacia la ambivalencia de un discurso a mitad camino entre lo ceremonioso y lo grotesco, entre la crueldad y el lujo: "la construcción del discurso colonial es una articulación compleja de los tropos del fetichismo- metáfora y metonimia- y las formas de identificación narcisista y agresiva disponibles para lo imaginario."<sup>408</sup> El violinista es en sí mismo la efigie de esta hibridación entre el deseo y la repulsión que produce la imaginería de lo ajeno, ataviado con un Fez o *Tarbush*, sombrero turco, y un frac occidental, (a mitad camino entre oriente y occidente) se sitúa de frente mirando al espectador, imbuido en la penumbra, con el rostro retroiluminado por la luz de la celosía y las manos en primer plano, sobredimensionadas, activas y luminosas. El personaje, compositivamente descentrado del cuadro, está construido en tinta verde, utilizando como técnica una línea nerviosa, nada sutil, que produce en quien la visualiza un sentimiento de detalle enajenado y poderosa inquietud. Un efecto similar al que produce la funda publicada por *Odeon* en Madagascar, ilustrada por Eferrin, R.D. (Madagascar: ca.1925-1930, Ref. BnF322) y que presenta un personaje estereotipado, saturado de ambivalencia tanto formal, está trabajado con oscuros colores complementarios, verde y naranja, como conceptualmente, ya que está realizado en un estilo de ilustración que practica el realismo grotesco.

Por otra parte, las grandes orquestas masculinas son un referente claro y masivo en las fundas de disco. La abundancia de este tipo de representaciones se incrementa exponencialmente a partir de 1925, encontrando en la muestra de referencia un elevado número de ejemplares que, en una de sus carillas o en ambas, de forma duplicada, proporcionan al público espectador la ficción de un directo espectacular encarnado en una escena delirante donde todos los instrumentos se agitan y suenan ante las enérgicas ordenes de un director de orquesta.

---

<sup>408</sup> Homi Bhabha, "The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism." *Black British Cultural Studies: A Reader* (EE.UU: The University of Chicago Press, 1996), 100. La traducción ha sido proporcionada por Blai Guarné Cabello en Elisenda Ardevol y Nora Muntañola, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (Barcelona: Editorial UOC, 2004), 109-111.

Hacia 1935 la representación orquestal es en cierta medida amorfa y anónima, pues o responde a representaciones esquemáticas mediante siluetas, o en caso de que su grado de iconicidad sea mayor, presenta un número limitado de protagonistas en primer plano y una masa desdibujada a medida que la profundidad de campo aumenta. Esta es en parte la razón de que el número de varones intérpretes aumente considerablemente en la muestra, ya que a pesar de que los intérpretes que se alejan del punto de vista son meros trazos, la percepción los entiende como individualidades que forman parte de un todo colectivo.

El protagonismo gráfico de estos perfiles abocetados debe, sin embargo, ser considerado enteramente grupal pues aislados del contexto al que pertenecen y debido a su falta de definición plástica, carecerían de significado alguno. La imagen de la orquesta masculina, dirigida en primer plano por un director cuyo torso emerge del troquel de la funda, se populariza de tal modo que es posible localizar la misma ilustración anónima formando parte de fundas de diferentes sellos y países, presentando como única diferencia una adaptación a la marca en la etiqueta del disco dibujado en la base, como es el caso de la funda *Electrola* (Alemania: ca.1930, Ref. BnF155) y la funda de *La Voce del Padrone* (Italia: ca.1930, Ref. BnF297). Ejemplos similares se encuentran en la funda sin filiación localizada en el *Museu de la Música de Barcelona* (España: ca.1920-1930, Ref. MMB017) que presenta una composición partida de interpretación múltiple dramatizada por un Pierrot que se sitúa en primer plano, y articulada en torno a la sugerencia auditiva de la música de foso. Significativa es también la aportación estilística de las fundas *Victor*, (EE.UU.: ca.1925, Ref. BnF444) y *Victor Record* (Japón: ca.1920-1930, Ref. BnF448), a través de la generación de siluetas dinámicas intercambiables que aparecen componiendo diferentes fundas y mostrando escenas diagramáticas con alto grado de nitidez.

La figura del director como ente cerebral alcanzará su máxima expresión en fundas como la producida por *La Voce del Padrone* (Italia: ca.1940, Ref. BnF296) y en una de las tres fundas localizadas en la muestra de referencia, que presentan claros atributos de tematización por género musical. Se trata de la funda *Classic*, "*Le classique inédit*" (Francia: ca.1940-1949, Ref. BnF064) en la que el rostro de un personaje, muy similar a Herbert von Karajan aunque, sin embargo, anónimo, presenta dos de los grandes atributos iconográficos que caracterizan la construcción discursiva de la fuerte personalidad del director moderno: el pelo largo y despeinado, fruto de una intervención apasionada, y la frente prominente. Su situación en el margen superior izquierdo de la composición, así como el plano picado en que se muestra el cráneo exento de todo cuerpo denota el poder psicológico del personaje sobre todo aquello que le rodea y que en la funda no obtiene otra presencia que una cuadrícula asimétrica en tinta plana roja.

La composición es prácticamente idéntica a la presentada por la funda *Blue Star*, (Francia: ca.1950, Ref. BnF040) en la que en la misma situación compositiva, un saxofonista es presentado en un plano americano de perfil estricto, interpretando en directo. A diferencia de la funda *Classic*, la funda *Blue star*, "*Le disque de jazz*", como su nombre indica, está generada con una tinta plana azul, lo que le confiere comparativamente, una curiosa y necesaria frialdad. La asimilación de los atributos iconográficos

presentes en ambos casos subrayan las construcciones discursivas llevadas a cabo para materializar en la gráfica un perfil de exhibición mental masculino, en el caso del director, y un perfil que requiere de mayor participación corporal, en el caso del saxofonista, sin asomo, en ningún caso, de sexualización. La frialdad del azul será aún más notoria en la funda *Riviera*, (Francia: ca.1947-1950, Ref. BnF413) que sigue el mismo esquema compositivo de las anteriores pero que glosa en este caso icónicamente la figura del público receptor en su acepción de pareja de baile: "*Le disque qui fait dancer*", "El disco que hace bailar.

Salvo contadas excepciones, como las referidas en el párrafo anterior, la mostración masculina se mantiene, hasta aproximadamente 1930, en grupos instrumentales formados por numerosos sujetos. A medida que la década avanza, la construcción simbólica de la identidad masculina<sup>409</sup>, se organiza en torno a grupos reducidos de tres instrumentistas, o tres instrumentistas y un intérprete vocal. Tríos o cuartetos de cuerda y viento, ilustrados con un mayor esquematismo, surgen del disco, en ocasiones con el cuerpo fragmentado, interrumpidos por la marca, el troquel o la máquina, siendo modulados por el ritmo hasta convertirse en el modelo hegemónico de mostración orquestal, a partir de 1935.

Es importante señalar la evolución del grado de iconicidad de los referentes ilustrados, que pasan de un virtuosismo plástico propio de las Bellas Artes, una pintura realista situada en el nivel 6 de la escala de iconicidad, a una síntesis esquemática propia del diseño gráfico, las artes aplicadas y la imagen publicitaria y que afecta a la mostración de todas las categorías por igual, generando abstracciones conceptualizadoras y alejando los iconos de su naturaleza referencial, es decir, distanciándolos del objeto real que en primera instancia los hizo surgir hasta adquirir el estatus de pictograma (nivel 4) e incluso, esquema motivado (nivel 3). Este alejamiento referencial del motivo iconográfico, patentiza una pérdida de la función artística asociada, en favor de la función exclusivamente informativa. La progresiva y rápida adaptación perceptiva del público receptor, educado entre 1900 y 1940 en la vertiginosa densificación iconográfica de la cultura visual de masas, le permite añadir significado a imágenes tan sintetizadas por la línea y la mancha que una década antes hubieran sido, no solo ininteligibles, sino inaceptables.

La masa orquestal, silueteada o progresivamente indefinida, cede su protagonismo a los grupos concentrados de intérpretes masculinos, perfectamente definidos y, sin embargo, con un grado de iconicidad mucho más reducido. Es el caso de las numerosas fundas publicadas por *Polydor Record* (Alemania; Japón, ca.1925-1930, Ref. BnF 396; BnF397), *La Voce del Padrone* (Italia: ca. 1935-1940, Ref.BnF289; Ref.BnF290), *Columbia* (Italia ca. 1935-1940, Ref.BnF093; Ref.BnF094; Ref.BnF095; Ref.BnF096), *Decca* (Países Bajos: ca. 1940 Ref.BnF118) y *Grammophon* (Alemania: ca. 1928-1930, Ref.BnF186) en la que aparecen dos intérpretes con guitarra y acordeón y cuatro cantantes masculinos ataviados con frac en plena actuación.

---

<sup>409</sup> Sobre la construcción simbólica de la identidad masculina, se ha tomado en consideración Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina* (Madrid: Cátedra, 1996) y Edward Lucie-Smith, Adán, *La figura masculina en el arte* (Madrid: Centalibros, 1988).



**Figura 83. Máscaras del hombre interprete III**

Evolución icónica del hombre instrumentista: del grupo orquestal al trio popular. De izquierda a derecha: funda Victor ca. 1925; funda *Electrola*, Alemania, ca. 1930, funda *Electrecord* ca. 1930; *La Voce del Padrone* ca. 1935-1940. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Una escena amplificada en las fundas *Electrecord* (Rumanía: ca. 1930 Ref. BnF148) y la idéntica funda *Kristall*, (Alemania: ca. 1930-1935, Ref. BnF286) que inaugura una rígida fórmula narrativa<sup>410</sup> en la que, convertidos en columnas visuales geométricas, tres instrumentistas varones y un cantante ejecutan una partitura, sin que puede afirmarse a ciencia cierta que se trate de seres humanos o de seres automáticos.

La disolución de la forma referencial se diluye progresivamente hasta localizar ejemplares como la funda *Olympia* (Francia, ca 1935- 1940, Ref.BnF344) con un expresivo trabajo de línea, *Okeh Columbia CBS*, (EE.UU., ca 1945, Ref. BnF342) con un sucinto trabajo de mancha, y *Rythme* (Francia, ca. 1940, Ref.BnF415) mediante silueta inversa aerografiada. Se trata de tres ejemplos de fundas de disco que llevan al máximo exponente la sintetización rítmica de los roles interpretativos, identificables y, sin embargo, absolutamente despersonalizados, organizados circularmente, como objetos móviles, en torno al troquel central.

### Los perfiles de exhibición específicos, fotográficos e ilustrados. Datos cuantitativos

Atendiendo a una dimensión cuantitativa de la mostración icónica podemos afirmar que de las 512 fundas estudiadas, 120 incluyen representación icónica de un perfil de interpretación concreto, no idealizado, lo que supone un 23% del total de la muestra. El mayor aporte icónico lo constituyen, sin duda, las fundas *His Master's Voice* y sus filiales italiana y francesa, con un total de 59 fundas documentadas, 63 incluyendo las asociadas con *G. Marconi -Gramophone-La Voix de son Maître*. Muy lejanamente le siguen *La Società Italiana di Fonotipia di Milano*, con 13 ejemplares, (cuatro de ellos duplicados), *Columbia*, con 10, *Grammophon* con 9, *Victor Records*, y *Victory* con otros 4, *Brunswick* y *Disco Nacional Odeon* con 3, y el resto de la muestra, en número de uno o dos ejemplares.

<sup>410</sup> Este mismo modelo de composición narrativa partida en cuatro columnas se aprecia en el modelo de la misma marca destinado a la mostración de los perfiles de recepción. Esta estrategia de comunicación visual permite al público usuario reconocer e identificar a distancia las fundas de la marca, asociándolas, así mismo, a una infalible noción de regularidad.

Si bien no puede colegirse que la amplitud de la muestra de referencia sea equiparable a la amplitud de la oferta que el público receptor pudo encontrar en el mercado durante todo el ciclo de vida del producto estudiado, es decir, durante cuarenta años, sí que puede tomarse el dato como indicador de una tendencia generalizada cuyo objetivo es paliar la acusmatización de la fuente sonora, aportando además un valor añadido de carácter aurático, cultural. Resulta significativa la coincidencia entre el hecho de que se preserven en la muestra de referencia un gran número de fundas *His Master's Voice* y su orientación como funda a un repertorio concreto y un perfil de interpretación fijado icónicamente. Es decir, las fundas *His Master's Voice*, pese a su seriación industrial en forma, procesos de impresión y contenidos estandarizados (son quizás las verdaderas *Tombstones*) responden a una voluntad de constituirse como obra "única". Vocación que, unida a su mayor presencia en el mercado, puede que haya contribuido a preservarlas por encima de otros ejemplares de naturaleza más genérica que, sin embargo, presentan claramente un valor gráfico e iconográfico muy superior y que por ser iterativas e inespecíficas han sido alejadas de la presunción de obra única y por lo tanto, de la necesidad de su custodia y salvaguarda.

A continuación, y previo al análisis discursivo, se presenta una tabla en la que se detallan los ejemplares en los que ha sido localizada adición icónica del perfil de interpretación concreto. La tabla, ordenada alfabéticamente por el nombre la marca incluye el Id de referencia en el catálogo, así como el nombre de los intérpretes, la localización geográfica, y el rango de fechas de su producción y ciclo de vida en el mercado.

	MARCA	Id	INTÉRPRETE	LOCALIZACIÓN	FECHAS
1	BRUNSWICK R.B.C	BnF051	Claire Dux	EE.UU.	ca. 1920-1925
2	BRUNSWICK R.B.C	BnF052	Elisabeth Rethberg	EE.UU.	ca. 1925-1930
3	BRUNSWICK R.B.C	BnF053	Elisabeth Rethberg	EE.UU.	ca. 1950
4	CAPITOL	BnF056	Yma Sumag, Arthur Murray	EE.UU.	ca. 1950
5	COLUMBIA	BnF066	Georges Thill	Francia	1932
6	COLUMBIA	BnF067	Georges Thill	Francia	1932
7	COLUMBIA	BnF085	Ioana Zlataru	Rumanía	ca. 1930
8	COLUMBIA	BnF069	Jean de La Lune	Francia	ca. 1932
9	COLUMBIA	BnF083	Ted Lewis	EE.UU.	ca. 1927
10	COLUMBIA	BnF082	Tino Rossi	Francia	ca. 1936
11	COLUMBIA	BnF084	Zavaidoc Th.	Rumanía	ca. 1930
12	COLUMBIA	BnF097	Albert Sandler, Standley Holloway	Gran Bretaña	ca. 1930-1935

	MARCA	Id	INTÉRPRETE	LOCALIZACIÓN	FECHAS
13	COLUMBIA	BnF099	Sir Thomas Beecham	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
14	COLUMBIA	BnF098	Sir Thomas Beecham, Feliz Weingartner, Igor Stravinsky, Szigeti (violín), Huberman (violín), Gieseking (pianoforte), Egon Petri (pianoforte)	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
15	COPACABANA	BnF110	Alberto Ribeiro	Brasil	ca. 1950
16	DECCA	BnF121	Bing Crosby, Guy Lombardo	EE.UU.	ca. 1948-1950
17	D.N. ODEON	BnF126	Canaro	Argentina	ca. 1920-1930
18	D.N. ODEON	BnF127	Corsini	Argentina	ca. 1928-1930
19	D.N. ODEON VEROTON	BC006	Ignacio Corsini	Argentina	ca. 1930-1940
20	ELECTRECORD	BnF149	Dinu Serbanescu	Rumania, Alemania	ca. 1940
21	ELECTROLA	BnF151	Benjamino Gigli, Leo Blech, Frida Leider, Leopold Stokowski, Lauritz Melchior, Fritz Kreisler, Friederich Schorr, Sigfrid Onegin	Alemania	ca. 1930
22	ELECTROLA	BnF150	Jack Hylton, Marek Weber	Alemania	ca. 1925-1930
23	ENOCH	BnF161	Francis Casadesus, Théodore Mathieu	Francia	ca. 1920-1930
24	G MARCONI / GRAM. / LVDSM	BnF176	Jack Hilton	Francia	ca. 1935-1938
25	G MARCONI / GRAM. / LVDSM	BnF175	Mario Melfi	Francia	ca. 1938
26	G MARCONI / GRAM. / LVDSM	BnF177	Panzer	Francia	ca. 1935
27	G MARCONI / GRAM. / LVDSM	BnF178	Sacha Guitry	Francia	ca. 1930
28	GABRIEL PARÈS	BnF179	Garde Républicane de París, Director Gabriel Parès	Francia	ca. 1920
29	GRAMMOPHON	BnF187	Franz Völker	Alemania	ca. 1935
30	GRAMMOPHON	BnF190	Gino Sinimberghi	Alemania	ca. 1935
31	GRAMMOPHON	BnF189	Herbert Von Karajan	Alemania	ca. 1935
32	GRAMMOPHON	BnF184	Lillie Leaús	Alemania	ca. 1935-1938
33	GRAMMOPHON	BnF185	Mimi Thoma	Alemania	ca. 1935-1938



	MARCA	Id	INTÉRPRETE	LOCALIZACIÓN	FECHAS
34	GRAMMOPHON	BnF188	Sabata	Alemania	ca. 1935
35	GRAMMOPHON	BnF191	Völker, Schlusnus, Furtwängler	Alemania	ca. 1930
36	GRAMMOPHON	BnF195	Bing Schmithe	Alemania	ca. 1935-1938
37	GRAMMOPHON	BnF197	I.F.Muller	Rusia	ca. 1910
38	HIS MASTER'S VOICE	BnF234	Adolf Busch	Gran Bretaña	ca. 1930
39	HIS MASTER'S VOICE	BnF230	Adrian Boult	Gran Bretaña	ca. 1930
40	HIS MASTER'S VOICE	BnF224	Albert Coates	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
41	HIS MASTER'S VOICE	BnF235	Alfred Cortot	Gran Bretaña	ca. 1930
42	HIS MASTER'S VOICE	BnF241	Arthur Rubinstein	Gran Bretaña	ca. 1935
43	HIS MASTER'S VOICE	BnF255	Arthur Schnabel	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
44	HIS MASTER'S VOICE	BnF219	Arturo Toscanini	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
45	HIS MASTER'S VOICE	BnF228	Arturo Toscanini	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
46	HIS MASTER'S VOICE	BnF245	Bruno Walter	Gran Bretaña	ca. 1930
47	HIS MASTER'S VOICE	BnF213	De Groot	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
48	HIS MASTER'S VOICE	BnF227	Dr. Leo Blech	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
49	HIS MASTER'S VOICE	BnF223	Elisabeth Rethberg	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
50	HIS MASTER'S VOICE	BnF242	Elisabeth Schumann	Gran Bretaña	ca. 1930
51	HIS MASTER'S VOICE	BnF253	Elisabeth Schumann	Gran Bretaña	ca. 1930
52	HIS MASTER'S VOICE	BnF225	Enrico Caruso	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
53	HIS MASTER'S VOICE	BnF249	Fanica Luca	Rumania	ca. 1935
54	HIS MASTER'S VOICE	BnF231	Frida Leider	Gran Bretaña	ca. 1929
55	HIS MASTER'S VOICE	BnF222	Fritz Keisler	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
56	HIS MASTER'S VOICE	BnF214	Gracie Fields	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
57	HIS MASTER'S VOICE	BnF216	Gracie Fields	Gran Bretaña	ca. 1930-1935

	<b>MARCA</b>	<b>Id</b>	<b>INTÉRPRETE</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>FECHAS</b>
58	HIS MASTER'S VOICE	BnF226	Horowitz	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
59	HIS MASTER'S VOICE	BnF258	Jack Buchanan	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
60	HIS MASTER'S VOICE	BnF248	Jascha Heifetz	Gran Bretaña	ca. 1930
61	HIS MASTER'S VOICE	BnF260	Jeanette Mac Donald	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
62	HIS MASTER'S VOICE	BnF215	John Mc Cormack	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
63	HIS MASTER'S VOICE	BnF239	Kirsten Flagstad	Gran Bretaña	ca. 1930
64	HIS MASTER'S VOICE	BnF263	Kirsten Flagstad	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
65	HIS MASTER'S VOICE	BnF211	Lauritz Melchior	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
66	HIS MASTER'S VOICE	BnF232	Lauritz Melchior	Gran Bretaña	ca. 1923
67	HIS MASTER'S VOICE	BnF262	Lawrence Tibbett	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
68	HIS MASTER'S VOICE	BnF233	Leopold Stokowski	Gran Bretaña	ca. 1930
69	HIS MASTER'S VOICE	BnF220	Lotte Schöne	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
70	HIS MASTER'S VOICE	BnF264	Marek Weber	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
71	HIS MASTER'S VOICE	BnF250	Mark Hambourg	Gran Bretaña	ca. 1930
72	HIS MASTER'S VOICE	BnF272	Mark Hambourg	Gran Bretaña	ca. 1935
73	HIS MASTER'S VOICE	BnF259	Nelson Eddy, Jeanette MacDonald	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
74	HIS MASTER'S VOICE	BnF212	Paderewski	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
75	HIS MASTER'S VOICE	BnF236	Paderewski	Gran Bretaña	ca. 1930
76	HIS MASTER'S VOICE	BnF240	Pau Casals	Gran Bretaña	ca. 1930
77	HIS MASTER'S VOICE	BnF261	Paul Robeson	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
78	HIS MASTER'S VOICE	BnF221	Peter Dawson	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
79	HIS MASTER'S VOICE	BnF256	Ray Noble	Gran Bretaña	ca. 1930-1932
80	HIS MASTER'S VOICE	BnF247	Richard Crooks	Gran Bretaña	ca. 1930
81	HIS MASTER'S VOICE	BnF257	Sandy Macpherson	Gran Bretaña	ca. 1930-1932

	<b>MARCA</b>	<b>Id</b>	<b>INTÉRPRETE</b>	<b>LOCALIZACIÓN</b>	<b>FECHAS</b>
82	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF217	Sir Edward Elgar	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
83	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF244	Sir Landon Ronald	Gran Bretaña	ca. 1930
84	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF238	Tito Schipa	Gran Bretaña	ca. 1929
85	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF210	Vicenzo Belleza	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
86	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF246	Walter Glynne	Gran Bretaña	ca. 1930
87	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF243	Wanda Landowska	Gran Bretaña	ca. 1930
88	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF237	Yehudi Menuhin	Gran Bretaña	ca. 1930
89	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF218	Yvonne Arnaud	Gran Bretaña	ca. 1930-1935
90	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF229	Yvonne Printemps	Gran Bretaña	ca. 1931
91	<b>HIS MASTER'S VOICE</b>	BnF251	Yvonne Printemps, Sacha Guitry	Francia	ca. 1928
92	<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>	BnF295	Menuhin, Cortot,	Italia	ca. 1933-1934
93	<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>	BnF289	Banda della R. Marina, Banda Dei RR. Carabinieri	Italia	ca. 1930
94	<b>LA VOCE DEL PADRONE</b>	BnF293	Beniamino Gigli, Tito Schipa	Italia	ca. 1930-1935
95	<b>LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>	BnF298	Elyane Celis	Francia	ca. 1938
96	<b>LA VOIX DE SON MAÎTRE</b>	BnF301	Jack Hylton, orquesta	Francia	ca. 1935-1940
97	<b>LE SOLEIL</b>	BnF302	Martín Cayla	Francia	ca. 1928-1930
98	<b>MAX GLUCKSMANN</b>	BC010	Lola Menbrives, Gardel, Razzano	Argentina	ca. 1930-1940
99	<b>MONARCH / GRAMMOFONO</b>	BnF310	Francesco Tamagno	Italia	ca. 1905
100	<b>PERFECTAPHONE</b>	BnF387	A. Bouscatel, Henri Momboisse	Francia	ca. 1920-1925
101	<b>RCA</b>	BnF405	Toscanini	España	ca. 1945
102	<b>S.I. FONOTIPIA DI MILANO</b>	BC022	Alesandro Bonci (2)	Italia	ca. 1905-1910
103	<b>S.I. FONOTIPIA DI MILANO</b>	BC020	Armida Parsi-Petinella	Italia	ca. 1905-1910
104	<b>S.I. FONOTIPIA DI MILANO</b>	BC018	Francesco Maria Bonini	Italia	ca. 1905-1910
105	<b>S.I. FONOTIPIA DI MILANO</b>	BC021	Giuseppe Pacini (2)	Italia	ca. 1905-1910

	MARCA	Id	INTÉRPRETE	LOCALIZACIÓN	FECHAS
106	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BnF172	Jan Kubelik	Italia	ca. 1905
107	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BC017	María Barrientos (2)	Italia	ca. 1905-1910
108	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BnF173	Oreste Luppi	Italia	ca. 1906
109	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BnF174	Pierre Gailhard	Italia	ca. 1905
110	S.I. FONOTIPIA DI MILANO	BC019	Victor Maurel (2)	Italia	ca. 1905-1910
111	S.N. DEL "GRAMMOFONO"	BnF421	Caruso	Italia	ca. 1910-1920
112	SORRENTE	BnF431	Joseph Rico	Francia	ca. 1936-1939
113	VICTOR RCA	BnF446	Chopin, Bach, Bizet, Strawinsky, Tschaiowsky, Puccini, Debussy, Verdi, Mozart, Wagner, Beethoven	Argentina	ca. 1940
114	VICTOR R.T.M. CO.	BnF451	Martinelli	EE.UU.	ca. 1920-1925
115	VICTOR R.T.M. CO.	BnF452	Scotti	EE.UU.	ca. 1925
116	VICTOR R.T.M. CO.	BnF453	Scotti	EE.UU.	ca. 1925
117	VICTORY RECORDS	BnF455	Christiane Lys, Ray Ventura, Tony Villard	Bélgica	ca. 1930-1940
118	VICTORY RECORDS	BnF458	Eddy Green, Denayer et Michiels	Bélgica	ca. 1940
119	VICTORY RECORDS	BnF456	Gus Deloof, Georges Elrick	Bélgica	ca. 1930-1940
120	VICTORY RECORDS	BnF457	Jackie Lawrence, Eddy Green	Bélgica	ca. 1930-1940

Tabla 22. Datos cuantitativos sobre los perfiles de exhibición específicos localizados en la muestra.

### Perfiles de exhibición específicos realizados mediante técnicas de ilustración

El estudio detallado de la muestra constata la escasa presencia de ejemplares en los que se trabaja una exhibición del perfil mediante técnicas de ilustración. En los casos reseñados se atiende a fundas pioneras, aparecidas en torno a 1905-1920, que presentan una ilustración realista de tramas basada en una imagen fotográfica de cuerpo entero en la que el intérprete posa hierático, ataviado con el atrezzo operístico y en un plano ligeramente picado. Se trata de la funda facsímil de *Monarch Gramófono* dedicado a Tetrzzini (Italia: ca. 1905, BnF310); la funda de la *Società Nazionale del Grammofono*, dedicada a Carusso (Italia: ca. 1910-1920, Ref. BnF421); y los dos ejemplares de *Victor Record Talking Machine Co.* dedicados a Martinelli y Scotti respectivamente. (EE.UU.: ca. 1920-1925, Ref. BnF451; Ref. BnF453).

Las siguientes fundas con adición del perfil de exhibición, localizadas en la muestra por orden cronológico, son dos ejemplares temáticos que actúan de catálogo para un conjunto de obras del mismo intérprete, editados ambos por *Columbia* y dedicados a Tino Rossi (Francia: ca.1936, Ref. BnF082) y Ted Lewis (EE.UU.:1927, Ref.BnF083). Cabe reseñar que si bien los primeros casos documentados presentaban una rigidez corporal elegiaca, en este caso, la construcción de ambos perfiles se sustenta sobre una magnificación de las virtudes del directo interpretativo apelando a un primerísimo plano del rostro, en el caso de Tino Rossi, y a una explicitación, casi circense, de todos los talentos interpretativos y físicos que Ted Lewis posee, canta, baila, toca el saxofón y el clarinete. La funda de Tino Rossi, esboza sobre fondo azul con tinta azul un retrato anónimo, de línea y mancha, ejecutado con maestría y orientado a sintetizar y atraer la fisonomía de Rossi con el objetivo de proporcionar al público espectador una proximidad hiperbólica a su esencia física, en el momento mismo en que la voz emana de su cavidad bucal. Ambos son ejemplares que destacan en el total de la muestra por presentar una adecuación al perfil de exhibición en su totalidad, por ambas carillas y hacerlo desde convenciones estéticas avanzadas con respecto al conjunto.



**Figura 84. Perfiles de exhibición específicos mediante ilustración artística I**

Funda francesa de *Columbia* para Tino Rossi, ca. 1936 y americana para Ted Lewis, ca. 1927. Ilustraciones anónimas. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Una estrategia más tardía que valida la funda como objeto útil para un repertorio amplio, atrayendo la autenticidad del conjunto, es la recurrencia a la mostración de bustos célebres de varios intérpretes que graban con la marca, en número de ocho, (seis hombres y dos mujeres) como es el caso de la funda *Electrola* (Alemania: ca.1930, Ref. BnF151), e incluso de diez (ocho hombres y dos mujeres) como en la funda publicada por *Disco Victor / His Master's Voice* (América del Sur: ca. 1935-1940, Ref. BnF129) dedicado a "Los más grandes artistas del mundo",<sup>411</sup> entre los que no se encuentra ninguna mujer.

En estos casos, la distinción de género y la sexualización de los perfiles, se forja únicamente en la disparidad numérica, como es el caso de la funda *Victor RCA* (Argentina: ca. 1940, Ref.BnF446). A nivel iconográfico la distinción es prácticamente inapreciable, pues todos los artistas, hombres y mujeres, están sujetos a los contornos reguladores del marco que los contiene, cumpliendo una función meramente testimonial, a modo de identificación primaria. Una regulación pretextual que en el caso de

<sup>411</sup> En concreto: Chopin, Bach, Bizet, Strawinsky, Tschaiikowsky, Puccini, Debussy, Verdi, Mozart, Wagner y Beethoven.

la funda alemana *Electrola* se sustenta sobre una férrea cuadrícula de línea caligráfica y en el caso de *Discos Victor* lo hace sobre una composición aérea con la burbuja como unidad gráfica de enjaulado de los cuerpos.

Ejemplos de vocación más utilitarista los constituyen las fundas de bajo coste *Decca All Star Records* dedicada a Bing Crosby y Guy Lombardo (EE.UU.: ca.1948-1950, Ref.BnF121); la funda *La Voce del Padrone* dedicada a Benjamino Gigli y Tito Schipa (Italia: ca. 1930-1935, Ref. BnF293). La presencia femenina en esta línea de intervención meramente descriptiva se constata en apenas un par de ejemplares, la funda *Victory Records* dedicada a Christiane Lys, Ray Ventura y Tony Villard (Bélgica ca.1930-1940, Ref. BnF455) y la funda *Capitol* con el retrato en pequeño formato de Yma Sumag y con mención textual a Arthur Murray (EE.UU.: ca. 1950, Ref. BnF056).



**Figura 85. Perfiles de exhibición específicos mediante ilustración artística II**

De derecha a izquierda: funda *Monarch Gramófono* dedicada a Tetrizzini, ca. 1905; funda *Electrola* ca. 1930, y funda *Disco Victor / His Master's Voice*, ca.1935 con estrategia de visibilización grupal, funda *Decca All Star Records*, dedicada a Bing Crosby y Guy Lombardo, ca. 1948-1950. Ilustraciones anónimas. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

### Perfiles de exhibición específicos realizados mediante técnicas fotográficas

Hacia finales de 1920 y principios de 1930 es frecuente que determinados compositores, instrumentistas y artistas comiencen a tener una relevancia y aceptación mediática entre el público muy superior a la media. Los sellos discográficos se hacen eco de este éxito de recepción ampliando sus repertorios y publicando fundas donde aparece su imagen, incrementando la auraticidad y autenticidad de los productos. Son fundas que todavía sirven a repertorios genéricos de ese artista y que pueden ser utilizadas en discos diferentes. El conflicto entre la duración limitada del disco y el alcance ilimitado de la popularidad del artista se resuelve con esta estrategia de mercadotecnia que permite amortizar la inversión de una publicación con matices específicos y sin embargo de gran tirada.

Es en este momento cuando el público no sólo lleva consigo lo grabado, la voz, sino que transporta consigo, bajo el brazo, el icono fiel de quien grabó el disco. La imagen, fotográfica o ilustrada, siempre con un alto grado de iconicidad, permite el secuestro consentido, la portabilidad de su esencia como ser, en el sentido más antropológico, y antropofágico, del término. De este modo, la figura humana apresada en su imagen se objetualiza, se cosifica y se convierte en transportable. La portabilidad icónica del sujeto establece una doble apropiación del objeto de culto: la auditiva y la visual. Esta posesión *de facto* de lo tangible conlleva a la ilusión de posesión de lo intangible y el objeto físico, imbuido de cualidades

artísticas sobrehumanas, las musas y los héroes aún conviven con los intérpretes, se transmuta. Gracias a la adición icónica del perfil de exhibición en las fundas la portabilidad no sólo afecta a máquinas, discos y música, sino que se extrapola también a los intérpretes.

Se trata de un momento de tránsito entre dos modelos de escucha, la directa y la mediada, y dos formas de atender y entender la producción de los objetos culturales: para el consumo personal, o de masas. Un momento también de tránsito entre la música concebida como un bien inmaterial, intangible, universal, y la música concebida como un bien cultural material, tangible y concreto, situado físicamente en un soporte grabado cuya presencia convoca irremediabilmente la ausencia de quien lo ha interpretado. Esta transición de cambio de paradigma conceptual se escenifica ca.1900-1925 en la reunión icónica de personajes mitológicos e intérpretes reales en un mismo soporte.

Es significativo el número de fundas localizadas en la muestra que hibridan esta tensión y que la personifican en la coexistencia de figuras reales e irreales. Una doble apropiación del cuerpo musical en su dimensión icónica y simbólica que afirma el papel regulador del propietario, capaz de decidir en cada momento, merced a la portabilidad de ambos, qué noción de lo musical, la clásica o la contemporánea le gratifica más, poseyendo ambas, sin renunciar al mito e incluso transponiendo mediante proximidad las cualidades míticas de la divinidad a la mortal materialidad bidimensional de los incipientes perfiles de exhibición.

Merced a la yuxtaposición de caracteres simbólicos se produce un fenómeno de transferencia de atributos de lo sacro, el mito, lo inmortal, a lo profano: el cuerpo físico, tangible, perecedero. Este fenómeno, la transferencia de propiedades de lo mitológico de un cuerpo a otro, mediante la estrategia de la equiparación identitaria en un mismo soporte visual, dejará su impronta en la constitución del fetichismo musical y desaparecerá paulatinamente de las fundas en la segunda mitad de la década de los años 20 cuando los cuerpos físicos hayan sido ya sustancialmente mixtificados. A medida que el nuevo paradigma sea incorporado y el hábito de la escucha mediada se haya asentado como práctica cultural, la presencia de seres ideales cederá su espacio a la mostración cada vez más hiperbólica de los intérpretes plenamente idealizados y convertidos, ahora sí, en las únicas figuras mitológicas verosímiles<sup>412</sup>.

Antes de 1920 no es frecuente encontrar intérpretes en las fundas de disco, como no lo era encontrarlos en los cilindros. En la muestra estudiada se localizan fundas pioneras en esta estrategia datadas en 1905 y editadas por la *Società Italiana di Fonotipia Milano*. La marca, aunque establece su sede en Milán queda registrada en Francia, el 16 de diciembre de 1904 y utiliza las prensas *Odeon* en Alemania, para ofrecer la mejor calidad posible<sup>413</sup>. Son varias las fundas que se han localizado de la *Società Italiana di*

---

<sup>412</sup> Puede consultarse este extremo en la compilación de Juan José Andani, *Hay tantas chicas en el mundo... Iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990* (Lleida: Milenio, 2008).

<sup>413</sup> Lesueur, *L'histoire du disque*, 47.

*Fonotipia di Milano*, tanto en la *Bibliothèque nationale de France*, como en la *Biblioteca de Catalunya* y una la razón clara de esta decisión formal. La *Società Italiana di Fonotipia di Milano* realiza grabaciones de la *Scala* de Milan. La calidad de la Ópera de Milán, el prestigio social del sello y el nivel adquisitivo que presenta su público sitúa a las producciones de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano* cualitativamente muy por encima de las producciones de otros sellos.

Pese a que la inclusión de imágenes de artistas redundaba sobre todo en validar la categoría discursiva de la autenticidad no podemos pasar por alto que todo artista objetualizado en la funda lo convierte en manejable y permite su portabilidad. La estrategia comercial de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano* está fuertemente concebida para adaptarse a la producción industrial proveyendo a su público de una iconografía de estilo *Art Nouveau*, reconocible como genérica de la marca, al mismo tiempo que le proporciona el valor añadido de las mostraciones personalizadas.

En efecto, esta mostración personalizada de los intérpretes, que puede contener una firma manuscrita también impresa de serie, es literalmente añadida a la funda mediante adicción de un encarte encolado en el espacio destinado para ello. Las fundas de la *Società Italiana di Fonotipia di Milano*, localizadas con este modelo de *collage* en la *Bibliothèque nationale de France* son tres. La muestra se completa con diez ejemplares más localizados en la Biblioteca de Catalunya. En total la relación es la siguiente:

1. Un ejemplar de Jan Kubelik, firmado en París a 3 de junio 1905, dedicada a Michaelis, director de la *Fonotipia* (Italia: ca.1905, Ref. BnF172).
2. Un ejemplar de Oreste Lupi con fotografía de A. Ermini, Milano. (Italia: ca.1906, Ref. BnF173).
3. Un ejemplar de Pierre Gailhard con fotografía de M. Manuel, París. (Italia: ca.1905, Ref. BnF174)
4. Dos ejemplares de Giuseppe Pacini (Italia: ca.1905-1910, Ref. BC021).
5. Dos ejemplares de Alesandro Bonci fotografía con anagrama "AL." (Italia: ca.1905-1910, Ref. BC022).
6. Dos ejemplares de María Barrientos con firma manuscrita y fotografía con anagrama "AL." (Italia: ca.1905-1910, Ref. BC017)
7. Un ejemplar de Francesco Maria Bonini con firma manuscrita (Italia: ca.1905-1910, Ref. BC018),
8. Dos ejemplares de Victor Maurel con firma manuscrita en 1905, dedicatoria a la *Fonotipia* y fotografía datada en 1894 con anagrama "AL." (Italia: ca.1905-1910, Ref. BC019)
9. Un ejemplar de Armida Parsi-Petinella (Italia: ca.1905-1910, Ref. BC020).

Todas las fundas localizadas presentan en la relación de autores y artistas de la marca el denominado "Elenco B" por orden alfabético. De modo que la funda impresa es idéntica diferenciándose únicamente por la imagen adherida. Sin embargo, el protagonismo del encarte es tal, papel blanco estucado brillo, frente a papel *Kraft* mate, y fotograbado de estudio, que el carácter distintivo de cada funda en función del retrato que presenta, no puede ser puesto en entredicho.

La estrategia comercial aditiva, es decir, de la suma de dos tipos de materiales que siguen procesos de impresión diferentes y que se reúnen mediante *collage* en una sola funda, se reconoce también en el



*facsimil* de la funda *Grammofono, Disco Monarch* (Italia: ca.1905, Ref. BnF310). *Grammofono* utiliza una composición central basada en la circularidad que enmarca la imagen del interprete fotografiada a una tinta, negra, sobre papel blanco estucado. Se trata en este caso del “Comm. Francesco Tamagno”. La funda impresa en papel *Kraft*, en tinta azul, presenta una ilustración ornamental de estilo *Art Nouveau* cuya función es afirmar la promoción de la marca y resaltar el contenido de la imagen fotográfica. De modo que el fondo base de la funda destina un espacio rectangular vacío para que diferentes fotografías puedan, en diferentes modelos de funda, ocupar el mismo espacio previsto para ello. Esta distribución implica la voluntad expresa de añadir valor al envase mediante la adición literal de materiales e imágenes externos a la funda, que permiten la portabilidad del intérprete.

El caso de las fundas *Brunswick-Balke-Collender Co.* Chicago editadas también tempranamente, ca.1920-25 en Estados Unidos permite al público llevar consigo, a su ámbito doméstico, a faunos y sopranos. Las fundas *Brunswick*, dedicadas a Claire Dux (EE.UU.: ca.1920-1925, Ref. BnF051) y las dedicadas a Elisabeth Rethberg, Soprano de la *Metropolitan Opera Co.* (EE.UU.: ca.1920-1925, Ref. BnF052) son buena muestra de ello. Las fundas pertenecen a sendas colecciones dedicadas exclusivamente a estas artistas y conocidas como *Rethberg Records* y *Dux Records*.



**Figura 86. Perfiles de exhibición específicos mediante técnicas fotográficas I**

De izquierda a derecha: *Funda de la Società Italiana di Fonotipia di Milano* dedicada a Jan Kubelik, ca. 1905; *Funda Grammofono Concerto The “Monarch”* ca. 1905; fundas *Brunswick-Balke-Collender*, ca 1920-1925, *Rethberg Records* y *Dux Records*. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

En una de las caras se presenta una profusa ornamentación *Art Nouveau*, mucho más barroca en su ejecución que las fundas europeas del mismo estilo. En torno a un marco circular que enmarca el troquel (y por tanto la etiqueta del disco) se disponen simétricamente abundantes cenefas florales en los que se asientan dos faunos simétricos, pequeños Dioses Pan tocando el aulos con los carrillos hinchados. Otros instrumentos musicales propios de la tradición elegíaca greco-romana se instalan en la escena, liras, flautas de pan, panderetas, triángulos y trompetas, a la espera de ser idílicamente utilizados en este ecosistema que la marca argumenta como “claro, natural y limpio”, “La claridad de los registros *Brunswick*. Para la naturalidad del tono y la claridad de la reproducción”.<sup>414</sup>

<sup>414</sup> “The clearness of Brunswick records. For naturalness of tone and clearness of reproduction.” Traducción de la autora.

En la otra carilla se presenta una adaptación ornamental de la misma tipología de enmarcado con el objetivo, esta vez, de resaltar no solo el troquel central sino el busto célebre de la interprete y una extensa mención a sus méritos curriculares y su biografía. Este aspecto textual que las fundas *Brunswick* incorporan es notablemente diferenciador puesto que no se han localizado otros ejemplos similares en los que la información sobre la trayectoria vital del intérprete merezca la atención de hasta veintidós líneas en una posición privilegiada. Se trata, como relata el texto, de: "*The new hall of fame*": "La nueva sala de la fama".

Especialmente significativo resulta este aporte mental (los méritos) sobre la base de un aporte corporal (la imagen) en las fundas dedicadas a Claire Dux y Elisabeth Rethberg, dos mujeres, ambas sopranos. De la funda de Claire Dux se han localizado ejemplares en la *Bibliothèque nationale de France*, y también en la *Biblioteca de Catalunya*, siendo ambos idénticos. De la funda de Elisabeth Rethberg se han localizado dos ejemplares en la *Bibliothèque nationale de France* que presentan variaciones en el posado fotográfico.

Mientras que en dos casos el encuadre del posado es un busto célebre de perfil, en el tercer caso, el de Elisabeth Rethberg, se trata de un primer plano frontal con mirada lánguida y boca discretamente entreabierta. Las referencias del repertorio, presentes en ambas fundas: "50043" y "50065-54-84-10253" respectivamente, indican que este segundo posado, con un índice de sexualización mayor, es posterior al primero. La calidad de los retratos está mediatizada por el fotograbado de la época, siendo apreciable a simple vista la trama que los conforma.

La estrategia productiva de *Brunswick* es similar a las utilizadas por *la Società Italiana di Fonotipia di Milano* y *Grammofono* en Italia pero sin adición externa de materiales. En el mismo modelo ornamental de funda se destina un espacio para insertar las planchas de texto e imagen con el objetivo de personalizar los contenidos. El efecto conseguido logra subrayar la identidad de marca, afirmar un modelo de colección y poner en valor la especificidad del contenido, todo ello con la eficiencia garantizada en los métodos de impresión.

### **El modelo hegemónico de las fundas *His Master's Voice* y su extrapolación a otras fundas**

Los cantantes populares del XIX, hombres y mujeres, posan para agradar y exhibirse. Exhiben su belleza y su disponibilidad. Se muestran naturales, como animales de compañía, alegres y bien dotados, con un órgano de fonación sublime, su garganta, en el caso de ellas, enmarcada por las perlas, atributo hagiográfico de la virginidad que niega a la vez que intensifica el factor sexual latente en esa disponibilidad manifiesta. A pesar de la mirada cordial, no establecen con el público una relación intencional: la mirada no es en esencia una mirada a quien mira, sino al espejo en el que se miran. Los cantantes masculinos que posan se agradan a ellos mismos y las cantantes femeninas que posan lo hacen gustándose según los parámetros del gusto masculino. Presentan su mejor sonrisa, sin añadir otro gesto a su posado.

Sin embargo, los cantantes que ya tienen reputación, hombres y mujeres miran de otro modo. Dirigen su mirada fuera de campo, no miran al público sino que se entregan a su pasión, ajenos a la mirada que los atrapa. Exhiben a través de su altivez un cierto grado de intencionalidad mental, más allá de las dotes naturales de su voz. Como los directores, demuestran una ocupación mayor, que no consiste en agradar al espectador, sino en atraparlo a través de su arte. A veces como sucede en Caruso, la construcción del *display* de exhibición se manifiesta más acentuada. Su actitud explícita, desafiante, le diferencia del resto y consigue ensanchar ilimitadamente a través de los materiales visuales, la auraticidad del personaje.

El análisis en detalle permite obtener un sencillo corolario normativo del posado institucional, esa nueva categoría de exhibición que se está gestando al albor de una interpretación privada ante el micro, realizada con la finalidad de lograr una audición pública masiva. Esta imagen nace de la paradoja de la acusmatización y la antítesis latente entre la mostración y la ocultación. El maltrato a que las condiciones productivas de la nueva industria somete a cantantes, instrumentistas, directores y compositores, es soslayado con una imagen fuertemente estandarizada que es ofrecida en bandeja al público usuario, como un objeto de consumo más. *A fortiori* se aprecia que la imagen de los perfiles de exhibición, con un alto nivel de iconicidad (7-8) y una clara función descriptiva, es construida ajustándose a las siguientes normas tácitas, basadas fundamentalmente en un sistema binario de oposiciones que toma como eje la distinción entre culto/popular, mental/corporal, femenino/masculino y que se afianza en sutiles grados de exacerbación de las características y combinación de los recursos gráficos.

### **Cantantes. La fuerza está en el cuello y la boca**

Repertorio popular, comediantes y cantantes con voz aguda

- Mirada a cámara (*on*) directa al público espectador
- Gradación de la sonrisa, de leve a abierta
- Fondos iluminados en clave alta
- Vestuario casual
- Primeros planos
- Boca entreabierta
- Fuerza compositiva en el cuello y la garganta (escotes o pajaritas)
- Ocultación de las manos

Repertorio culto cantantes de ópera o con reputación

- Posado frontal pero mirada fuera de campo (*off*)
- Rictus proporcionalmente afectado, sin sonrisa
- Fondos ligeramente oscurecidos de clave media a clave baja
- Presentan *atrezzo*, ropa institucional, pieles, joyas y plumas
- El 99% de cantantes femeninas lleva collar de perlas y enseña el cuello
- Primer plano sexualizado por la desnudez del busto
- Atributos de fidelidad a la marca: aparición de perros
- Abundante presencia de mujeres

### **Instrumentistas. La fuerza está en la actitud y las manos**

- Posado con el instrumento de forma activa o pasiva
- Los violinistas posan con el violín
- Los pianistas no posan con el piano
- Mirada *off*, a veces la inclinación puede indicar hacia el instrumento elidido
- No sonríen, rictus lánguido, inspirado o afectado
- Fondos con iluminación media-baja
- Traje chaqueta y corbata, acorde a las convenciones de época
- Mostración en encuadre de manos y brazos, plano medio.
- Escasa presencia de mujeres instrumentistas

### **Directores. La fuerza está en la frente, la mirada *off* y la actitud desafiante**

- Rictus afectado
- Frente sobresaliente
- Pelo enérgico
- Mirada fuera de campo (*off*)
- Perfil o tres cuartos lateralizado
- Fondos oscuros en clave baja
- Busto célebre
- Se presentan en algunos casos con un cigarrillo
- En ocasiones se presentan dirigiendo en directo
- Ausencia de mujeres

Las implicaciones discursivas de estas decisiones apuntan a la búsqueda de estrategias de aproximación o alejamiento que permitan mostrarse y protegerse, en igual medida, de la mirada cautiva del público espectador. Mientras que el perfil de las personas que utilizan su voz (cantantes) se construye sobre la base de la exhibición pública abierta, convencionalizada como corporal, natural y cargada de sexualidad latente, la de perfiles cada vez más comprometidos con la intelectualidad, (instrumentistas y en mayor medida directores y compositores) se va alejando de esta posibilidad de ser atrapado por la mirada, utilizando en este período incipiente recursos propios del lenguaje gestual, en esencia: la afectación del rictus, la negación en la reciprocidad de la mirada y la oscuridad contextual. Así, el grado de entrega de quien se exhibe viene determinado por el sostenimiento del contacto visual hacia el contracampo heterogéneo, lo que indica una predisposición a actuar por y para el público espectador, a quien la mirada se dirige apelativamente, sin interrupción posible. En el polo opuesto, directores e instrumentistas de reputado prestigio, así como celebridades del canto de la ópera, niegan, total o parcialmente al público la mirada directa, dirigiendo su atención a un fuera de campo, donde es de presuponer, que se encuentra el motivo último de su deseo que no es corresponder a la gratificación escotofílica del público, sino satisfacer su propia pulsión intelectual centrada exclusivamente, pese a la mirada de un público *voyeur* o precisamente gracias a ella, en el asunto musicogénico.

El *atrezzo* utilizado convoca, así mismo, la notoriedad profesional del personaje y es utilizado como foco de atención no solo compositivo, sino discursivo, para dirigir la mirada del público espectador hacia los lugares de los que emana la música. Es frecuente que los cantantes varones posen con pajaritas y las mujeres lo hagan con amplios escotes y collares de perlas. La demostración iconográfica de una mayor disponibilidad al contacto físico se expresa en la gradación que presenta la amplitud de su sonrisa, la calidez de su mirada y la luminosidad que desprende, elementos que se incrementan al alza cuanto más popular y por ende, desinhibido, es el género musical que practican. Por el contrario es frecuente que los violinistas posen en el encuadre con el violín (accionado o en reposo) mostrando además sus manos, entendidas como instrumentos de precisión, pero sin mirar directamente al público. Por su parte, los pianistas, sujetos a la voluminosidad de un instrumento que no puede entrar en cuadro sin cercenarles el protagonismo, posan con la mirada lánguida dirigida hacia abajo, en lo que podríamos considerar una elipsis visual del instrumento, que puesto que es fijamente observado por el instrumentista, está presente para el público, sin ser visible.

Por último, el perfil de exhibición de los directores y compositores varones se establece sobre la base escénica de la masculinidad mental dominadora, es decir: rictus afectado, sin asomo de emocionalidad banal, oscuridad contextual y énfasis visual depositado en una frente prominente, que adquiere en ocasiones proporciones fuera de lo común. Una tendencia hacia la escenificación histriónica del *Pathos*, que es en ocasiones, intensamente demostrado.

Las escasas claves iconográficas categorizadas aquí, se utilizan en este modelo mediante infinitas gradaciones y combinaciones, lo que permite lograr una eficacia en la transmisión nítida de los conceptos clave. En resumen, la presencia discretamente polarizada de factores de mostración de los perfiles de exhibición en las fundas de disco analizadas, fuertemente convencionalizadas por el modelo hegemónico de *His Master's Voice*, hacia 1932-1935, auspicia ya una evolución futura en las formas de representar estos perfiles vehiculada por la distinción jerárquica entre lo culto y lo popular, lo mental y lo corporal, lo luminoso y lo oscuro, lo serio y lo banal, lo accesible y lo inaccesible. Construyendo en el imaginario colectivo la firme convicción de que la música popular no es seria y la música culta no puede ser divertida, gestando un sistema de diversificación de los gustos musicales excluyentes, y contribuyendo a una delineación de la escucha musical desequilibrada por la sobreabundancia visual de significados evocados. La presencia en este sistema binario de oposiciones de la feminidad y la masculinidad van de la mano en la premisa que sustenta todo el entramado signico en la mostración de los perfiles de exhibición: la falacia de la dominación del pensamiento racional y la subordinación de toda actuación corporal, entendida como natural.

### **8.8.1. El perfil de exhibición en las fundas diseñadas por André Girard para *Columbia***

La tendencia a la tematización basada en el argumento musical y la representación simbólica del perfil de exhibición es en los primeros años de la grabación sonora, difícilmente localizable. Los ejemplares

estudiados en la muestra de referencia que pueden alinearse en esta modalidad discursiva pertenecen exclusivamente a la colección de fundas ilustradas por André Girard para *Columbia*, en 1932.



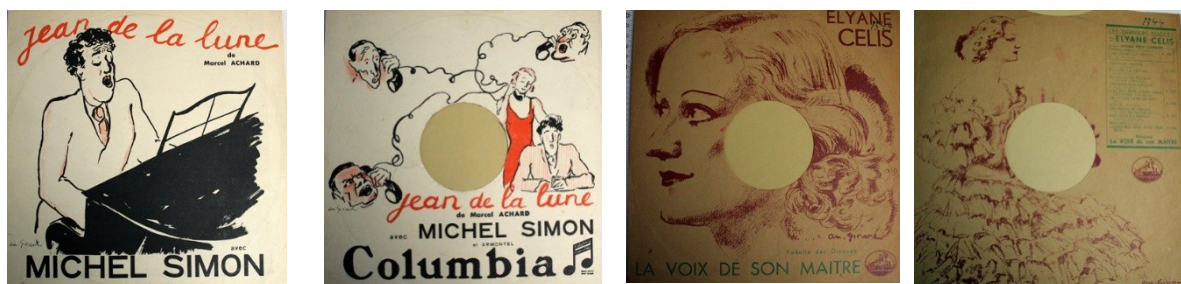
Figura 87. El perfil de exhibición en las fundas André Girard, *Columbia*, Francia, 1932, I

La representación del *Pathos* sustituye a la representación de la *Sofrosine*. Las cabezas parlantes de los artistas son ilustradas como parte de la maquinaria de la industria fonográfica en movimiento. Aportaciones pioneras a la construcción simbólica del retrato como máscara de exhibición y síntesis dramatizada del contenido musical. De izquierda a derecha: delantera, “*Le spectacle choisi par excellence, les plus grands artistes*” y trasera, “*Quelques succès de Columbia présentés sous enveloppes de disques illustrées par An. Girard*”. Funda de disco *Columbia*, Francia, 1932. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Ilustraciones André Girard. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La contribución de Girard no solo es eminentemente pionera, sino eminentemente rica en aportes sintagmáticos. En la carilla delantera de la funda *Columbia* (Francia: 1932, Ref. BnF068) Girard plantea una equiparación de los perfiles de artistas, cantantes e instrumentistas merced a la estrategia de la espectacularización: “El espectáculo elegido por excelencia” y “Los más grandes artistas”<sup>415</sup> son refuerzos textuales para una sentencia que se visibiliza en la dimensión gráfica: los retratos fotográficos de los mejores artistas están recortados circularmente y se disponen, en una composición que enfatiza el movimiento aproximativo circular, en una especie de cabalgata sobre ruedas-disco dirigida por un disco íntegro, a la cabeza. La gama cromática escogida, verde ácido, rojo anaranjado y negro sobre fondo blanco es sorprendente, basada en un suave contraste entre complementarios que proporcionan relaciones de orden gestáltico entre los elementos. Las formas circulares en que se circunscriben los rostros fotográficos de los artistas son equiparables a las formas circulares de los discos-rueda que dinamizan la escena; el verde, asociado a formas de la naturaleza, es el elemento conectivo entre todos ellos; y el rojo está destinado a puntuar la carrera en lugares estratégicos para marcar el recorrido visual, pero sobre todo a servir de centro de los discos, eje capital del rodaje equiparándose conceptualmente

<sup>415</sup> “*Le spectacle choisi par excellence*” y “*Les plus grands artistes*”. Traducción de la autora.

al logotipo de la marca y a los eslóganes en que se subrayan palabras como: “todos”, “artistas”, “excelencia”, “elección”, “más grandes”, y “espectáculo”. Cada artista se inserta sobre una carroza propia en cuya ilustración es posible identificar el contexto en el que trabaja y una síntesis esquemáticamente ilustrada de su perfil de exhibición, la imagen fotográfica del busto presenta mayor o menor grado de afectación, sonrisa o complicidad en la mirada según sea su grado de adecuación al binomio culto-popular. Así, mientras el cuerpo es entendido en la narración como doblemente re-presentado, (puesto que es menor y es ilustrado) el busto célebre es entendido como cercano a la veracidad (fotográfico).



**Figura 88. El perfil de exhibición en las fundas André Girard, *Columbia*, Francia, 1932, II**

Fundas de disco tematizadas. De izquierda a derecha: *Columbia*, Francia, 1932, “Jean de la Lune” de Marcel Achard con Michel Simon y Armontel, carillas delantera y trasera. Ejemplar publicado por *La Voix de Son Maître*, Francia, ca. 1936-1938, Elyane Celis, carillas delantera y trasera. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Ilustraciones André Girard. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Uno de los grandes aportes de Girard es la desacralización de los perfiles de exhibición y la nitidez visionaria con que se aproxima al verdadero discurso de la grabación sonora. Girard formula una puesta en escena metonímica de los artistas, que son presentados solo como “cabeza parlante” con alto grado de iconicidad, decapitados y felices, formando parte de una compleja maquinaria en movimiento accionada por los discos y cuya función principal va a ser la mostración espectacular de los perfiles de exhibición, siempre disponibles y, sin embargo, siempre esquivos, pues la cabalgata, el desfile, construido mediante la ilustración gestual y ornamentado específicamente para servir al gusto de quien la contempla desde el otro lado de la funda, no cesa de moverse.

Cantantes, instrumentistas y compositores dejan con Girard de convertirse en mitos divinizados con afectación sobrehumana caracterizados por concatenar el freno de las pasiones y por tener un estatus propio, para aproximarse a una corporalidad desinhibida y contextualizada en los escenarios de su acción, sea el *Music Hall*, el Café teatro o la Ópera, pero sobre todo, a una personalidad que sirve, despojada de su humanidad real y obligada a presentar máscaras de exhibición apropiadas, a los propósitos mercantilistas de una imparable cadena productiva. La reificación del mito sucede: la naturaleza, la vida y el arte son reinterpretados por Girard, cosificados y apresados en un constructo espectacularizante y siempre feliz, que transita veloz por delante un público espectador ávido de experimentar un placer auditivo y escóptofílico siempre a su alcance. La técnica del *collage*, la mezcla de géneros, artistas, registros icónicos y materiales en una misma ilustración barroca y sin embargo vacía, no hace sino evidenciar que el desfile pagano es un evento ficticio, políticamente construido y efímero. Las firmas de los artistas actúan como líneas de fuerza rodeando el periplo, como público y

como marca dinámica y fiel de la representación, aportando verismo, huella, verdad impaciente, activando la compra por impulso, el arrebató de la memoria en su sueño de pertenencia y auraticidad perdida de los intérpretes, “Los más grandes artistas”: “*Le spectacle choisi par excellence*”. Que no cese el espectáculo, (elegido por el público receptor) por excelencia”.

En la carilla trasera, o viceversa, la funda presenta un catálogo sucinto de 16 ejemplares de la que parece ser la colección. Varias son las razones que apuntan a que esta colección era más extensa de lo que ha podido documentarse en la muestra. Por una parte, la misma funda apunta en su base: “*Quelques succès de Columbia présentés sous enveloppes de disques illustrées par An. Girard*”, es decir: “Algunos de los éxitos de *Columbia* presentados en envolturas de disco ilustradas por An. Girard”.

Por otra parte, Mistinguett, Lucienne Boyer, Georges Thill, Gilles et Julien, Marie Dubas, Michel Simon, Mireille et son Chourinette, Damia, Lys Gauty, Pills et Tabet, Victor Boucher, Albert Préjean, Jean de la Lune, Milton, son de los artistas que aparecen mencionados en estas cubiertas. Sin embargo, Josephine Baker, así como Marianne Oswald, son artistas cuya firma legible aparece legible en la carilla delantera y que, no obstante, no poseen en la carilla trasera su correspondiente disco.

Los discos pertenecientes a la colección utilizan la gama cromática, el retrato en movimiento y el estilo de ilustración gestual como eje de reconocimiento. El negro dibuja los cuerpos masculinos regulados por la normativización y es sinónimo de sobriedad o transcendencia del objeto como el piano de Mireille. El rojo, cuando es utilizado como trazo, subraya la emotividad y el conflicto dramático: dibuja el aura que acompaña a la interpretación del *Chourinette*, o de Gilles et Julien, y también señala la ebriedad, en el caso de “*Les marins*” y los gendarmes extorsionadores. Sin embargo, el rojo como mancha sólida define la saturación de la sensualidad femenina y el objeto de deseo codiciado, como en el cuerpo de la mujer estirado por esos mismos tres gendarmes en “*Un mois de Vacances*”, también en la mujer representada como gruesa y obscena en “*La fille de Levi*” cuya fortuna es ambicionada por el pretendiente que la agasaja, o en la funda de Jean de la Lune y Michel Simon, donde otra mujer aparece conectada al teléfono a tres hombres y a un cuarto de forma presencial, sugiriendo la presencia de la infidelidad. Metáforas del calor, el amor o la vida magnificadas por el rojo se encuentran en el corazón de “*Mireille et son Chourinette*”, en el sol poniente del ejemplar de Lys Gauty o en la funda de “*Les Vignes du seigneur*” formando parte del frutero de la abundancia y la discordia, también en la sangres del cuerpo yacente, negro, en la funda de Damia.

En las estrategias discursivas se instala la representación viviente de los cuerpos, dramatizando las escenas que acontecen en el relato musical y obrando en la enfatización de los perfiles de interpretación, como el canto sacro de Marie Dubas, el pícaro desinhibido de Mistinguett, el cómico de Milton, el enfático de Gilles et Julien o el teatralizado de Lucienne Boyer. En todos los casos el recurso a la exageración de las actitudes y los contextos de ejecución contrasta con el uso armónico que Girard hace del blanco y el vacío, la metáfora del silencio, por oposición al acontecimiento y al éxito sonoro, que cobra mayor



relevancia al instaurarse en un panorama exento de cualquier otro tipo de acción puesta en escena para el público receptor.

La presencia documentada del álbum "*Jean de la Lune*" con Michel Simon, da cuenta de que las fundas realizadas por André Girard para *Columbia*, estaban doblemente ilustradas por cada carilla, pudiendo reforzar en una de ellas al argumento temático y en otra el perfil de exhibición. Atendiendo así a satisfacer la doble pulsión fetichista del público receptor: la de poseer la música que contiene y la de perpetuar en la memoria la transmisión de los significados emotivos, propios de la interpretación en directo. El último trabajo de André Girard documentado en la muestra es una funda realizada en Francia, ca.1936 para *La Voix de son Maître*, con un doble retrato ilustrado, de busto y cuerpo completo de Elyane Celis. En 1938 Girard, obligado por el ascenso del nazismo emigró a EE.UU, sin que exista constancia de que esta faceta de su carrera fuera también desarrollada allí, o que cesara su actividad en la industria fonográfica, para trabajar, tal y como consta en las fuentes consultadas, en la pintura de caballete.

En resumen, el descubrimiento de los escasos ejemplares localizados en la muestra de referencia, apenas cinco, ha posibilitado demostrar y poner en valor la calidad y cantidad del trabajo de ilustración artística que André Girard desarrolló de forma pionera para la industria de la grabación sonora y que anteceden en ocho años al que se supone el primer álbum ilustrado de la historia de la grabación sonora, el ejemplar de Steinweiss para *Columbia*.

La densidad discursiva y formal del trabajo de Girard, que realizaba auténticos retratos psicológicos de los perfiles de interpretación adecuados a un repertorio concreto, presentando una inconfundible identidad corporativa, en 1932, supone un hito en la historia gráfica de la grabación sonora, extremo que esta investigación invita a confirmar y ampliar en futuras disertaciones sobre su obra y su personalidad. La investigación pretende apuntar, a su vez, que en otro fondo sonoro, sin catalogar, pueden existir ejemplares relevantes de esta y otras posibles autorías que modifican sustancialmente, no solo la historia escrita sobre los materiales que acompañan a la música grabada, sino al uso de los envases comerciales desde el punto de vista del *packaging* como imagen de calidad con función artística asociada.



Figura 89. Mapa iconográfico XV "Perfil de exhibición masculino: cantantes"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 90. Mapa iconográfico XVI “Perfil de exhibición masculino: instrumentistas”  
 Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 91. Mapa iconográfico XVII "Perfil de exhibición masculino: directores"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 92. Mapa iconográfico XVIII "Perfil de exhibición femenino: cantantes I"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 93. Mapa Iconográfico XIX "Perfil de exhibición femenino, cantantes II"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 94. Mapa iconográfico XX "Perfil de exhibición masculino, ilustrado: directores I"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC









Figura 97. Mapa iconográfico XXIII "Perfil de exhibición mixto, ilustrado: instrumentistas"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y *Collage* Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 98. Mapa iconográfico XXIV "Perfil de exhibición mixto ilustrado: cantantes II"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

## 8.9. La humanidad idealizada: mitificación y falsa infancia

El advenimiento de la grabación sonora contrae en sus inicios una deuda fundamental con la voz de los ausentes. Muertos como en el caso del amo de Nipper o simplemente no-presentes. Esta iconicidad de la transcendencia, que tanto se fundamenta sobre la pulsión de muerte, o de ilusión de vida re-vivida, lastra durante décadas, de forma subyacente, la imagen de las fundas de disco.



**Figura 99. Funda de disco Hermanos Agafurovy ca. 1910. Fuente: Russian Records**

Es poco habitual encontrar en occidente imágenes que patenten la fortaleza física de la de la mujer. Su puesta en valor como hercúlea heroína suele estar invisibilizada tras ademanes domésticos y domesticados. De ahí que se haya destacado esta imagen de la funda rusa editada por los *Hermanos Agafurovy* en Ekaterimburgo, Departamento de Perm, como contraposición al discurso hegemónico dominante. En la imagen la idea de sumisión y debilidad femenina queda cuestionada, alineándose con el iconotipo de la *Fonotipia di Milano*. La funda mide 260x260 y está datada ca. 1910. Fuente: Russian Records.<sup>416</sup>

Orfeo. Apoyadas en los márgenes del troquel, metáfora de orilla de la isla de Antemóesa, las hijas de Aqueloo tocan la lira mientras la embarcación de Orfeo permanece en la esquina superior derecha. Orfeo, sin embargo, no está en la imagen y no es él quien interpreta, sino las sirenas. La reunificación icónica de la lira y el canto de las sirenas en una sola imagen apela directamente a la reunión simbólica e integradora de ambas excelencias, no en un duelo, sino en un elemento común a disposición de los

Si siguiendo esta línea de investigación surgen diversas modalidades discursivas en las fundas que evocan la idea de vencer a la muerte mediante la calidad divinizada de la grabación sonora y en concreto de la música grabada. Las referencias mitológicas a Orfeo, héroe mitológico que logra entrar y salir del Hades en busca de Euridice, su amada, gracias a su pericia interpretativa con la lira, es un eje de acción iconográfico recurrente. Basta recordar el nombre del comercio catalán que hemos mencionado, *Orpheus*, de su homólogo francés *Orfé*, una edición semanal de éxitos discográficos, "*Irrompibles, indeformables y eternos*", (Francia: ca.1933, Ref.BnF348) o del iconotipo de *Perfectaphone*, un Orfeo suspendido, aéreo, semi desnudo y en movimiento, de cuya lira emanan una veintena de discos que vuelan en perspectiva, arrojados a la humanidad.

Las ya citadas fundas de *Maquinas Parlantes Cesar Vicente*, (España: ca. 1920, Ref. MMB012) abordan también esta relación de la calidad de la música grabada como herramienta de supervivencia a través de la figura de las sirenas y del reto mitológico que sus voces sostuvieron con la lira de

<sup>416</sup> Russian Records, [http://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=7262&l=russian](http://www.russian-records.com/details.php?image_id=7262&l=russian). (Consultado el 13 de agosto de 2015).

mortales: el disco grabado es la culminación cualitativa de la voz virginal de las sirenas y las melodías de Orfeo. Y es posible escucharlo a placer, en cualquier lugar, sin poner la vida en riesgo.

Liras, musas y ángeles serán también imágenes habituales en la primera filiación de la grabación sonora con lo sagrado, lo sobrenatural y lo desconocido. Las fundas de la *APGA*, *Assotiation Phonique des Grands Artistes*, creada por las personalidades más importantes de la Ópera de París y del Café Concierto, para hacer valer sus derechos de autor y poder beneficiarse de un porcentaje de las ventas de los discos entre 1906 y 1910, es un buen ejemplo de esta afirmación de la calidad sonora a través de la retórica visual basada en el recurso a la mitología. En concreto, el iconotipo de *AGPA* remite a idealización del objeto, mediante la aparición de una moderna y virginal Eutherpe contextualizada en el París de los primeros años del S.XX. La musa, sentada, en primer plano en actitud contemplativa, mantiene con un querubín alado, que da la espalda al público espectador, una actitud de complicidad, como si ambos estuvieran transmitiéndose mutuamente algún secreto, al margen del espectador, pero delante de su mirada *voyeur*. Secreto que, siguiendo la dirección compositiva de la narración visual, tal vez será amplificado por la máquina. Esta mujer idealizada, vestida con túnicas, deja entrever descuidadamente un pecho que se sitúa por encima del disco, mientras con la mano derecha se apoya rozando la pierna del ángel y con la izquierda sujeta sin esfuerzo la bocina del Gramófono. La escena transcurre a las puertas de la emblemática Ópera de París. La fuerte sexualización de la imagen, pese a lo aparentemente descuidado de la pose, o precisamente gracias a ello, es plausible siguiendo la línea de fuerza horizontal que atraviesa sucesivamente los círculos dibujados por las nalgas del querubín, el pecho de la musa y el centro oscuro de un pabellón de diseño *Art Decó*, eminentemente orgánico, cuyas sinuosas curvas remiten a otros centros de interés de la anatomía humana.

En el caso de la *Società di Fonotipia di Milano*, la funda de estilo *Art Nouveau* está impresa a una sola cara y se presenta como la emulación de dos frisos sobre sendos porticados simétricos. En el porticado de la izquierda, el número de disco y la fotografía del intérprete. En el de la derecha, la imagen de la marca y la referencia textual al repertorio de la misma. Dos umbrales esculpidos, orlados y enmarcados que contienen información relevante, consolidada en la funda como si de un bajo relieve escultórico se trataran. Dos puertas que anteceden al disco y prefiguran y configuran icónica y simbólicamente lo que en él se van a encontrar.

En la cornisa derecha se inscribe el nombre del sello y en el arquitrabe se puede leer "*Marca di Fabbrica*". En el interior del friso una ilustración con alto grado de iconicidad muestra de nuevo una adaptación moderna de la musa Eutherpe que, mientras con la mano derecha imprime discos en una prensa, con la mano izquierda sujeta la lira. La musa moderna duplica aquí sus tareas: a la clásica de interpretar cánticos con la lira se suma la responsabilidad de producir discos en serie para la humanidad. La musa, también portátil en esta representación pseudo-arquitectónica, posa alada, vestida con ropajes, laureles y generoso escote. Los discos caen en cascada junto a libretos de partitura, hacia la parte inferior en que se enmarca el repertorio de la fábrica como concesionaria exclusiva de autores dramáticos y artistas de la lírica.

De nuevo, como sucediera por ejemplo con *Perfectaphone* o los cilindros de *Columbia*, la figura humana idealizada es la máscara que la industria utiliza para presentar al público la fachada más respetable de su quehacer industrial, lo que denota que las rutinas de producción fabril no podían aún ser representadas fríamente, sin eufemismos, sin una apelación al mito o a la divinidad. Que la cadena productiva y los nuevos modelos de industrialización de la cultura no podían ser revelados sin glosas a los frágiles valores intangibles cuya mostración compulsiva solo contribuye a afirmar la progresiva desaparición de los valores que la producción no seriada, de obra única orientada al mercado del arte, y no de las masas, evocaba.



**Figura 100. Referencias al mito de Orfeo**

De izquierda a derecha: detalle de la funda *Orpheus*, Barcelona ca. 1910, detalle de la ilustración mitológica para la funda de *Aparatos Parlantes Cesar Vicente*, España, ca. 1910; detalle de la funda *Orfe*, Francia ca. 1933; iconotipo de *Perfectaphone*, Francia ca. 1920. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2011 y 2015. Fondo: *Museu de la música de Barcelona* y *Bibliothèque nationale de France*.

### **Antítesis de los roles productivos: el hombre real frente a la mujer ideal**

Hacia 1930 se localizan ilustraciones en dos fundas bien distintas que enfatizan la relación de contigüidad entre el mito ideal y la mitificación de la figura real, aportando además una clara distinción de género. Se trata de imágenes con alto grado de iconicidad, construidas expresamente para intensificar la unión metafórica de estos dos perfiles, el sacro y el profano y que al ser concebidas como ilustraciones genéricas se convierten en modelos homeostáticos con mayor pregnancia en tiempo y espacio que las fundas de un artista concreto. En ambas imágenes el perfil del hombre se corresponde con el del intérprete real y el de la mujer con el de la idealización. La funda *Bellacord Electro* (Letonia: ca.1930, Ref. BnF033) presenta en papel *Kraft* una ilustración anónima, a una tinta, marrón, en la que un violinista masculino ataviado con chaqué, interpreta en directo junto al mar. En el firmamento, a su izquierda, una mujer alada, con el pelo suelto y una túnica, envuelta en nubes y rodeada de ángeles, sobrevuela la escena mientras toca la lira. La mirada de ambos coincide en el punto de fuga y el recorrido visual se cierra triangularmente con el iconotipo de la marca en la parte inferior.

La funda editada por *Columbia* (Gran Bretaña: ca.1930-1935, Ref. BnF097) presenta un fotograbado monocromático basado en la pintura original de Bernard Partridge, R.I. *Inspiration*. Varios ejemplares de la funda han sido localizados en la *Bibliothèque nationale de France* y también en abundancia en el *Museu de la Música de Barcelona*. Aunque la datación aproximada se ha realizado ca.1930, en función del registro al que acompaña, en muchas ocasiones resulta complejo determinar durante cuántos años y en cuántos lugares se comercializó el mismo modelo de funda. En el caso del modelo que nos ocupa, la funda pudo mantenerse en vigor durante veinticinco años, en concreto desde 1925 hasta 1950.

En ella dos personajes muy similares a los que se presentan en la funda *Bellacord*, un violinista y una musa alada, otra probable Eutherpe, se mantienen muy próximos entre sí, en un espacio en penumbra, y sin embargo, frente al espectador. La acción narrativa transcurre en el espacio íntimo entre ambos, en el momento en que durante la interpretación musical la musa, retro iluminada alienta al instrumentista. Mujer ideal y hombre célebre mantienen un idilio secreto ante la mirada cómplice del usuario. Ella, la ideal invisible es visibilizada en su tarea inspiradora, cazada por la óptica del arte, sujeta y sometida como lo está la grafía del sonido en el disco, al servicio de la perfección, vestida de blanco, etérea, aérea y pura. Él, que actúa concentrado fingiendo situarse al margen de la presencia de ella pero atento a sus dictados, es interrumpido en su fisicidad por el troquel y emasculado por la presencia física de la etiqueta, ventana al disco y a los datos catalográficos de la marca y el repertorio, es decir: a la creación.

No pasa desapercibida, en el caso de la ilustración de Bernard Partridge, *Inspiration*, el parecido de la musa angelical con el ángel que anuncia a Adán y Eva la expulsión del paraíso, en el grabado del mismo nombre con que Gustave Doré ilustró las escenas Bíblicas del Génesis en 1865.<sup>417</sup> Esta filiación recoge la transcendencia de un mensaje en cierta medida oculto y que se hospeda en la *Hyle* del “Paraíso Perdido” y su restitución mediante la tecnología y el esfuerzo laboral. El sudor de su frente, visible en la voluntad de perfección que el instrumentista varón, ser sacrificial ejecutante, juzgado y obligado a la exhibición pública, realiza ante una audiencia experta, deificada por el fenómeno comercial.

La evidencia en ambas fundas radica en que tanto el personaje mitológico como el personaje real están enteramente entregados a su trabajo: ella inspirar en la sombra o en el éter y él encarnar la producción musical para una audiencia que espera la participación activa de ambos, pero que solo lo percibe a él. Las connotaciones de los distintos roles productivos son equiparables a la situación de desigualdad social que se produce en las instancias reales de la vida laboral de hombres y mujeres. La visibilización del trabajo femenino es sistemáticamente desviada a una categoría sobrenatural, la de musa inspiradora, *partenaire* secreta, fruto incluso de la imaginación del maestro, cuya dedicación laboral está imbuida de formación, poder y pragmatismo. La deriva hacia la intensiva descualificación del trabajo femenino entendido como íntimo y su falta de remuneración acorde al mérito desarrollado, es inversamente proporcional al reconocimiento social y económico del trabajo creativo del varón que obtiene beneficios de toda índole por su saber hacer y el de la presunta musa, real o ideal, que le acompaña. Un tipo de violencia simbólica fuertemente afincado en el imaginario colectivo y naturalizado a expensas de la salud mental y la independencia económica de las mujeres que interviniendo como fuerza productiva real en todos los procesos socio-laborales que la humanidad en su conjunto ha experimentado, se encuentran en numerosas ocasiones cualificadas y en el umbral de la pobreza, visibilizadas como necesarias esencias creadoras de belleza, razón por la cual hace tiempo que “se ganaron sus alas.”<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> Gustav Dore, “La expulsión del Paraíso” en “Centro Cervantino de La Roda”, *La Santa Biblia de Gustave Dore* <http://www.laroda.es/cervantino/actividades/historicodeactividades/0000009a060b92101/0000009a9e0921f10.htm> (Consultado 20 de septiembre de 2015).

<sup>418</sup> Frank Capra, *It's a Wonderful Life* (Estados Unidos: RKO, Liberty Films Inc. Production, 1946).

### **De la humanidad mitológica a la humanidad servicial productiva**

Entre 1920 y 1930 el apogeo de los pequeños y medianos sellos promueve una ingente cantidad de materiales destinados al consumo de masas. La necesidad de fidelizar al público promueve acciones comerciales que se patentizan en las imágenes de cubierta. Las fundas *Whiteheads Records* (Gran Bretaña: ca.1920-1930, Ref. BnF466) incluyen ilustraciones en las que un botones acerca al cliente su disco favorito con solo marcar un número telefónico. La humanidad que acerca la música al pueblo, antaño idealizada, ha pasado a convertirse en una idealización del sistema productivo, en que el aspecto servicial se afirma sobre la base de la desigualdad social. La presencia de criadas en el disco publicitario “*Ça vient de la cuisine*” (Francia: ca.1930, Ref. BnF054) proporciona otro ejemplo de la naturalización de las jerarquías sociales y de su cosificación como objetos de consumo. Las ilustraciones son pequeñas y profundamente esquemáticas, presentando un grado de iconicidad muy bajo, es decir, como personas y como personajes están desposeídas de tangibilidad social e importancia real, pues no se opera en la estricta transposición visual de los detalles formales que las constituyen, sino en una metonimia de la parte, el uniforme de trabajo, por el todo: la persona al servicio de otras personas de clase alta que bailan en lujosos salones, que sí encuentran con más frecuencia en las fundas de disco una acepción icónica más próxima al registro fidedigno de la apariencia real, fotografía o ilustración realista. Las menciones icónicas a la noción de servicio son trabajadas como concepto simbólico anti naturalista, antes que como deseo de capturar el referente, hecho que también se pone de manifiesto en los soldados de las fundas *Victor*, en las que se publicitan los bonos del ejército. En resumen, la mostración de las condiciones de existencia real de las clases medias y bajas, narradas mediante técnicas propias de estilo naturalista o el realismo social, no encuentra su correlato icónico, como estrategia comunicativa, en las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, que han sido analizadas en la presente Tesis Doctoral.

### **La Infancia irreal**

El análisis intensivo de las fundas de disco previas a 1940 revela que la imagen de la infancia real no idealizada, es apenas existente. En las fundas europeas la infancia real, al igual que la vejez, no tiene ni presencia ni visibilidad iconográfica salvo como público espectador en instancias silueteadas. Como se apuntaba en la presentación de datos cuantitativos, tan solo en 5 fundas se ha localizado presencia infantil real, en número de 14 figuras. Por el contrario en 25 fundas se ha localizado “Infancia Ideal” en número de 46 figuras, lo que indica una clara exclusión, al menos simbólica, de los menores de edad en las nuevas prácticas culturales. La excepción a esta situación la proporciona la funda de la filial rusa de *Grammophon*, (Rusia: ca.1910, Ref. BnF197) firmadas por la Imprenta creativo *S.P.Yakovleva* y analizadas en el capítulo titulado “La música grabada en ámbito doméstico y el salón, ocio, placer y sexualización”. Baste recordar que la presencia de la infancia como público real, curioso y próximo a la bocina captora, naturaliza el fenómeno de la grabación sonora y lo matriarcaliza en la medida en que desactiva su peligrosidad para la prole, desarticulando así el miedo subyacente a lo sobrenatural-desconocido, la voz de los ausentes, argumento principal de venta que en Europa coloniza el imaginario colectivo de forma oligopólica, en este período.



La infancia idealizada, en forma de querubines y otro tipo de seres alados se localiza en fundas como la publicada por *Okeh Record* (EE.UU.: ca 1920-1923, Ref. BnF343) *Sphinx Mercury Records* (Gran Bretaña: ca 1945-1950, Ref. BnF433) y de forma más tardía en *Pèlerinages de France* (Francia: ca. 1950, Ref. BnF381), los faunos encuentran su espacio en las fundas publicadas por *Brunswick Record Balke Collender* (EE.UU.: ca. 1920-1925, Ref. BnF051) y el ejemplar *Chansons de la Vigne* publicado por *Industrie Phonographique* (Francia: ca.1930, Ref. BnF304). La figura más reseñable de infancia real, alejada de la convención mitológica de *Putis* y Faunos, la constituye la imagen especular de la funda *Edison Bell*, (Gran Bretaña: ca. 1925, Ref. BnF141) en la que dos niñas estiran levemente de una serie de cintas, que a su vez hacen tañer dos campanas. La imagen se duplica en cada carilla, por lo que el impacto de la imagen en la funda se cuadruplica. El eslogan que acompaña la campaña en su interior cita textualmente: “*Ring out loud and clear*”, “Resuenan alto y claro”. Texto que es reforzado y acompañado en la base por un explícito: “*Play on all Gramophones*”: “Juégalo, hazlo sonar, reproducélo, en todos los Gramófonos”. La explicitud combinatoria de la sentencia puede relacionarse con el parecido que ambas niñas guardan entre sí, de nuevo la feminidad clónica y especular como espejo de la claridad del sonido y de la voz. Sin embargo, puede observarse con atención que, pese a que comparten postura, vestuario, peinado y gestualidad, la niña de la derecha posee la boca entreabierta, mientras que la de la izquierda, la mantiene cerrada. Esta alteridad gemelar conduce a la idea de que “todos” los gramófonos son iguales, y que se encuentran disponibles para hacer sonar el disco, alto y claro. La similitud formal entre la niña Edison Bell y la Alice Liddell disfrazada de mendiga, fotografiada en 1858 por Lewis Carroll (Charles Dodgson), es eminentemente significativa. Atender a la sexualización de la mirada, la postura y la sonrisa licenciosa, poco acorde con la edad que manifiesta su atuendo y la anatomía de su cuerpo, permite indagar en las relaciones no explicitadas de placer escotofílico de un público receptor en esencia masculino, a las que la funda, subrepticamente, se dirige.



Figura 101. Mapa Iconográfico XXV “La Humanidad Ideal”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 102. Mapa Iconográfico XXVI “La Mujer Ideal”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 103. Mapa Iconográfico XXVII “La Infancia”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

### 8.10. La animalidad como recurso polarizante disfórico: lo doméstico y lo indómito

La abundante presencia de animales en las fundas de disco previas a 1940 es tan significativa, con respecto al escaso porcentaje de animales que en el S.XXI estamos acostumbrados a ver en las imágenes fijas que acompañan a la música grabada, que ha merecido la configuración expresa de una categoría iconográfica.

La “Animalística” o el denominado “Arte Animalista” es un género artístico menor que, equiparado al bodegón o al paisaje, toma como referencia fundamental la representación de animales. Los animales domésticos, tanto en la pintura como en la escultura, acompañan desde el arte de la prehistoria hasta el simbolismo del S.XIX las representaciones de escenas, tanto naturalistas como mitológicas, aportando con su presencia un incuestionable valor narrativo y, en no pocas ocasiones, apellidando la esencia psicológica de los personajes a través de la metáfora y la connotación. La visibilización de animales en el ámbito simbólico denota que la proximidad entre el ser humano y el animal en el S. XIX y principios del S. XX, todavía es preeminente, y que los lugares de encuentro son posibles y están naturalizados. El caballo, los perros y las aves domésticas son, con diferencia, los animales reales más representados en el arte de la época previa al advenimiento de la grabación sonora a través de las escenas vivientes de caza, los retratos ecuestres imbuidos de poder, o los retratos de mujeres en el ámbito doméstico. Los animales fantástico-mitológicos, hibridación de varios animales entre sí, mutaciones reduplicadoras o mitad humano mitad animal, encuentran su espacio en el arte a través de las representaciones de lo monstruoso, lo sobrenatural y lo natural terrorífico, como figura principal o secundaria, forjando en ocasiones un vínculo inseparable con la hagiografía de dioses, héroes y santos. La Serpiente del Paraíso, el Dragón de San Jorge, la Medusa y Hércules, monstruos marinos como Esquila, las Arpías y las Sirenas, incluso transformaciones como las sufridas a causa de la influencia de la Luna, por el Hombre Lobo o el Vampiro, mitad murciélago, son figuras iconográficas que ponen en cuestión el orden patriarcal establecido y que magnifican el poder indómito de la naturaleza, instaurando como necesaria para el bien común la derrota vicarial de su facción más peligrosa y convirtiéndose en trasunto no explicitado de la lucha contra la temida condición femenina.

-Las enfermedades-decía el “Mago de Menlo-Park”- pueden combatirse. Las regiones insalubres pueden convertirse en sanas. Las fieras pueden ser destruidas. Con hierro y cemento pueden construirse ciudades, y con la electricidad, obtenerse luz y fuerza. No disponían, ciertamente -concluía-, de elementos tan valiosos los fundadores de las grandes ciudades del Pacífico, y, sin embargo, consiguieron triunfar por completo. Y práctico, como siempre, decidió instalar fábricas modelos para la obtención de hierro y de cemento en cantidades formidables.”<sup>419</sup>

Los animales monstruosos, siempre vencidos por el héroe, el santo o el criminal redimido, sirven al propósito de erradicar la fiereza de lo natural, entendida como un desorden que frustra el dominio racionalista del mundo. De esta argumentación se colige que la música grabada, entendida en sus

---

<sup>419</sup> Poch, *Edison*, 35-36.

orígenes como un fenómeno dirigido al consumo de masas con clara voluntad de controlar la producción simbólica de contenidos culturales de una manera desapercibida, utilice para construir, fijar y estereotipar su identidad la paráfrasis del animal de compañía, colmatando esta narración con los atributos propios de la fidelidad, la confianza y el orgullo patrio, de los que son máximos exponentes el perro Nipper y el Gallo de *Pathé*.

### **Nipper, la escucha fiel del amo**

El número de fundas en las que se recoge la imagen del perro Nipper asciende en la muestra estudiada a 126 ejemplares, seguido de 8 fundas en las que aparecen diferentes tipos de leones, 7 fundas en las que aparece el gallo de *Pathé*, 4 fundas en las que aparecen los pajarillos cantores de *Salabert* y una variada multitud de fundas en las que se contabilizan distintos tipos de animales, hasta arrojar la cantidad de 182 fundas con presencia animal, de un total de 512 fundas estudiadas. En resumen, un 35% de las fundas estudiadas presenta animales y de ellas un 70% contiene la imagen de Nipper. Es decir, casi un 25% del total de fundas estudiadas posee la imagen del perro fiel escuchando la voz grabada de su amo muerto.

El origen de esta filiación narrativa tiene lugar en 1899 cuando la *Compañía Gramophone and Typewriter* adquiere la obra de Francis Barraud, *His Late Master's Voice*, para hacerla servir a sus estrategias de comunicación. El lienzo de Barraud muestra un perro escuchando atento un dispositivo sonoro del que emana la voz grabada de su difunto amo. La originalidad que transmite el mensaje de Barraud estriba en que el animal experimenta una ilusión de realidad auditiva, confunde la representación con lo representado. En realidad no escucha la voz, escucha el gramófono. Es la experiencia de la voz re-poseída, re-sucitada, re-vivida *Ad Libitum*<sup>420</sup>. En este sentido, es pertinente establecer un paralelismo entre esta imagen publicitaria, utilizada ferozmente en el mercado norteamericano por la compañía *Victor* y la clásica disputa entre Zeuxis de Heraclea y Parrasio de Éfeso que Plinio El viejo recogió en su *Historia Natural*. Dos destacados pintores de la época quisieron determinar quién podría pintar una ilusión más convincente. Zeuxis pintó unas uvas y los pájaros las picotearon tomándolas por reales (como el perro la voz de su amo) Parrasios por su parte, cubrió la pintura con una cortina que el mismo Zeuxis intentó descubrir sin éxito, puesto que la cortina era la pintura misma. Zeuxis aceptó su derrota con esta sentencia: "Yo he engañado a los pájaros, pero tú, Parrasio, me has engañado a mí". Lacan utilizó este relato para desvelar la poderosa atracción que el ser humano siente por lo oculto, atracción que el propio Parrasio utilizó para seducir a Zeuxis, siendo él, un maestro de la pintura formado en las trampas de lo visual, quien cayó en la tentación de descorder el velo, de descubrir la verdad escondida: "Quítate la máscara y muéstranos lo que en realidad eres."<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> La indicación musical "*Ad Libitum*", conocida también como: "*A piacere*" permite al intérprete variar el *tempo* y el uso del instrumento como lo desee durante el periodo indicado. El autor cede así al intérprete la posibilidad de ejecutar un fragmento musical según sea su estado anímico. La indicación opuesta se denomina "*Obbligato*." Wikipedia, "*Ad Libitum*" [http://es.wikipedia.org/wiki/Ad\\_Libitum](http://es.wikipedia.org/wiki/Ad_Libitum) (Consultado 23 marzo 2015).

<sup>421</sup> Slavoj Zizek, *Cómo leer a Lacan* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 122.



**Figura 104. Waldman's music store in New York, 1921.** Fuente: Grantham Bain, George Collection (1921). Waldman's music store in New York.

El perro Nipper a diferencia de los pájaros de Zeuxis, incorpora además un concepto que vehiculará la gráfica futura: el factor emocional. La emoción proporcionada por la escucha, el sentimiento de pérdida del ser amado, la idolatría, la transformación de su incompletud en completud y éxtasis amoroso. Nipper introduce el interés y la urgencia por la mostración de la presencia desacusmatizada, viva, del otro, al otro lado del gramófono. Nipper, como el público usuario, desearía poder ver, oír e incluso lamer de nuevo a su amo, presencia *de facto*. Volver a poseer y ser poseído.

La imagen de Barraud, como la de Zeuxis, ejemplifica el anhelo humano de construir un mundo tan real, o más real, que la propia realidad, esa aspiración a que el referente y el constructo adquieran un definitivo estado de total asimilación perceptiva y emocional. Qué la imagen deje de representar para presentar *per sé*. Tal vez por ello existían reproducciones tridimensionales de Nipper en los espacios de exhibición y venta, los nacientes templos de culto, de la nueva religión del comercio.

Así que Nipper, en tanto que animal sensibilizado con el más allá, convertido en símbolo sacro, y siguiendo el pensamiento relacional auspiciado por la metodología iconográfica de Warburg, podría equipararse con Anubis, deidad representada en el antiguo Egipto como un chacal o un hombre con cabeza de can y conocido como el "Señor de la necrópolis". Anubis como Nipper auspician de algún modo la existencia de la *Hyle*, (la sustancia básica de que todo está hecho), y la deriva hacia la corrupción y la esperanza de la resurrección que en ella obró la tradición cristiana. Argumentos transformados por la modernidad maquina, mediante el prosaico avance de lograr registrar con calidad sonora la voz de los que un día serán difuntos.

Cabe recordar que la imagen del lienzo de Francis Barraud fue desechada por Edison y adquirida posteriormente por la *Gramophone and Typewriter* en 1899 que obligó a Barraud a modificar la imagen transformando el Fonógrafo original en un Gramófono. La transformación del asunto pictórico con fines comerciales parte de una primera e importante premisa errónea que genera en el imaginario colectivo la falsa expectativa de controlar los contenidos de la grabación sonora: mientras que los cilindros reproducidos en un fonógrafo podían ser grabados por el público usuario, los discos reproducidos en un gramófono solo podían ser impresionados por la industria, de modo que Nipper no hubiera podido escuchar jamás la voz de su amo, Mark Barraud, en un disco, a menos que este hubiera sido un artista de reconocido prestigio, que al parecer, no lo fue. Lo que concurre en difundir masivamente la idea errónea de que cualquiera puede grabar su voz de forma fiel y reconocible en un disco de pizarra, y que esta voz perdurará tras su muerte para deleite del ser amante que fue amado.

Haciendo arqueología de la Imagen Anacrusa, puede afirmarse que el perro Nipper ha sido encontrado en fundas de todos los continentes durante cuatro décadas, bajo todas las formas, tamaños, colores y apariencias posibles, enmarcado en orlas circulares, elípticas y rectangulares, con dibujo plano, de línea, de mancha y también volumétrico, con fondo oscuro y claro, interpretado y reinterpretado hasta la infinitud, de modo que cuando se habla del lienzo de Barraud, debería hablarse también de todas las copias que el lienzo de Barraud generó. Esta falta de rigor estilístico y de firma autorial parece no haber importado a la fuente productora, puesto que emana de ella, y tampoco parece haber tenido consecuencias sobre la nitidez con que la marca ha sido y sigue siendo percibida en su época y un siglo después, internacionalmente. Lo que genera una reflexión harto incómoda sobre varias cuestiones que exceden este análisis, y que remiten tanto al terreno del diseño gráfico, como del arte pictórico, tal y como se entiende hoy en día. Son cuestiones que competen por una parte a la pertinencia de crear una férrea identidad corporativa que regula y constriñe formas, colores, tamaños y adaptaciones, y por otra parte, a los derechos sobre la noción de autoría, obra original, copia e imitación fraudulenta.

Existe además un aspecto contextual que debe ser considerado como fundamental en el aporte iconográfico que supone la reiterada presencia de Nipper en todas sus acepciones. Si bien la imagen pictórica de Barraud fue adquirida en 1899 e implantada en 1900 por la compañía *Gramophone and Typewriter*, Nipper alcanzó su máximo apogeo con las fusiones, especialmente con la llevada a cabo por la *RCA* en 1929.

Si la implantación de Nipper partió de una primera premisa errónea, la posterior difusión masiva de su imagen pudo fundamentarse claramente en sus connotaciones iconográficas judeocristianas. David Sarnoff responsable de la *RCA* en el momento de la fusión, de origen Ruso y profundo estudioso de la Torá, casado con Lizette Hermant, también de origen franco-judío, no parecía ignorar otras dos grandes virtudes que el iconotipo de la marca y el mensaje textual presentaban de forma más o menos encubierta. Por una parte el eslogan “La voz de su amo”, tal y como afirma Marc Shell<sup>422</sup>, pudo ser utilizado por el propio Moisés para titular los textos bíblicos, ya que la palabra “Amo”, “*Master*”, “*Herrn*”, “*Padrone*”, puede ser interpretada en su acepción divina, es decir, como emanación directa del mensaje de Dios, precisamente a través de una corneta muy similar al *Shofar* bíblico. La figura del dios patriarcal está tan presente en la connotación de la escucha fiel de Nipper frente a la bocina mística como podía estarlo la presencia de su amo terrenal difunto. Además, la propia marca, concedora de los problemas derivados de la excesiva longitud textual del logotipo “*His Master’s Voice*” y del amplio paraguas de filiales que Nipper cubría, orientaba a su público a no equivocarse en la elección y a “Buscar el perro” en los discos, las máquinas y los accesorios. La búsqueda del “Perro de Oro”, falso icono redentor, vehículo de la admiración por el mensaje verdadero del más allá, entronca milenariamente con la convicción anicónica hebraica y con una doble restitución de la falta en el terreno simbólico auditivo y también en el visual:

---

<sup>422</sup> Marc Shell, *Talking the Walk and Walking the Talk: A Rhetoric of Rhythm* (EE.UU.: Fordham University Press, 2015), 44-66.



“No te harás ninguna escultura y ninguna imagen de lo que hay arriba, en el cielo, o abajo, en la tierra, o debajo de la tierra, en las aguas. No te postrarás ante ellas, ni les rendirás culto.” Del computado como primero de los Diez Mandamientos, Éxodo 20:4-5.25. “Moisés hizo una serpiente de bronce y la puso sobre un asta. Y cuando alguien era mordido por una serpiente, miraba hacia la serpiente de bronce y quedaba curado.” Números, 21:9.29.

Si la imagen de Barraud mantuvo su hegemonía fue porque en ella concurrían factores de orden mitológico-antropológico, porque no fue concebido con la pulsión reduccionista con que son producidos los iconotipos, sino como un discurso pictórico anclado en la restitución simbólica y arteterapéutica de un ser querido, su hermano Mark Barraud, cuya memoria compartió y afirmó a través de Nipper de forma transnacional durante décadas, en cierta medida, resucitándolo. Barraud logró que todo el público receptor de las primeras grabaciones sonoras se identificara con Nipper y que esta acepción masiva contribuyera a paliar la pérdida apelando a las emociones, la fidelidad, la memoria y sobre todo la guarda y custodia afectiva del patrimonio sonoro, producido por otros pero, entendido como íntimo y como propio.

### **Animales que no son Nipper, aves y otras fieras metafóricas**

Si la domesticidad es un valor metafórico añadido a la grabación sonora a través de la presencia de animales caseros, también lo es el modo de locomoción que estos utilizan y la remisión a la tierra y el aire. La esencia de lo aéreo como medio de difusión del sonido, y la esencia de lo terreno como contexto patrio, encuentran una formulación apropiada en las representaciones animales.

Las aves que podemos encontrar ilustradas en las fundas responden a diferentes requerimientos simbólicos. La afirmación del canto como metáfora del deleite de la audición, la afirmación del vuelo como metáfora de libertad y encarnación sutil de la onda sonora, las aves como ornamento, y por último la afirmación patriótica, es decir, las aves como metáfora del país productor.

La afirmación del canto se presenta encarnada en polluelos, ruiseñores y otras aves domésticas de pequeño formato caracterizadas por tener el pico abierto o una línea de acción que enfatiza la tensión en el tracto respiratorio superior. El canto es inaudible en la narración visual, por ello se utiliza como herramienta de comunicación el recurso a la acción dramática, al momento robado para el público espectador, en el que el pájaro actúa, canta a ojos vista, emulando una escena viviente. La filiación entre el ave doméstica cantora y la feminidad subyugada por el amor romántico y la soledad del hogar, es, como ya se ha afirmado, un eje de iconográfico clave en la pintura simbolista del S.XIX, por lo que la connotación social se explicita y se oculta tras este tipo de imaginario, en apariencia desposeído de sexualización. El tipo de ilustración es, en todos los casos estudiados, esquemática, lo que confirma que el ave cantora interesa, no tanto como elemento extraído de la realidad sino como símbolo de la audición placentera, inapresable, efímera natural y cotidiana. La profusión de pájaros y la inteligibilidad del contenido cognitivo de este tipo de imágenes, dirigidas a público masivo, habla en última instancia del gusto y la cercanía que la sociedad del S.XIX y principios del S. XX mantenía con los pájaros como

animal de compañía, y no es casual que a medida que las décadas avanzan y la tecnología se magnifica como discurso por encima de lo natural, las aves emigren de las portadas y como las mujeres, se emancipen poco a poco de los hogares patriarcales.

Ejemplos de este tipo de ilustración en las fundas estudiadas los encontramos tempranamente en el ruiseñor de la marca de la *Société Phonographique Francis Salabert*, (Francia: ca.1927-1930, Ref. BnF422). El iconotipo de *Salabert* presenta dos variaciones, un primer modelo diminuto en el que el pajarillo mira curioso una máquina parlante y un segundo modelo en que “canta” con el pecho inflado por el aire. Por la misma época, la firma *Bengali, Nico* (Francia: ca.1910-1920, Ref. BnF036) introduce en el mercado una funda con tres polluelos (hambrientos) que cantan con el pico abierto, la confusa relación entre la introyección de alimento y la proyección sonora, la llamada a la madre elidida, se dan cita en esta imagen de esta funda. *Songster* (Gran Bretaña: ca.1920-1930, Ref. BnF429) es otra marca, de agujas en este caso, que utiliza la imagen naif de un pajarillo posado sobre una frágil rama cantando. La marca *Blue Bird*, (EE.UU.: ca.1940, Ref. BnF039) presenta también dos variaciones de su imagen vinculada a los pájaros, en la primera época el pájaro azul sobrevuela la cubierta ilustrado con cierto aporte realista, en la segunda, durante la primera mitad de los años cuarenta, el pájaro cantor aparece sintetizado geoméricamente, de forma hiperbólica y totalmente alejada de las convenciones realistas, convirtiéndose en un claro referente mnemotécnico de la marca, hasta que hacia 1945 el logotipo de RCA, Nipper, sustituye por completo la imagen del pájaro.

En Francia, el gallo utilizado por *Pathé* (Francia: ca.1916-1925, Ref. BnF370) para crear su identidad de marca posee una filiación milenaria con el carácter patrio, *Galia* y *Galos* en Latín se pronuncian igual que Gallo, por lo que el Gallo, a lo largo de la historia, ha sido ensalzado como imagen de la propia Francia en contextos como la revolución francesa o los uniformes militares de la Guardia Nacional.

La función primigenia del uso del Gallo como iconotipo está relacionada con el contexto geográfico y el espíritu nacional francés de forma muy superlativa, como lo está el águila a la caracterización de lo alemán. *Pathé* utiliza la figura del gallo cantando sobre un disco, con el cuerpo tan esbelto y erguido sobre su pecho que en cierta medida está antropomorfizado. El gallo está ilustrado con un alto grado de iconicidad, y aunque presenta un tamaño muy pequeño (apenas cinco centímetros de alto en los casos más relevantes) su imagen se ha localizado en numerosas fundas por pares gemelos en cada carilla, de modo que aparece flanqueando cada disco en número de cuatro, lo que resulta significativo, pues a diferencia de otras aves cantoras solitarias y frágiles, con connotación femenina, el gallo, con connotación masculina, anclado en un cierto sentido de la heroicidad pública, bélica y nacionalista, construye su identidad de forma grupal. El primer gallo con alto grado de iconicidad evolucionará en la década de 1920 y hasta el final de la marca, hacia una construcción de mancha esquemática, sintetizada y geométrica, con un grado bajo de iconicidad pero gran pregnancia como símbolo fácilmente imprimible, sin pérdida de detalle. Lo que permite a *Pathé* realizar fundas utilizando el iconotipo como patrón reiterativo que permite diferenciar, reconocer y elegir a simple vista las fundas de la marca.

Otros ejemplos de aves formando parte del iconotipo de la marca como trasunto de la identidad nacional los encontramos en el águila de la funda Ruso-Alemana *Orfé* (Rusia: ca.1930-1940, Ref. BnF468), que abre también sus alas y su pico en actitud belicista, y en los pavos reales de la funda de *Odeon* en su filial India (India: ca.1930, Ref. BnF338), que escuchan atentamente la música, en actitud pacífica, rodeando a los personajes humanos y ambientando el espacio mediante la apelación directa al exotismo mitológico, como solía ser habitual en las estancias principescas y los jardines reales de los Maharajás hindús.

Los pájaros en vuelo que presentan un mayor protagonismo como seres vivos con identidad o como identidad corporativa se encuentran en las fundas *Grey Gull*, (EE.UU.: ca.1925, Ref. BnF203). Con un grado de iconicidad medio, se trata prácticamente de un pictograma, dos gaviotas grises son atrapadas por la ilustración en pleno vuelo, en lo que se intuye la formación de una bandada, transmitiendo una idea inexorable de libertad. Algo similar sucede en la funda *Ericsson Radio* (Argentina: ca.1937, Ref. BnF162), en la que dos cisnes, ilustrados con alto grado de iconicidad se constituyen como explícita metáfora del éter y de la calidad y la pureza de la onda sonora que viaja dulcemente por el aire. Un tercer ejemplo se localiza en el iconotipo esquemático de un ave en pleno vuelo, de la marca *Esta*, (República Checa: ca.1930, Ref. BnF164).

Las escenas de gaviotas en vuelo al atardecer y las bandadas anónimas de pájaros, ilustradas sin detalle, como mero trazo gestual, son habituales para contextualizar escenas de cortejo romántico heteropatriarcal, apoyando la emoción y connotando un cierto sentimiento bucólico. Este recurso es utilizado para tematizar el repertorio, como sucede en las fundas ilustradas por André Girard, para *Columbia* (Francia: ca.1932, Ref. BnF067), o para vivificar paisajes a través de la ilusión de movimiento, produciendo calma, sensación de pureza aérea y recordando el placer tranquilo de la nueva experiencia en deuda con lo natural. Ejemplos de esta utilización de la bandada se localizan en la funda anónima asociada a *Regal* y localizada en el MMB (España: ca.1920-1930, Ref. MMB013); en la ilustración hiperrealista de orden mitológico, del comercio *Guille Gaillard* (Francia: ca.1914, Ref. BnF204); en la funda de *Arc en Ciel*, con un estilo de ilustración esquemática e infantilizada (Francia: ca.1930, Ref. BnF017); en *B.Rsaissi* (Túnez: ca.1940-1950, Ref. BnF024) o en la funda *Pacific Austral* (Nueva Caledonia: ca.1930-1940, Ref. BnF351).

La enmarcación de las aves en formas circulares para conformar el iconotipo es habitual en la mayoría de marcas *Esta*, *Pathé*, *Blue Bird*, *Salabert* y *Orfeo* utilizan esta forma de acotar el vuelo o el canto sin sustraerlo, sin dar sensación de encarcelamiento. La organicidad de la forma que los circunscribe gobierna y legitima un apresamiento que pasa desapercibido, como si en efecto lo circular prometiera lo eterno.

Los pájaros como elemento decorativo, acompañados de todo tipo de animales con un estilo de ilustración muy peculiar se localizan especialmente en el ejemplar de música clásica *Electrola* (Alemania: ca.1930, Ref. BnF153). La funda, profusamente ilustrada con abundancia de detalles, presenta un dibujo

a tinta negra, con un relleno de colores poco habituales y con un trazo poco preciso, en amarillo, malva, verde y rojo. Aves en vuelo y posadas, en bandada y en pareja, mariposas, peces, especies florales, flamencos, insectos y un disco solar en la parte superior, se sitúan en el centro de la composición, creando un paisaje imposible, donde el ser humano está elidido. El extraño paraíso sobre fondo blanco, está rodeado por un filete con la inscripción poético filosófica: “*Das unaussprechlich Innige aller Musik zieht an uns vorüber als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies*” cuya traducción podría asemejarse a “La intimidad indescriptible de toda la música que está frente a nosotros nos atrae como un paraíso muy familiar y, sin embargo, eternamente a distancia”. La animalidad construida aleatoriamente, con un orden incierto, un tanto caótico, se presenta en la funda de *Electrola* como paradigma de la presencia y la distancia, de lo posible y lo imposible, de lo natural recreado por el factor humano, que se presenta ante nuestros ojos en tanto que ilustración de un paraíso ficticio, como traducción metafórica, palpable y poseible, de lo natural inefable.

La abundante narración en torno a los animales de compañía, el perro en la voz de su amo y los pájaros como el gallo patrio, o los de frágil apariencia y sublime canto, como los ruiseñores, hacen referencia a una fascinante domesticación de la naturaleza que queda fielmente apresada y eternizada en la jaula de oro que es la grabación sonora. Un recurso metafórico que funciona en la segunda mitad del S.XIX como transcripción de la esencia de la fidelidad y la feminidad típicamente victorianas.

El pájaro en su jaula es la forma en la que el patriarcado prescribe pautas iconográficas sobre el comportamiento, a veces nervioso, a veces asustadizo, siempre abnegado, de la mujer y sobre su situación de inferioridad, confinada en el hogar y dedicada a la crianza de la prole. La presencia de pájaros domesticados en la segunda mitad del S.XIX y su equiparación a lo femenino era omnipresente en el ámbito simbólico. Los manuales de comportamiento, los libretos de ópera, la novela, la pintura y la poesía, glosaron sus virtudes y afincaron la metáfora del cautiverio como causa sobreseída en el estatuto de lo cultural.<sup>423</sup>

También en los espacios físicos de socialización, la sociedad victoriana experimentó un aumento del gusto por las aves domesticadas. Las jaulas exóticas ricamente decoradas presidían las estancias y el juego con animales, perros, gatos, y pájaros, al igual que el paseo, tenía asignada su parcela del tiempo de ocio. En la segunda mitad del S.XIX la presencia de aves en connivencia con lo humano, no solo como figura retórica sino como experiencia vívida, se convencionalizó totalmente como herramienta discursiva al servicio de un sentimiento de cautividad socialmente aceptado. No es de extrañar que un elevado porcentaje de logotipos y recursos gráficos presentes en las fundas estudiadas, recordemos entre 1900 y 1940, apunte en esta dirección, lo que se convierte en un indicador de cómo los conceptos

---

<sup>423</sup> Ejemplos de ello son los colibríes y las palomas de Charlotte Brontë en “*Villette*”, 1853; los gorriones y las gallinas de Elizabeth Gaskell en “*Wives and Daughters*”, 1866; las aves que vuelan libres en el “*Pagliacci*” de Leoncavallo; pinturas como “*Veronica Veronese*” de Dante Gabriel Rossetti, 1872; “*Swallow, Swallow*” de John Everett Millais, 1864; “*The Pet*” de Walter Deverell, 1853; “*Good Night*” de Arthur Hughes, 1866; “*Love’s Messenger*” de Marie Spartali Stillman, 1885; “*The Caged Bird*” de John Byam L. Shaw, 1907; “*The Gilded Cage*” de Evelyn De Morgan en 1910; o “*The Blue Bird*” de Frank Cadogan Cowper, 1918, por citar algunos casos.

asentados mediante el control de los discursos transita y permea las prácticas culturales, convirtiéndolas a *fortiori* en deudoras y herederas de un modelo cognitivo de la realidad del que siempre es conflictivo desprenderse.<sup>424</sup>



**Figura 105. La animalidad indómita en las fundas de disco**

De izquierda a derecha fundas de disco: *Dounia*, Argelia, ca. 1950; *RCA*, Túnez, ca. 1940; y *Odeon*, Vietnam, ca. 1935-40. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

Los animales terrestres, no domésticos, que aparecen en las fundas de disco entre 1900 y 1940 son abundantes y funcionan como anclajes toponímicos que singularizan las acepciones estereotipadas de cada región, aportando connotaciones que cualifican a sus habitantes en función de la fuerza, la resistencia, la inteligencia o la fiereza, en general atributos históricos ligados a la tradición etnológica que gozan de prestigio en el ámbito belicista y que naturalizan una visión defensiva del territorio y por tanto de la dominación. Ahondando en esta idea se encuentran las fundas de *Dounia* (Argelia: ca.1950, Ref. BnF137), *RCA* (Túnez: ca.1940, Ref. BnF404) y la funda de *Odeon* (Vietnam: ca.1935-1940, Ref. BnF323). El énfasis gráfico se orienta en ellas a sublimar la vida salvaje como exponente de la naturaleza inaprensible, inclinándose hacia la exhibición de la fuerza comedida y el carácter indómito de los animales considerados típicos de cada país. El camello, el tigre y los dragones mitológicos son presentados en toda su magnitud como estrategias de comunicación al servicio de la industria, actuando en una doble dimensión: como identificaciones de la marca, con atributos comunes, y como aura especular y espectacular del contexto geográfico de producción y recepción. Es imposible hacer una lectura iconográfica de estos materiales sin sumar el acervo cultural propio de cada país derivado de la problemática de la convivencia y la domesticación, (en el caso del camello y el tigre) así como el papel protagonista de los animales en los textos sagrados de las religiones orientales, hinduistas y asiáticas, desde el camello que debe de pasar por el ojo de una aguja, hasta el rol fundacional de los dragones en la cosmogonía china, lo que transmite en última instancia la voluntad adaptativa de las marcas al mercado internacional y a su posicionamiento en el mercado simbólico de las prácticas culturales.

<sup>424</sup> Esta relación puede ampliarse en la página web de las Jornadas interdisciplinares “En la jaula dorada. Mujeres en la Cultura Victoriana y en el fin de Siècle”, Melilla, 20-23 abril 2015, <http://jornadasjauladorada.blogspot.com.es/p/enjauladas.html> (Consultado el 20 de septiembre de 2015).



Figura 106. Mapa Iconográfico XXVIII “Animales terrestres”  
 Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 107. Mapa Iconográfico XXIX “Animales voladores”  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

### **Naturaleza versus urbanidad: cosmogonía de los lugares de culto**

La mostración de lo natural adquiere una doble dimensión simbólica y se presenta siempre en las fundas bajo la categoría de lo natural domesticado o de lo natural como argumento toponímico. Para el estudio iconográfico de la naturaleza y de las pautas de género que la representación de la misma involucra se tomarán en consideración dos grandes ejes teóricos propios del tiempo en los que se inserta la muestra de referencia, la construcción binaria en el terreno filosófico moral de los conceptos de lo “Bello” y lo “Sublime”, y los presupuestos de ordenación del mundo desde la perspectiva de la expansión colonialista.

La distinción entre lo Bello y lo Sublime, desarrollada por Edmund Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, en 1756, y por Immanuel Kant en 1764 en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, que tanto condicionaron la estética de lo natural y lo moral en el romanticismo, encuentran en las fundas de disco la expresión únicamente de la categoría de lo bello. Incluso cuando las referencias visuales a la naturaleza se constituyen como paisaje desconocido lo hacen desde los parámetros de la inocuidad, la confianza y la gratificación de las audiencias.

El propio Kant en su distinción de lo Bello y lo Sublime no pudo resistirse a realizar en el Capítulo III una observación desde lo que podíamos llamar el punto de vista de los estudios de género desde la perspectiva falocéntrica o heteropatriarcal. Así, lo que en un principio atañe a categorías filosóficas al respecto de lo natural acabó siendo un estudio subjetivo moral y emocional, que ceñía los caracteres, las relaciones y las manifestaciones intelectuales de cada sexo a las categorías antitéticas, excluyentes y sobre todo jerárquicas de lo bello y lo sublime. Poner de manifiesto esta filiación sirve en última instancia para deconstruir los significados naturalmente atribuidos por el propio Kant a cada sexo vinculados a la naturaleza, con una manifiesta incapacidad para reflexionar sobre la sobrevaloración de su propia subjetividad, lo que ha permitido la edificación irresponsable de una cognición social compartida basada en juicios de valor indudablemente misóginos. El propio Kant considera sus disquisiciones como la explicitación de una “encantadora diferencia que la naturaleza ha establecido entre ambos sexos”, aportando así la inmutabilidad y la objetividad immanente del designio sobrenatural a sus propias y políticamente intencionadas sentencias filosóficas.

A esto deben referirse todos los juicios sobre las dos mitades de la especie humana, tanto de los lisonjeros como de los adversos; esto han de tener a la vista toda educación y enseñanza, y todo esfuerzo por fomentar la perfección moral de una y otra, si no se quiere hacer imperceptible la encantadora diferencia que la naturaleza ha querido establecer entre ambas.<sup>425</sup>

Así, en todas las esferas morales, psicosociales y artísticas del S. XIX y principios del S.XX la naturaleza domesticada por el ser humano, es decir, el jardín y el paisajismo de pintura de salón, los arreglos florales

---

<sup>425</sup> Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral, Capítulo III*, Traducción A. Sánchez Rivero, Centro Virtual Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-bello-y-lo-sublime-ensayo-de-estetica-y-moral--0/html/fe9dabe2-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.htm#4](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-bello-y-lo-sublime-ensayo-de-estetica-y-moral--0/html/fe9dabe2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm#4) (Consultado el 7 de Julio 2015).



decorativos, las pequeñas y gráciles composiciones arbóreas que acompañan escenas pintorescas, lo pequeño, fino, sutil, alegre, diurno y risueño es sistemáticamente equiparado a lo femenino por el patriarcado, mientras que el paisaje verdaderamente natural, sobrecogedor, profundo, magnífico, nocturno, grande y peligroso, sintético y colmado de autenticidad, es equiparado a las virtudes de lo natural masculino.

Espero que se me dispensará la enumeración de las cualidades masculinas en su paralelismo con las del sexo opuesto, y que bastará considerar comparativamente unas y otras. El bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime.<sup>426</sup>

Las disquisiciones acerca de esta formulación darán como resultado concepciones del género disfuncionales cuando las características atribuidas a cada sexo sobre la base de esta distinción se desequilibren. Si bien el propio Kant afirma que en ambos cuerpos sexuales se dan ambas posiciones, la predominancia de una de ellas sobre la otra, valida la propia noción de presentación y construcción de la identidad sexual en lo que viene a entenderse como políticamente aceptable para los demás y por lo tanto como anomalías moralmente peligrosas y estigmatizadas<sup>427</sup>.

Así, el varón extremadamente alegre, risueño, grácil, pequeño y con una inteligencia bella, anidará en el imaginario integrado en la categoría del afeminado o del hombre poco hombre, mientras que la mujer nocturna, con inteligencia profunda, poco delicada y fuerte se constituirá en una doble variante, como la mujer andrógina, socialmente perturbadora como las sufragistas en el ámbito de lo real, o si está implicada su inteligencia en el uso que realice de su propia sexualidad, su identidad será articulada sobre la base del imaginario fantástico en la categoría de la *Femme Fatale*.

Las filiaciones sexualizadas del culto lunar y el culto solar también quedarán sometidas a las categorías binarias y excluyentes de lo Bello y lo Sublime, de lo femenino y lo masculino, incluso de lo occidental y lo oriental. Esta diferenciación cultural proyectada sobre el culto a los astros será glorificada por la reminiscencia gráfico-mitológica del día y de la noche, de los seres apolíneos y dionisiacos, de lo grotesco y lo oscuro frente a lo pastoril, bucólico y luminoso.

---

<sup>426</sup> Kant, *Lo bello y lo sublime*, Capítulo III.

<sup>427</sup> “La mujer tiene un sentimiento innato para todo lo bello, bonito y adornado. Ya en la infancia se complacen en componerse, y los adornos las hacen más agradables. Son limpias y muy delicadas para lo repugnante. Gustan de bromas, y les distrae una conversación ligera, con tal de que sea alegre y risueña. Tienen muy pronto un carácter juicioso, saben adoptar aire fino y son dueñas de sí mismas; y eso a una edad en que nuestra juventud masculina bien educada es todavía indómita, basta y torpe. Muestran un interés muy afectuoso, bondad natural y compasión; prefieren lo bello a lo útil, y gustan de ahorrar de superfluidades en el sustento para sostener el gasto de lo vistoso y de las galas. Son muy sensibles a la menor ofensa, y sumamente finas para advertir la más ligera falta de atención y respeto hacia ellas. En una palabra, representan, dentro de la naturaleza humana, el fundamento del contraste entre las cualidades bellas y las nobles, y el sexo masculino se afina con su trato. (...) Espero que se me dispensará la enumeración de las cualidades masculinas en su paralelismo con las del sexo opuesto, y que bastará considerar comparativamente unas y otras. El bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime. Kant, *Lo bello y lo sublime*, Capítulo III.

Es necesario matizar en este punto, que las fundas de disco no son concebidas como un objeto artístico sino que su gestación se orienta, desde un principio, a la producción en serie y a la gratificación y estimulación afectiva de las audiencias constituyéndose como un objeto destinado al consumo de masas. Y que esta distinción permite contextualizar las ilustraciones, no en los códigos propios de lo artístico, sino de lo publicitario. Es decir, en la publicidad las unidades visuales presentan un predominio icónico y facilitan la resolución del mensaje con un anclaje verbal. Los significados remiten a magnitudes codificadas y socialmente conocidas, mientras que los argumentos concuerdan con las creencias y las escalas de valor de la audiencia mayoritaria.

La creatividad que presentan las imágenes de las fundas de disco, entre 1900 y 1940, es moderada y se encuentra dentro de los cauces de la convención, la comprensión y la aceptabilidad. Sin embargo, en las disciplinas consideradas artísticas, los códigos subvierten este escenario, las unidades visuales son menos accesibles icónicamente y pueden presentarse sin anclajes verbales, los significados alteran los códigos conocidos y promocionan la complejidad de su propio lenguaje que, realizando proposiciones tautológicas, va dirigido a minorías especializadas. Por último, la búsqueda de una creatividad radical, capaz de cuestionar las convenciones, se convierte en el paradigma de su forma y también de su intencionalidad.

Es por ello que, siguiendo las teorías filosóficas de Burke y Kant, las imágenes de las fundas de disco, creadas con fines pedagógico-publicitarios, podrían considerarse enmarcadas en la categoría de lo Bello, mientras que el Arte de su tiempo, especialmente el Simbolismo, el Romanticismo y las Vanguardias Históricas, podrían considerarse manifestaciones de lo Sublime. Razón por la cual la pensatividad de las imágenes presentes en las fundas de disco previas a 1940 ha pasado, en gran medida, desapercibida.

En esta dirección es oportuno afirmar que, si bien se producen constantes influencias e intercambios entre las disciplinas artísticas y los primeros productos publicitarios, la relación entre ambos encuentra un punto de hibridación muy concreto en aquellos estilos artísticos que resultan más cercanos al gusto burgués y por lo tanto, más alejados del arte en su acepción más contestataria. Es decir, podemos encontrar amplios ejemplos en las fundas estudiadas en los que el tratamiento gráfico entronca directamente, sin diluciones, en estilos artísticos decorativos fuertemente anclados en la noción de lo Bello y por lo tanto desde la perspectiva Kantiana, estética, moral y conceptualmente feminizados. Nos referimos al uso de motivos mitológicos propios del Arte Academicista y especialmente a los estilos que vendrán como contrapartida de este, el *Art Nouveau* y hacia 1920, el *Art Decó*.<sup>428</sup>

La significativa presencia de fundas de disco estilo *Art Nouveau*, así como el diseño de mobiliario de las propias máquinas parlantes, pone de manifiesto la voluntad de convertir la producción seriada industrial

---

<sup>428</sup> Puede ampliarse información en Isabel Veloso, “El viaje de las artes hacia la modernidad: La Francia del S.XIX”, *Cauce*, N° 29 (2006): 425-445. Disponible en Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29\\_21.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce29/cauce29_21.pdf) (Consultado el 21 de mayo de 2015).

en una simulación eficaz del objeto artístico con vocación de obra única, de transgredir el carácter elitista del Arte Antiguo y promover un arte nuevo que democratice la belleza. Los objetos cotidianos se construyen y se diseñan bajo estos postulados como auténticos objetos cargados de valor estético accesibles a toda la población. La curva se convierte en exponente máximo del proceso de dominación técnica de nuevos y viejos materiales que son domesticados mediante nuevos procesos de producción, algunos de ellos al vapor, como la silla de Michael Thonet.

El movimiento se caracteriza formalmente por utilizar como fuente de inspiración la naturaleza y los motivos vegetales. Hace de la curva y la organicidad su enseña y pronto se convertirá, precisamente por estas características, en el arte superado por las vanguardias históricas, interesadas en dominar y anular todo lo que, paradójicamente, el propio patriarcado había creado hasta entonces como representación de lo natural-femenino-ideal, como categoría de pensamiento.

La presencia de la naturaleza en las fundas de disco se presenta pues bajo varias apariencias disimiles y una misma línea discursiva ligada a lo bello en todas sus acepciones, una naturaleza que nunca involucra la peligrosidad y la profundidad de la esencia pura de lo sublime sino como ideal desactivado. La naturaleza domesticada, como fragmento, cenefa arquitectónica o arreglo floral sirve a usos decorativos que añaden valor cultural al producto. La naturaleza utilizada con un contenido no solo formal, sino simbólico, puede entroncar con el mensaje y/o con el contexto de recepción. En este sentido, la variable de lo natural puede localizarse en las fundas estudiadas bajo cuatro modalidades:

- La naturaleza como pretexto formalista. Arquitecturas ideales
- La naturaleza como escenario. De lo doméstico a lo teatral
- El paisaje natural y el paisaje urbano. Toponimia. Identidad y exotismo
- La naturaleza como tematización del contenido

### **La naturaleza como pretexto formalista**

La naturaleza como pretexto formalista está muy ligada al estilo *Art Nouveau* y sucede de forma transnacional. Su ámbito temporal se ciñe entre 1900-1920 y es difícil encontrar exponentes de este tipo de enunciado visual más allá de fundas datadas después de 1925. Las fundas de la *Compagnie Française du Grammophon* (Francia: ca.1920-1925, Ref. BnF063) son un buen exponente de esta profusión del empleo ornamental de motivos naturales de estilo *Art Nouveau*. La funda se convierte en metáfora visual de su correlato arquitectónico y funciona como puerta de acceso principal al contenido grabado. Este fachadismo denota el gusto burgués por la sobreabundancia, el lujo y el consumo de bienes culturales. Las fundas que se adscriben gráficamente a esta opción contienen figuras mitológicas, máscaras teatrales, ángeles, héroes, musas, faunos y complejos frisos de línea curva y contracurva, arborescentes y floridos, intensamente inspirados en una suerte de flora, fauna y humanidad ideales, articuladas sobre una base geométrica al servicio de las formas arquitectónicas que sustentan el discurso: columnatas, balconadas, marcos y hornacinas.

*Brunswick* (EE.UU.: ca.1920-1925, Ref. BnF051), *Disco Fonotipia* (EE.UU: ca.1925, Ref. BnF026), *Disque Chantal* (Bélgica: ca.1920, Ref. BnF060), *Opéra* (Francia: ca.1922, Ref. BnF347), *Thompson and Shakell, Columbia e Cigale* (Italia: ca.1910, Ref. BnF107), *Disco Odeon* (España: ca.1910-1920, Ref. MMB006), en *Fonotipia di Milano* (Italia: ca.1905-1910, Ref. BnF172) son buenos ejemplos de este tratamiento de la naturaleza. En este modo de asimilación gráfica, lo natural no interesa *per sé*, sino por su potencial decorativo en tanto que objeto curvo y bello al servicio del gusto estético de la época. La naturaleza es tratada como pretexto dibujístico que alienta el virtuosismo, desposeída de su peligrosidad y de toda su posible intensidad vital, el trazo es a todos los efectos solidificado y transmutado en un elemento perenne. Las figuras humanas que en ellas se insertan responden a la cosificación de los cuerpos, la curva no es entendida como carne sino como línea, la idealización basada en la reinterpretación de fuentes literarias de la antigüedad greco-romana es el canon.

### **La naturaleza como escenario domestico teatral**

La mostración de la naturaleza como parte de un escenario doméstico o teatral acontece temporalmente entre 1920-1940. No son muchos los ejemplos de esta circunstancia documentados, sin embargo lo bucólico pastoril, enmarcado en una naturaleza de orden teatral encuentra un claro ejemplo en *Discos Victor* (Argentina: ca.1942, Ref. BnF447) con las figuras alegóricas de Pierrot y Colombina rodeadas de notación musical, una lira y sugerentes caminos con espigas de trigo. Algo similar sucede en la funda sin marca identificable, (España: ca.1920-1930, Ref. MMB018) en la que también aparece Pierrot en el preciso momento en el que abre el telón y la orquesta comienza a sonar. Se trata de una escena viviente enmarcada en un contexto hiperbólicamente natural. La naturaleza como escenario teatral aparece representada en la ilustración realista, anónima, localizada en el *Museu de la Música de Barcelona* sirviendo de en torno al cortejo romántico preconizado por las figuras de Romeo y Julieta en el balcón, una escena que encuentra su correlato contemporáneo en la funda del *Gran Almacén musical Ricardo Ribas* (España: ca.1920-1930, Ref. MMB011).

### **La naturaleza como tematización del contenido**

En la funda del ejemplar *Le Disque Gregorian de Phonibel* (Bélgica: ca.1920-1930, Ref. BnF391), se aprecia una orientación clara del uso de la naturaleza como pretexto simbólico para la tematización. En ella, la ilustración esquemática y rítmica de una rama de olivo denota atributos que se transfieren como cualidades virtuosas a la música que contiene: productividad, paz, belleza y dignidad. Desde su monocromatismo verde, hasta el vacío que a su alrededor se produce, la rama de olivo, con todo su componente místico religioso, remite a la vida ascética, dedicada al cultivo de cuerpo y alma, en armonía con la naturaleza como única prioridad. Algo similar sucede con la funda *Chansons de la Vigne* publicada en Francia por *Industrie Phonographique* (Francia: ca.1930, Ref. BnF304) o con el ejemplar de similar contenido, *SOPAVIF* (Francia: ca.1930-1940, Ref. BnF430) donde los motivos relacionados con la naturaleza, los viñedos y su cultivo, poseen una estrecha relación temática con el contenido. Se trata de un número muy escaso de fundas de disco cuya imagen de la naturaleza ha sido construida desde una perspectiva que pone en valor sus atributos pragmáticos como productora de bienes (vino y aceite) y

dispensadora de parabienes (calma y alegría) alejados del mundanal ruido. Una posición que recuerda a los postulados experienciales, que no formales, de la Escuela de Barbizon.

### La naturaleza como toponimia colonial

Sin duda la modalidad de mostración de la naturaleza más atractiva es la que se deriva de la voluntad de utilizar la naturaleza toponímica, típica de un lugar concreto, como estereotipación de su cultura, su gente y sus costumbres a través de una puesta en valor gráfica del patrimonio paisajístico, más o menos humanizado. En todos los ejemplos localizados se trata de narraciones visuales cuidadas, con sumo grado de detalle, pregnancia emocional y un aporte de información cuantitativa y cualitativamente valioso no exento del gusto por lo exótico.

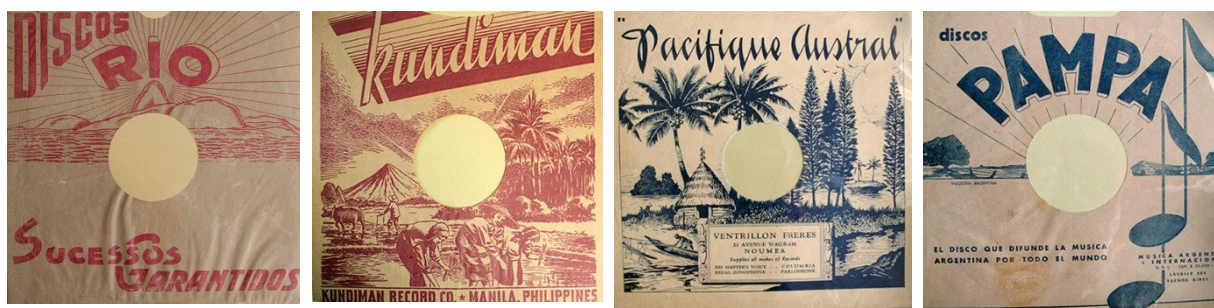


Figura 108. La naturaleza como toponimia colonial

De izquierda a derecha, fundas: *Discos Rio*, Brasil, ca. 1940; *Kundiman*, Filipinas, ca. 1930-40; *Pacifique Austral*, Nueva Caledonia, ca. 1940 y *Discos Pampa*, Argentina, ca. 1950.

Los ejemplos más notorios se localizan en las filiales transcontinentales de las grandes marcas y de firmas locales que producen contenido sonoro autóctono. Los ejemplos más destacados de este uso paisajista de la naturaleza se localizan entre 1920 y 1940 en las fundas de *Kundiman Records* (Filipinas: ca.1940, Ref. BnF288); *Pampa* (Argentina: ca.1950, Ref. BnF353); *Pacific Austral* (Nueva Caledonia: ca.1930-1940, Ref. BnF351); *Discos Rio* (Brasil: ca.1940, Ref. BnF124) y *Columbia* (Brasil: ca.1940, Ref. BnF103). En todas ellas el agua es un elemento manifiestamente protagonista como nexo de unión entre la onda sonora y la onda fluida, la vegetación abundante y las referencias cosmogónicas a la luz solar son elementos iconográficos que sostienen el discurso de lo exótico y lo contraponen al paisaje urbano, modulado por luces interiores y ausencia de otra vegetación que no sea el ornamento o la ficción escultórica.

Las fundas *Kundiman* y *Pacifique Austral* presentan, además, un hábitat humano muy alejado de los focos de interés de la música grabada y de las nuevas megalópolis donde evoluciona vertiginosamente la idea misma de progreso. La representación de cabañas de paja y de rutinas laborales agrícolas, la recolección del arroz y la pesca tradicional, denotan, mediante la figura retórica del contraste, un acentuado desfase tecnológico entre las formas de hacer de antaño, las que siguen utilizándose en lugares paradisiacos, y las que se utilizan, merced a la industrialización, en los nuevos focos de producción. La puesta en valor del maquinismo sucede a expensas de la mostración intencionada de

una ausencia total de maquinización (en la funda de un objeto maquina) encarnada en ambos casos en ilustraciones realistas, con alto grado de iconicidad. La grabación sonora actúa etnográficamente como actúa la voluntad fotográfica de la ilustración, congelando y rescatando para la memoria, tantas veces como sea necesario, los paisajes sonoros de pueblos, culturas y costumbres ancestrales que son percibidas ya como lejanas y extintas. Una retórica sin duda deudora de la cognición socialmente compartida acerca de la existencia, lejana y próxima, del paraíso perdido, de su flora, su fauna y su humanidad primitiva.

Los espacios de lo exótico orientalista, en que la humanidad presente es tratada en su acepción más primitiva, como un glosario de tipificaciones costumbristas muy próximas a la visión zoológica, (recordemos que a finales del S.XIX y principios del S. XX existían en las grandes ciudades zoos humanos de vocación etnográfica) encuentran también su reificación en varios ejemplares de la muestra. Se trata de la funda editada por *Columbia* para su filial en India con una ilustración en la que a modo de filigrana se detalla la silueta de complejas figuras antropomórficas al estilo de las marionetas de Jogyakarta, en Indonesia, la funda de *Carceller* (España: ca.1920-1930, Ref. MMB004), ilustrada por E. Goya, en la que un joven oriental, que bien podría pertenecer a la fábula de “Las Mil y una noches”, manipula un disco con asombro. También forman parte de esta trama discursiva la exótica callejuela tunecina y populista ilustrada en la funda de *B. Rsaissi* (Túnez: ca.1940-1950, Ref. BnF024), la funda para el mercado Vietnamita de *Beka* (Vietnam: ca.1928-1930, Ref. BnF030), que veremos a continuación, y la funda española, sin filiación autorial, en la que se ilustra el busto de una mujer ataviada de andaluza, junto a la Catedral y la Giralda de Sevilla. En todos los casos, la estetización de la etnicidad acontece en la línea programática del arte romántico, cargada de ambivalencia, fascinación y estereotipación y no exenta de la sensualidad utilizada como argumento de venta por el imperialismo colonialista. Bien distinto es el tratamiento iconográfico de la etnicidad practicado en las fundas *Odeon Saraswathi Stores* (India: ca.1930, Ref. BnF338), en las que se aprecia una naturalización de los significados costumbristas, contextualizados sin estereotipación, fruto de la orientación a un público local, no occidental, al que las fundas están dirigidas.

### **Del templo natural al templo productivo**

Dentro de la naturaleza toponímica, capaz de permitir al público usuario la identificación de lugares emblemáticos, y siguiendo la estela de la práctica cultural, revisten especial importancia dos ejemplares localizados en la muestra de referencia: la funda tardía de *Cairophon* para el mercado franco-egipcio (Francia: ca.1950, Ref. BnF055) y la funda de *Beka Record*, distribuida por J. Keller (Indochina: ca.1910-1920, Ref. BnF029). Ambas fundas, pese a sus notorias diferencias formales, contextuales y temporales, son reunidas en esta argumentación por presentar la imagen de templos culturales insertos en la naturaleza y cargadas de auraticidad y contenido indescifrable asociado al rito y la espiritualidad extinta. Las pirámides, monumentos funerarios por excelencia, y los templos Vietnamitas, como Angkor, visibilizan toda la maquinaria simbólica de la arquitectura puesta al servicio de la creencia, porque cada fragmento de piedra tallada equivale a un significado místico en la cosmogonía propia de cada cultura, de modo que las ilustraciones traídas a colación en la funda afirman, con su cosificación existencial en

un objeto mercantilizado, la solemnidad y la ritualización que el nuevo modo de escucha mediada requiere para ser apreciado en toda su magnitud. La epistemología del templo induce a programar la aproximación a la música contenida en ellos como una acción no ordinaria, no cotidiana, sino catártica, compartida, intensa y en cierta medida sacrificial, pues no escapa al conocimiento compartido que la autenticidad de la escucha musical directa, entendida como presente, es sacrificada por un futuro mejor en que la grabación sonora mejore su calidad merced a los avances técnicos, supuesto que, no en vano, pudo ser considerado, durante décadas, cuestión de fe. El templo ancestral, entendido como templo abandonado sin memoria de su construcción, permite una asimilación total de lo humano y lo natural integrado en un mismo sujeto discursivo cuya presencia el público espectador debe reconocer, descubrir y descifrar haciendo gala de su propio y elevado, nivel cultural deudor del colonialismo y los primeros amagos de la actividad turística occidental. El templo enigma, puesto que nada se sabe a ciencia cierta de la tecnología empleada en su construcción, lugar de encuentro con dioses desaparecidos, ubicado en la selva y el desierto, no es sino metáfora magnificadora, argumento comercial fascinante que subraya la superioridad, de nuevo divina, de la música grabada sobre otro tipo de audiciones: la sacralidad de “eso” que se encuentra dentro, y que se oculta y se muestra ante quien ha cultivado el gusto, a quien posee la distinción suficiente para poderlo apreciar. Se trata de templos destinados al culto que parecen obra de los mismos dioses, escenas indiciales de una actividad de grabación sobre la piedra inexplicable que, de forma delirante, se equipara a la grabación misteriosa del surco sobre la superficie pulida del disco: huellas de una heroicidad extinta, presente ante los ojos y los oídos del público espectador, remedada sin fin, portátil y accesible.



**Figura 109. Del templo integrado en la naturaleza, al templo productivo urbano**

De izquierda a derecha fundas de disco: *Cairophon*, Francia, ca. 1950; *Beka Record*, Indochina, ca. 1920-25; *Gloria*, Alemania, ca. 1934; *Pathé*, Francia, ca. 1935. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La fusión entre templo y naturaleza, entre templo y divinidad musical se hace patente en estas dos fundas, cimentadas en el carácter aéreo, superior, del espacio físico de recepción, *Cairophon* compositivamente, *Beka*, narrativamente mediante la presencia de nubes y una corte musical de orden celestial. La naturaleza, sin embargo, desaparece de la concepción de los templos modernos presentes en otras fundas con las que estas conviven. La fábrica como templo, exenta de todo contexto natural, levantada sobre una primigenia horizontalidad constructivista, es protagonista en fundas como las editadas por *Gloria*, *Pathé* y la funda rusa publicada por el *Narkomtiazhprom* (NKTP), “Comisariado del

Pueblo de la industria pesada”, hacia 1940. La fiebre maquinial se retroalimenta con la mostración de los imperios arquitectónicos nacidos al albor de la industrialización fabril donde sucede la creación de los exvotos de la cultura de masas. La fábrica como exponente del progreso humano debilita la noción misma de templo sacro dedicado a otras deidades que no sean las puramente productivas. Por voluntad de los señores del *Zeitgeist*, el opio del pueblo ha mudado de expresión. Mientras la necesidad antropológica de rendir culto permanece intacta el objeto de culto y los lugares donde este se produce, se desvían sutilmente de lo sobre-natural a lo infra-humano. La dimensión artificial de los nuevos templos, con su estructura funcional, exalta la inserción de la humanidad en cadenas productivas, ennobleciendo sobre todas las cosas la preeminencia máxima del capitalismo: la rentabilidad del espacio, el tiempo y la creencia, al servicio del culto desaforado al dios dinero y el utilitarismo. La abolición del arte y la espiritualidad a manos del maquinismo y la actitud delirante por la tecnología y el dinamismo que sucede en las primeras décadas del S.XX con tintes, además, revolucionarios, se alinean con la profunda masculinización de las prácticas y las expresiones culturales, con una deriva imparable hacia la invisibilización, cuando no destrucción, de lo natural, lo femenino y lo orgánico en el cuerpo de lo social, una deflagración de los significados ancestrales, plausible también, en el microcosmos icónico de las fundas de disco. Este énfasis masculinizatorio se reafirma, además, reiteradamente en el sintagma construido por la invariable horizontalidad del templo y la verticalidad de la chimenea: no hay templo fabril sin lexema falocéntrico. La aguja que roza el cielo y que se eleva vertical y humeante desafiando la gravedad, proporciona al público espectador la metáfora vital del trasunto fabril, si hay chimenea hay vida.



**Figura 110. El templo urbano, paradigma de la verticalidad**

De izquierda a derecha fundas de disco: *NKTP Gramplastrest*, Rusia, ca. 1940; *Electro*, Alemania, ca. 1926-1930; *Holloway*, Gran Bretaña, ca. 1920. Fotografías: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

La chimenea erecta de la que emana el humo, huella indicial de la creación que en el vientre de la fábrica se produce, es tan equiparable al fluido seminal como al sonido que la aguja, (entendida como elemento erectil que el buen experto debe preparar antes de cada audición) induce al disco a emanar. La chimenea es al templo lo que el campanario es a la basílica, la aguja al disco y el falo a la concepción de la humanidad maquinial. Elementos antropomórficos que sufragan una jerarquía de la actividad frente a la pasividad y de la verticalidad frente a la horizontalidad, y que posicionan al varón más cerca de identificarse con esa entidad divina que produce, o reproduce las condiciones de lo vital. Una posición



estructural de poderes tácitos, manifiestamente delirante y sustitutiva que, como se ha apuntado, fundamenta muy probablemente su displacer por los engendros de la tecnología, en la envidia de la maternidad. Una escenificación de la chimenea hiperbolizada como Obelisco, aguja que apunta al cielo o rayo solar petrificado, se encuentra en el iconotipo de la marca *Homocord* (Alemania: ca.1926-1930, Ref. BnF276).

El desplazamiento de los lugares de culto no hace sino sugerir el desplazamiento de los rituales y los elementos cosmogónicos de la nueva religiosidad y los sistemas de creencias y valores asociados. Un desplazamiento que opera mediante la sustitución, anclado en el sistema binario de oposiciones. Mientras el templo antiguo es natural y ornamental, el templo moderno es urbano, tecnológico y utilitarista, mientras uno se esconde en el interior de la naturaleza para ser eternamente descubierto, el otro, siguiendo la estela del “Mago de Menlo-Park”, se afianza en el hierro y el cemento, jactándose de erigirse exento de toda “insalubridad”. Si la fábrica es el nuevo santuario, los espacios domésticos interiores donde la acción cotidiana se produce, son narrados como arquitecturas del yo puesto en relación con la sociedad: lujosas estancias siempre con umbrales entre el dentro y el fuera, ventanales acristalados, luces incandescentes, columnatas que denotan estructuras magnificentes y plantas ornamentales que aportan calidez escenográfica y pacificación de lo natural indómito. Nada hay de sospechoso o incómodo en las arquitecturas interiores, no hay obstáculos o inconvenientes, son espacios diáfanos, serviciales, diseñados para el hedonismo y el placer.

La intención de formular la presencia de los lugares de producción y recepción de la música grabada como templos para el culto se manifiesta holgadamente en la presencia reiterada del Palacio de la Ópera de París en las fundas *AGPA* (Francia: ca. 1906-1910, Ref. BnF011); el Kremlin de Moscú en las fundas rusas, como *Gramplasttrest* (Rusia: ca. 1937-1940, Ref. BnF443); o la Ópera de Viena en la funda *Viennola* (Austria: ca.1950, Ref. BnF459). Esta transliteración del templo antiguo y el templo moderno, se produce de forma especialmente clarificadora en las carillas delantera y trasera de la funda editada en Gran Bretaña por el comercio *Holloway Stores* (Gran Bretaña: ca.1920, Ref. BnF275). En una de las carillas tres mujeres músicas tocan y danzan con atributos greco-romanos junto a una columnata derruida, una clara influencia icónica de entendimiento del templo desde la perspectiva del romanticismo, mientras en la otra carilla varios personajes contemporáneos disfrutan de una velada lujosa en la que también el baile, la música y la bebida son ornatos de la *Hyle* del gozo auditivo, entendida esta *Hyle*, como la sustancia, o la energía que perdura y se transmite igualmente, a pesar de los cambios y las transformaciones de la forma y la apariencia que la sustentan. A partir de 1940 la admiración por la presencia de altos edificios de apartamentos, glosa del progreso vertical de las grandes ciudades desnaturalizadas, se hace evidente en fundas como *Copacabana* (Brasil: ca.1950, Ref. BnF110) y *Victory* (Bélgica: ca.1930-1940, Ref. BnF455).



Figura 111. Mapa iconográfico XXX. "Naturaleza"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



Figura 112. Mapa iconográfico XXXI. "Naturaleza ornamental"  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC



**Figura 113. Mapa iconográfico XXXII. “Urbanidad y templos de culto”**  
Ilustraciones VV.AA. Fotografías y Collage Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: BnF- MMB - BC

### 8.11. Indicios icónicos del deseo de transcendencia en las fundas de disco

Es común que estudios precedentes hayan considerado las fundas previas a 1940 como tristes, parcas, carentes de interés gráfico o más concretamente *Tombstones*, en palabras de Jones y Sorger: “La funda funcionaba como marco decorativo para la etiqueta, a pesar de los intentos que se hicieron por mejorar su apariencia, a menudo reciben el nombre de lápidas”.<sup>429</sup>

Sobre la etiqueta del disco recaía todo el peso visual de la firma y los datos catalográficos, con mayor profusión de tintas y detalles particularizados. Esto permitió relajar la tensión visual del envase exterior, las fundas que nos ocupan, y permitió que en ellas, mediante la repetición y la homeostasis, se fortaleciera con naturalidad un propósito discursivo prioritario: el de crear, ampliar y fortalecer un mercado de masas naciente, el de la grabación sonora, diseñando y forjando icónicamente las acciones constitutivas de un nuevo hábito cultural.

El estudio iconográfico desde una perspectiva de género, de las 512 fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, localizadas en los fondos de la *Bibliothèque nationale de France*, el *Museu de la Música de Barcelona* y la *Biblioteca de Catalunya*, responde a la pregunta de cómo se logró crear en el imaginario colectivo un sentimiento de fidelidad, de necesidad y sobre todo un enmarcado en los espacios de lo cotidiano, de la nueva y por lo tanto inédita, práctica cultural: escuchar música mediada por la máquina y proporcionarle a esta mediación, que en esencia tanto devaluaba la audición, valores superlativos.

Este análisis de casos ha demostrado que estos valores superlativos, tal y como se ha planteado en la hipótesis inicial, se hallan en relación directa con los cuatro fundamentos sobre los que la música grabada edifica el deseo de transcendencia: calidad, portabilidad, durabilidad y autenticidad. Tres de ellos, calidad, durabilidad y portabilidad, se presentan en relación directa con el canal, la fuente y el público receptor en el contexto de recepción, mientras que la autenticidad afina su validez iconográfica en la mostración del contenido grabado, haciendo hincapié en las referencias a la interpretación musical, la autoría y la tematización del repertorio.

Pueden clasificarse en esencia cuatro ejes de acción fundamental para asentar simbólicamente la noción de calidad en las fundas de disco. Estos cuatro ejes atienden a la calidad de la marca, la calidad de los soportes, la calidad del contenido grabado y la calidad de la experiencia auditiva. La calidad de la marca está en relación directa con la puesta en valor de los atributos propios de la marca por encima de otras marcas, con la presencia omnimoda del sello discográfico en un ecosistema de competencia de mercado. En estos casos la gráfica se traduce fundamentalmente en el logotipo y si lo hubiera, el iconotipo del sello

---

<sup>429</sup> “Sleeves functioned as decorative frames for the labels but, despite attempts at enhancing their appearance, they often were referred to as tombstone” Steve Jones, Martin Sorger, “Covering music: a brief history and analysis of album cover design”, *Journal of Popular Music Studies*, vol. 11, no 1. (1999), 68-102.

discográfico. El valor de la marca se afirma con estrategias tipográficas y ornamentales que tienen por todo objeto el marcaje, literalmente hablando, del producto. La colonización del espacio de recepción se produce a través del uso de enseñas distintivas, la identidad corporativa, es utilizada como bandera. Su función primordial es asegurar la conquista de un territorio virgen, el territorio cognitivo del usuario, pero también el territorio físico de sus lugares de esparcimiento, ocio y placer.

La argumentación en torno a la calidad de la marca garantiza y perpetúa el vínculo de apego seguro entre usuario, marca y producto. La noción misma de pertenencia y fidelidad a la marca se logra gracias a estas estrategias iterativas, repetidas compulsivamente en tiempo y espacio, y una narración sintética, desposeída de cualquier atributo visual distractor que pudiera ser ajeno a la construcción simbólica e identitaria de cada sello discográfico.

Antes de 1940, las casas discográficas se afianzan en la venta de aparatos, esa gran inversión inicial que se verá incrementada a través de pequeñas y continuas inversiones en discos y accesorios. La consecución del logro de la venta de aparatos, "introducir un fonógrafo en cada casa", es lo que permite que el fenómeno de la música grabada se asiente y se afiance como práctica cultural, hasta entonces inédita e incluso difícil de argumentar desde el punto de vista de la calidad, pues la audición musical mediada no es en absoluto equiparable a la audición musical directa a la que el público del S.XIX está muy acostumbrado. Cuando se estudia la gráfica de esos momentos no se puede pasar por alto cual es el objeto de venta inicial. La importancia que posteriormente se le atribuye al disco y sobre todo a su contenido grabado, lo que podríamos denominar cierta pasión autorial, no puede supeditar la calidad o la idoneidad gráfica de las fundas del momento, esto supondría un error metodológico, ya que poner en valor discursivamente las ventajas de las máquinas parlantes frente a los instrumentos musicales tradicionales y construir un modelo de escucha simbólicamente cargado de prestigio social, es la clave de la supervivencia y posterior expansión del fenómeno de la grabación sonora, tal y como hoy lo conocemos.

Por ello, la representación simbólica de la calidad de los accesorios, las máquinas y los discos en las fundas estudiadas es muy significativa. Las ilustraciones de máquinas y accesorios son litografías o fotograbados monocromos con alto nivel de iconicidad. Este mismo nivel de iconicidad, la máquina con todo lujo de detalles, es sinónimo de la calidad del soporte y la imagen funciona como referente literal del producto que simboliza. Se trata del único momento de la historia del envase de música grabada en que la atención prestada a la visibilización de los soportes, las máquinas y los accesorios técnicos involucrados en la recepción auditiva, es prioritaria. Cuando esta mostración se infravalora se pasa por alto el cambio de paradigma discursivo: no es que no hubiera nada que mostrar y por ello se promocionaran las máquinas y los accesorios. Es que la mostración de máquinas y accesorios constituía la pieza clave en el encuentro entre dos campos: la técnica y la música, y entre dos polos de interés: los melómanos y los emprendedores.

Una estrategia comunicativa que contribuía, en palabras de Maisonneuve,<sup>430</sup> a construir y asentar la creencia de que un receptor (o receptora) con conocimientos técnicos, podía convertirse instantáneamente en intérprete musical.

La explicitación de la calidad del producto localizada en las fundas de disco viene proporcionada no solo por la adicción iconográfica, sino por los anclajes verbales. Algunos de estos anclajes, como en el caso de *Disques Diamond* y *Elite-Special*, afectan a la propia elección del nombre de la marca, a su caracterización, como el apelativo de *Columbia*: “*Magic Notes*”, o a los constantes elogios a la grandeza, la excelencia, el carácter supremo, el éxito, la fama y la espectacularidad de los artistas elegidos: “*Le spectacle choisi par excellence*”, “*Les plus grands artistes*”, “*Famous Indian Artistes*” “*Greatest Artistes-Finest Recordings*”, “*Columbia Masterworks*”, “*Great Artists record exclusively for Columbia*” “*Il disco di tutti Successi*” y “*El più vasto repertorio*” (El disco de todos los éxitos y el más grande repertorio), “*The finest Name on record*” “*Favorite artists*” en *Columbia*, “*Asotiation Phonique des Grands Artistes*” en *AGPA*, “*The Hottest Bands, The Newest Tunes, The Biggest Hits*” en *Bluebird*, “*Super*” y “*Jouent avec fidelité les oeuvres des grand maîtres*” en *Broadcast*, “*Follow the stars on Brusnwick*”, “*Every artist an Artist*”, “*Better rendition, Better Recors*” en *Brunswick*, “*Supreme records*”, “*All stars*” en *Decca*, “*Le premier en date et en qualité*” en *Ducretet Thomson*, “*Die Besten Tanzorchester der Welt spielen die neuesten Schlager*” (La mejor orquesta del mundo tocando el éxito más reciente) en *Electrola*, son solo algunos ejemplos de una textualidad apelativa e hiperbólica que se produce en todos los idiomas y en todas las fundas como argumento de venta sustancial.

Si convencer al público usuario de la calidad era fundamental para que el fenómeno de la grabación sonora prosperara, no era menos importante remitir insistentemente a su portabilidad. Como ya se ha demostrado en el apartado titulado “Máquinas: la fascinación ambivalente por el progreso maquinal”, la idea de portabilidad se hace patente en el diseño, cada vez más pequeño y manejable, de máquinas portátiles que aparecen situadas en todos los, hasta entonces inimaginados, contextos de recepción.

Aparato Portátil 0,100, cerrado para el transporte. Este dispositivo le da también la llave para saborear las Obras Maestras de la Música. /Aparato Portátil 0,100, listo para funcionar. Baile en el hogar, en casa de sus amigos en el campo. Con una mano, puede transportar una orquesta poco costosa.<sup>431</sup>

Los espacios en los que la portabilidad se va a asentar mediante argumentaciones comerciales son aquellos en los que la música ya se había instalado previamente en el S.XIX, como práctica cultural de éxito. Es decir, en el espacio doméstico *amateur* fundamentalmente femenino, en el espacio público

---

<sup>430</sup> Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 49.

<sup>431</sup> Anclaje verbal que enfatiza la portabilidad. Se localiza como pie de foto acompañando a las imágenes del modelo portátil 0,100, cerrado y abierto, en la funda de la *Compagnie Française du Grammophon*. “*Appareil Portatif 0,100 fermé pour le transport. Cet appareil vous donne également la clef pour goûter les Chefs-d'oeuvre de la Musique*”. “*Appareil portatif 0,100 prêt à fonctionner. Dansez chez vous, chez vos Amis à la Campagne. Avec une main, vous emportez un Orchestre peu coûteux.*” (Francia: ca.1920-1925, Ref. BnF062).

institucional, fundamentalmente masculino en el que los profesionales producen conciertos, y por último el espacio doméstico para uso de público *amateur*, el Salón.<sup>432</sup> Sin embargo, en las fundas estudiadas aparecen reiteradamente dos espacios adicionales a los ya existentes sobre los que también se articula la noción de portabilidad: los espacios del tiempo libre, placer, ocio y esparcimiento natural, y el *Self*, es decir, el propio cuerpo humano.

Así mismo, la noción de portabilidad visibilizada en las fundas no afecta solo a los lugares en que la música grabada puede ser escuchada, sino al hecho mismo de que el intérprete, cosificado en su vertiente icónica, pueda ser transportado a cualquier lugar, en cualquier circunstancia y finalmente, introyectado. La objetualización del intérprete como elemento portátil es un eje indispensable en la argumentación comercial de la portabilidad, un eje conceptual, el de la hipervisibilización del perfil de exhibición que entronca directamente con la autenticidad, fundamento iconográfico y textual de la TID “La Hegemonía de la marca” vigente en el período de fabricación de las fundas de disco, entre 1900 y 1940.

Por último, la apelación a la durabilidad se encuentra profundamente anclada a la formula tautológica en que el mensaje de las fundas se expresa, en su homeostasis y su resiliencia a los conflictos bélicos y las crisis financieras, afincándose en el imaginario colectivo que construye pacientemente, durante cuarenta años, mediante la simildecadencia.

Como corolario textual y sobre todo visual, se ha localizado una funda de disco que explicita perfectamente la voluntad con la que el fenómeno de la grabación sonora nace y se perpetúa socialmente. Se trata de la funda *Electrola*, (Alemania: ca. 1930-1935, BnF152). La única funda en la que las referencias icónicas a la infancia, la vejez y la población activa conviven, y en la que se afirma la inserción de la nueva práctica cultural en todos los pasos rituales del ciclo de vida del ser humano y con ello su durabilidad. La confluencia de estos ritos de paso con los sacramentos cristianos y los hitos productivos de la vida laica, el cumpleaños y la jubilación, se constituye como nexo de unión iconográfico entre el pensamiento religioso y la naciente religión del consumo, en el momento mismo en el que el traspaso de poderes sucede. El sacramento, entendido como el acto en el que el creyente participa misticamente de lo divino, se acompaña, en todo tiempo y todo lugar, de la presencia de la máquina y a través de ella, de la voz que del Gramófono emana, no en vano conocida como “La voz de su amo”.

“Dígalo con *Electrola* / Para alegría de valor duradero / Para preparar el regalo perfecto / Para cualquier ocasión. El sistema de *Electrola* facilita la adquisición de los Instrumentos Musicales *Electrola*. Bautizo / Cumpleaños / Confirmación / Compromiso / Navidad / Jubilación”.<sup>433</sup>

---

<sup>432</sup> Maisonneuve, *L'Invention Du Disque*, 90-102.

<sup>433</sup> “Sag' es mit *electrola*/ Um freude von bleibendem wert zu bereiten /Das passende geschenk/ Für jede gelegenheit. Das *electrola* raten system/ erleichtert die anschauffung// der *Electrola* musikinstrumente. Kindtaufe / Geburtstag / Konfirmation / Verlobung / Weihnachten / Jubiläum“. Traducción de la autora.





**Figura 114. La durabilidad como argumento de venta**

Funda *Electrola*, (Alemania: ca. 1930-1935, BnF152) Fotografía: Julia Navarro Coll © 2015. Fondo: *Bibliothèque nationale de France*.

## CONCLUSIONES

En una investigación humanista, de naturaleza cuantitativa, cualitativa y visual, las conclusiones se establecen a medida que la disertación avanza, por lo que estructurar una narración de la conclusión final, definitiva y englobadora, no es sino tender un puente a la reducción ostensible del conocimiento transmitido. La coherencia de la normativización científica entra en conflicto con metodologías de investigación que se basan en los encuentros, más que en las búsquedas, y que creen por definición en la fortaleza del pensamiento relacional, e incluso visual, de quien descodifica este mensaje, por encima del pensamiento único dirigido y casi siempre, verbal de quien lo produce. Por lo que se advierte al público lector, que las conclusiones finales en el marco de la investigación solo pueden ser entendidas como compendio parcial de reflexiones finales, y no como una diagramación pragmática, digerida y sustitutiva de la investigación total.

### Respecto al objeto de estudio y la metodología utilizada

#### El objeto de estudio, “La Imagen Anacrusa” es reducible al análisis

Uno de los obstáculos principales con los que la investigación se encontró en su origen estaba relacionado con el carácter extensivo del objeto de estudio. Tratar de estudiar “La imagen fija que acompaña a la música grabada” desde sus orígenes hasta la actualidad, parecía una tarea inabarcable. La creación apriorística de seis categorías taxonómicas denominadas por la investigación “Tendencias intertextuales dominantes”, TID, ha permitido desplegar herramientas de análisis cuantitativo, cualitativo y visual sobre conjuntos y subconjuntos de imágenes con características comunes, proporcionando una aproximación metódica a la muestra de referencia, acorde a los objetivos de una investigación de naturaleza inductiva y exploratoria.

La mayor fortaleza de la formulación de las Tendencias Intertextuales Dominantes radica en que permite explicitar y visibilizar que la imagen fija que acompaña a la música grabada no siempre ha tenido ni la misma forma, ni la misma intención discursiva, ni se ha fijado sobre el mismo soporte y que, sin embargo, estos cambios no son sustanciales y en ningún caso justifican una exclusión de parte alguna del corpus general de estudio, pues no han alejado a “La Imagen Anacrusa” de la función específica para la que fue creada y que por esencia la define en el marco de esta investigación: acompañar a la música grabada y aportar valor añadido al producto musical mediante la adición de material visual, sea cual fuere su tamaño, su formato, su modo de producción o distribución y el mensaje, más o menos elaborado, que de ella se desprende.

En concreto, el paradigma hegemónico de reconocimiento social de las denominadas “Portadas de disco” o “Álbumes ilustrados”, tanto divulgativo como académico, ha dejado fuera de toda consideración las imágenes taxonomizadas dentro de la “Tendencia Intertextual Dominante” denominada “Hegemonía de

la Marca”, que han sido desvalorizadas por pertenecer a lo que podríamos calificar como imágenes incompletas, articuladas sobre la concepción de la imagen primitiva. Se trata, siguiendo un paralelismo con la Historia del Arte, de imágenes pre-históricas populares que no poseían, en su mayoría, consideración de obra única y que no estaban orientadas a ensalzar ni la autoría de la obra musical, ni la autoría de la obra visual. Lo que habla, en última instancia, de cómo los materiales gráficos anónimos y reiterativos, que tan útiles resultan a la difusión e implantación efectiva de un discurso masivo, pueden llegar a ser pasados por alto como constructores de una cognición social aceptada, compartida y no cuestionada. Imágenes que más allá de los modernos juicios de valor estético, poseen relevancia como objeto de estudio desde una perspectiva gráfica, etnográfica y discursiva, y que solo pueden ser valorados bajo el paraguas de una denominación semántica común.

Concluyendo, el corpus de estudio se ha hecho accesible y abarcable gracias en esencia a tres estrategias que la propia investigación valida:

1. Denominar el *corpus* general, “La imagen fija que acompaña a la música grabada” bajo una sola denominación funcional y atemporal: “Imagen Anacrusa”.
2. Proponer una taxonomización universal de la Imagen Anacrusa basada en la noción de intertextualidad y significado musical inherente y evocado: la “Tendencia Intertextual Dominante”, TID.
3. Comprobar la pertinencia de la taxonomización aplicando metodologías de análisis específicas sobre la TID denominada “Hegemonía de la marca” y colegir que la acotación del *corpus* permite una investigación exhaustiva en profundidad.
4. Demostrar, mediante un estudio iconográfico desde una perspectiva de género, que la taxonomización propuesta posibilita que diferentes acercamientos disciplinares al objeto de estudio se produzcan en un futuro.

En resumen, las herramientas procedimentales utilizadas para lograr que el *corpus* haya sido reductible al análisis, pueden ser utilizadas en estudios posteriores que ahonden en la casuística de otras TID, así como para realizar trabajos en profundidad sobre la categoría analizada, la “Hegemonía de la Marca” y los materiales específicos de la muestra, cubriendo áreas de conocimiento que exceden los objetivos de la presente investigación, como pudieran ser, por citar, si cabe, los más prevalentes: los estudios sobre diseño gráfico, publicidad, autoría y derechos de autor, tecnología de la grabación sonora y los estudios puramente musicológicos.

### **El objeto de estudio es relevante**

Tal y como ya se ha apuntado en el estudio, y en la primera parte de la conclusión, partimos de la base de que las fundas de disco previas a 1940 no han sido consideradas por la literatura científica y divulgativa. La denominación peyorativa popular con que se las conoce *Tombstones* o fundas *Passe-partout*, literalmente “lápidas” o eso “que pasa por todo” (el tipo de cartulina o cartón que mediante un troquelado central deja ver una imagen de calidad o una fotografía) implica en ambos casos una

desvalorización del objeto que ha permanecido invisible, por carecer (aparentemente) de importancia signíca.

La investigación de campo ha permitido constatar que la desvalorización semántica (aquello que no se nombra, no existe) se ha convertido en desvalorización objetual. En las fechas en las que la investigación se realiza, la búsqueda de materiales arroja tres conclusiones relacionadas con esta situación de agnosia documental:

1. En todos los centros de documentación consultados los materiales han sido separados del fondo sonoro. Esta separación ha conducido a su descatalogación, cuando no a su destrucción o a su abandono.
2. La localización de materiales resulta inviable mediante los mecanismos convencionales de búsqueda en los catálogos indexados.
3. La única muestra restaurada y representativa, no catalogada aún en la fecha de consulta, se localiza en la *Bibliothèque nationale de France*, BnF.

El acceso personal a los materiales localizados y la posibilidad de documentarlos fotográficamente para su estudio posterior, permite deconstruir esta singular desvalorización y reflexionar en torno a las razones que pudieron producirla y que básicamente se resumen en cuatro postulados, de orden funcional, epistemológico, discursivo y político.

1. La separación de las fundas del fondo sonoro que contienen está justificada por la pérdida de funcionalidad de los materiales y por el hecho de que su degradación pueda alterar permanentemente la salubridad del material auditivo que contenían.
2. La descatalogación de las fundas solo se justifica atendiendo a la pérdida de valor cultural que presentan para la labor documental debido a su carácter seriado, anónimo y homeostático. Una inercia procedimental que desde el punto de vista etnográfico y discursivo resulta cuestionable.
3. La degradación física de los soportes, unida a su desvalorización semántica, ha contagiado la imagen que las fundas presentan, degradando el aporte de sus contenidos, y en última instancia, desposeyéndolas de la misión y el verdadero cometido que cumplieron con absoluta eficacia.
4. La pérdida de estatus cultural, con todas sus consecuencias, ha supuesto una invisibilización de una parte fundamental de los mecanismos gráfico-discursivos que contribuyeron al asentamiento de la grabación sonora como uno de los pilares básicos de la naciente cultura de masas, así como a la obtención de un conocimiento ligado a las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que la hicieron surgir.

A medida que surgía la posibilidad de ampliar con nuevos documentos la muestra de referencia se afirmaban exponencialmente los supuestos que habían hecho nacer la investigación y que estaban

fehacientemente orientados al objetivo de demostrar la falta de rigor de la literatura existente, al respecto de la desvalorización cultural de las fundas de disco previas a 1940, cuestionando finalmente las implicaciones y la intencionalidad política de esta desvalorización.

El estudio en profundidad de más de medio millar de ejemplares permite concluir que el objeto de estudio es relevante y que esta relevancia se sustenta sobre los siguientes atributos:

1. Las fundas de disco entre 1900 y 1940 se sitúan en un momento de radical competencia de mercado, por lo que su imagen presenta siempre y sin excepción un valor gráfico de suma importancia basado en la creación de una identidad visual corporativa fuerte, estable y discernible en el tiempo.
2. Las fundas persiguen dotar al contenido sonoro de calidad, autenticidad, portabilidad y auraticidad mediante la adición de elementos del lenguaje visual, por lo que un gran porcentaje de ellas presenta intencionalidad artística y contenido gráfico de cuidada elaboración. El descubrimiento de esta intencionalidad artística, tal y como se ha demostrado en la investigación, se relaciona con el trabajo de personalidades relevantes en el terreno de la producción de arte, el diseño, la ilustración, la fotografía y la impresión.
3. Las fundas de disco analizadas se sitúan en un contexto socio-histórico de transición entre los modelos de producción artesanal e industrial. En este contexto, el futuro de la grabación sonora depende en gran medida de argumentaciones persuasivas de naturaleza comercial que afirmen su validez como sustituta de la escucha directa y proporcionen al público una guía de uso de la nueva práctica cultural. El estudio ha demostrado que las fundas de disco operan en el mercado como un conjunto de partes individuales al servicio de un todo, que desde la presente Tesis Doctoral proponemos categorizar como: Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada.
4. En el período estudiado se produce una diversificación histórica de la fabricación de materiales impresos para la industria fonográfica. Entre 1900 y 1910 la industria está en manos de los inventores y sus grandes *holdings* familiares, entre 1920 y 1930 se produce la aparición de numerosos minoristas, comercios y fabricantes, pugna con la presencia de unos pocos mayoristas, situación paradigmática que culminará finalmente en las grandes fusiones a partir de 1940. Por ello, la cantidad de materiales estudiados responde a una riqueza excepcional de perspectivas e intereses que pueden ser calificados, dentro de los límites de la cultura de masas, como no estrictamente hegemónicos.
5. La repetición, el anonimato y la homeostasis que han obrado en contra de la preservación de los documentos estudiados, se justifica desde la investigación como una estrategia de comunicación insustituible para garantizar la continuidad e inquebrantabilidad del fenómeno de la grabación sonora y de las marcas que hacían posible el milagro tecnológico en un periodo de inestabilidad social manifiesta. Entre 1900 y 1940 el público se enfrentó a la primera guerra mundial, a un *crack* bursátil sin precedentes y al principio de la segunda guerra mundial, no solo sin perder la confianza en la nueva práctica cultural sino

consiguiendo encontrar en ella momentos de placer y evasión claramente codificados en la imagen de las fundas. Lo que a efectos documentales ha supuesto una descualificación de los materiales, a efectos discursivos supone una estrategia comunicativa de probada validez y sumamente meritoria.

6. El descubrimiento de álbumes ilustrados y fundas tematizadas de gran interés creativo y la mostración de los primeros perfiles de interpretación convierten las imágenes objeto de estudio en una fuente relevante de información de naturaleza primaria, pues se anticipan, de forma libre y sin precedentes, a un modo mucho más convencionalizado y monolítico de preservar y acompañar el fondo sonoro. Se constata que la presencia relevante de personalidades artísticas impulsa, siempre y sin excepción, nuevos paradigmas estéticos en diferentes campos de en la industria fonográfica.
7. Por último, la historia contributiva feminista se ha especializado en estudiar la invisibilidad como paradigma, por lo que un objeto de estudio transnacional de tal magnitud, que ha quedado invisibilizado y denigrado durante décadas, sin razón aparente, resulta sospechoso y atractivo a un tiempo. El objeto de estudio es relevante porque a priori ha encajado en los parámetros de la investigación de género y a posteriori se ha demostrado que las razones de esta invisibilización se anclan poderosamente en una evolución discursiva orientada hacia una normativización fuertemente regulada por los grandes oligopolios, pero también en la tajante afirmación de que la narración visual que habita las fundas de disco, retrata con fiereza la progresiva sexualización y masculinización de las prácticas culturales musicales en el ámbito tanto público como doméstico, entre 1900 y 1940.

### **La metodología y el modelo de análisis propuesto se ciñen al objeto y a la intencionalidad política de la investigación.**

La intención radical de encontrar todas las fundas de disco disponibles y poder documentarlas presencialmente, sustituye a la metodología habitual que consiste en realizar búsquedas concretas por registro sonoro, es decir, por repertorio, tal y como era la sugerencia de los centros de documentación consultados. La metodología del encuentro se ha confirmado como patrocinadora de una experiencia investigadora de vital importancia, pues ha permitido conocer a fondo una multitud de materiales no catalogados, así como los lugares y la situación en que se hallan, proporcionando argumentos de peso que contribuyen a poner en valor definitivamente la imagen presente en las fundas de disco previas a 1940.

**La toma de imágenes fotográficas realizada *insitu*, de forma personal por la autora,** se ha revelado como la más valiosa de las herramientas de análisis documental, viniendo a sustituir la relación directa con los materiales, que hubiera sido necesario mantener durante un tiempo excesivamente prolongado para la viabilidad de la investigación.

**Por otra parte, la construcción de una base de datos catalográfica específica,** totalmente adecuada al objeto de estudio y la intencionalidad de la investigación, ha facilitado la ordenación de materiales

dispersos que ahora forman un todo coherente. La clasificación de las imágenes pertenecientes a más de medio millar de fundas transnacionales, ha arrojado datos esclarecedores sobre los focos de producción, distribución y creación, la datación de su ciclo de vida en el mercado, el formato del soporte, así como los factores indiciales relacionados con la autoría y el perfil de interpretación. Sin este proceso inicial, exhaustivo y sumamente costoso, de catalogación, la creación sistematizada de conocimiento no hubiera sido posible.

**Así mismo, la creación de variables iconográficas basadas en la cadena comunicacional** y en concreto en el nuevo proceso de comunicación musical, tomando en cuenta las aportaciones del binarismo propuesto por la perspectiva de género, ha permitido la visibilización, explicitación y cuantificación de los elementos que forman parte de la nueva escucha mediada, representados en las fundas como circunstancia comunicativa concreta. Prestar además, atención a las categorías binarias propias de los estudios de género, ha permitido indagar en la sexualización de las prácticas culturales y la deriva de las categorías de lo natural y lo sobrenatural hacia lo tecnológico y lo inserto en el sistema productivo. El análisis focalizado en las variables iconográficas afirma y amplifica las hipótesis de trabajo iniciales, proporciona el desarrollo de planteamientos teóricos específicos y consolida el alcance de los objetivos propuestos.

Las decisiones tomadas para la organización de los materiales, orientadas a la realización de análisis cuantitativos posteriores han permitido validar y tabular con éxito los estudios iconográficos desde una perspectiva de género, aportando a la expresividad de la palabra, la fuerza del dato estadístico.

Por último, la creación de mapas visuales iconográficos organizados temáticamente a partir de fragmentos aparentemente azarosos de material gráfico propio de las fundas, sin ningún otro aporte textual que interfiera en la lectura, aporta a la investigación la nitidez de un pensamiento visual inmediato, cargado de conocimiento previo acumulado, capaz de generar poderosas conexiones asociativas propias del pensamiento relacional y no necesariamente transmisibles verbalmente. La acumulación de imágenes en los mapas valida a su vez, sin posibilidad de refutación, la cantidad y la calidad del aporte gráfico y las construcciones discursivas presentes en las fundas de disco fabricadas y difundidas entre 1900 y 1940.

Como conclusión, la ardua tarea de formular una compleja y completa metodología de análisis que involucra desde los mismos mecanismos de provisión de imágenes hasta su catalogación, estructuración, tabulación y análisis cuantitativo, cualitativo y visual, ha permitido una aproximación estricta, rigurosa y científica a un objeto de estudio absolutamente relevante en la gestación de la cultura de masas, que antes de la investigación permanecía, en gran medida descatalogado, invisibilizado y culturalmente desvalorizado. De modo, que el tiempo transcurrido desde que finalizó su ciclo de vida en el mercado y la desvaluación a que los materiales han sido sometidos, los sitúa en la categoría de ejemplares falsamente inéditos y en algunos casos, de obra pseudo-única.

## **Respecto a los contenidos del análisis**

### **Validación de la nomenclatura apriorística prevista para la Tendencia Intertextual Dominante “Hegemonía de la marca”.**

Tras el estudio pormenorizado de los fondos de cilindros de cera, álbumes y fundas de disco pertenecientes a más de doscientos cincuenta sellos internacionales, incluyendo variaciones, fusiones y filiales geográficas, se constata que la información predominante en todas las imágenes de los soportes estudiados, entre 1900 y 1940, está orientada a la magnificación visual de la marca, escenificada en su logotipo y si lo hubiere, en su iconotipo. Esta evidencia se suma al propósito de las etiquetas centrales de los discos que presentan, siempre y sin excepción, la imagen de marca con adición catalográfica del registro sonoro. La hipermostración de la marca alcanza en este período un protagonismo inusitado que no volverá a repetirse salvo de forma aislada en aquellos soportes magnéticos que en décadas posteriores permitan al público usuario no solo la reproducción, sino la grabación de contenido sonoro de naturaleza particular. Lo que, tomando en consideración la actual invisibilización del sello discográfico en las Imágenes Anacrusas, conduce a la sospecha de que la verdadera hegemonía de la marca es inversamente proporcional a su mostración visual. Por lo que se concluye que la denominación escogida de forma apriorística, desde una perspectiva iconográfica, es apropiada para la categorización de los materiales estudiados.

### **El discurso gráfico presente en las fundas de disco refleja y construye en la misma medida el proceso de implantación y afirmación social del nuevo modelo de escucha mediada, por encima del modelo previo de creación personal y escucha directa.**

La cultura de masas se asienta sobre una verdad indiscutible a menudo invisibilizada. Solo es posible garantizar el éxito de una cultura popular aceptada por la mayoría, e impuesta por una élite simbólica minoritaria, si antes se ha logrado desnutrir el tejido creativo de la base de la pirámide, anulando el talento individual para generar conocimiento compartido de naturaleza artística y la capacidad personal de fabricar y transmitir constructos simbólicos propios que, pueden o no, estar enmarcados en una corriente de pensamiento único hegemónico.

Entre 1900 y 1940, la grabación sonora se asienta sobre un contexto en el que los conciertos directos públicos y privados son habituales, un período en que la educación musical en notación, canto e interpretación, esencialmente piano y violín, es practicada a diario por las mujeres en los domicilios particulares de la burguesía y la clase alta, y las personas cantan abiertamente en los patios vecinales de las clases bajas.

El fenómeno de la grabación sonora consigue en sus inicios atraer un modelo de escucha mediada que presenta, comparada con la audición directa, una calidad muy deficiente y una ausencia radical del



perfil de exhibición de los intérpretes. ¿Mediante qué mecanismos pudo la naciente industria fonográfica lograr la sustitución absoluta de los comportamientos asociados a una práctica musical directa, por una mediada, a todas luces, menos placentera? La presente investigación no pretende dar una respuesta unívoca, pues muchos fueron los frentes discursivos abiertos para lograrlo, pero sí que concluye que la imagen de las fundas de disco contribuyó decisivamente a fortalecer en el imaginario colectivo lo que podríamos llamar: el necesario sentimiento de inutilidad creativa individual. Y no olvidemos, que a finales del S. XIX y principios del S.XX, era la mujer la que mantenía el control musical en el ámbito doméstico.

La argumentación gráfica que opera en esta dirección biopolítica (pues el desempoderamiento creativo se integra y se internaliza en la persona mediante mecanismos de persuasión y coerción indirecta que pasan desapercibidos) se libra en tres frentes.

1. El argumento sistemáticamente insistente en las fundas de disco, que mediante aportaciones textuales o enmarcación icónica de carácter mítico, pone en valor el trabajo de “los grandes artistas” contribuye a minusvalorar las audiciones habituales, domésticas, de las artistas “menos grandes”. La persona que interpretaba habitualmente al piano una partitura para sus conocidos, mujeres en su mayoría, pasa de pronto a ser público aleccionado en las grandes voces y los grandes repertorios. La grabación le permite algo que el directo le vetaba, escuchar varias veces una misma actuación y poder comparar sus habilidades musicales con las habilidades musicales de los “grandes”. La evidencia de la minusvaloración del talento, la pérdida de respetabilidad por la educación y el esfuerzo personal en la base de la pirámide, no se hace esperar. El público femenino antaño experto en la tecnología de la notación musical y la práctica interpretativa se convierte pronto, en el discurso de las fundas de disco, en menor de edad, es decir en un público, musical y tecnológicamente, desautorizado.

La pugna de la industria y las celebridades por grabar bajo el paraguas de una gran marca no hace sino amplificar esta elocución de competencia no visibilizada. La idea de que solo aquellas personas privilegiadas que poseen un don o la inspiración de las musas pueden ejecutar con éxito una pieza musical, se asienta ferozmente en el imaginario colectivo y en poco tiempo la pérdida de conocimiento musical y la devaluación educativa en notación hará quebrar el mercado de partituras y acallará los patios vecinales.

El necesario sentimiento de inutilidad creativa individual se fundamenta sobre la pasividad, la vergüenza a la exhibición pública, la falta de referentes, la pérdida de autoestima y confianza, elementos clave de un biopoder que regula la vida social desde su interior, un poder que, desde esta perspectiva Foucaultiana, da vida y deja morir. En la década de 1920 el disco, que no permite la grabación por parte del público usuario, se impone definitivamente sobre el cilindro como soporte hegemónico. La cinta magnetofónica regrabable, soporte que retorna a la audiencia pasiva su poder emisor, tardará décadas en encontrar su lugar en el mercado e implantarse durante un breve lapso de tiempo, en el que no fue casual que el fenómeno *Punk* emergiera.

2. La figura del público receptor está orientada a satisfacer el no-lugar en que el nuevo modelo de práctica cultural, le coloca. Obrado el cambio de paradigma en la calidad de la interpretación, la pregunta que la investigación se hace es la siguiente ¿Cómo pudo la industria fonográfica naciente persuadir a un público acostumbrado a asumir el protagonismo musical en el ámbito doméstico, de que se comportara pasivamente ante una máquina que no hacía sino sustituirle y suplantarle? ¿Y cómo pudo lograr que esta transición sucediera de buen grado?

La conclusión que se obtiene del estudio detallado de los materiales arroja datos esclarecedores. La presencia protagonista del público espectador en las fundas de disco previas a 1940 alcanza un protagonismo que, jamás, en la industria de la grabación sonora, volverá a tener. La conquista icónica de las fundas de disco por parte del público receptor, es decir, la presencia de hombres y mujeres que reciben el mensaje musical, no puede entenderse sino como una sustitución fetichista de una sociedad musicalmente activa por un público instruido para ejecutar un rol pasivo en la creación de contenidos.

La figura ilustrada de la pareja de baile heterosexual, reiterada como uno de los ejes iconográficos principales, confirma que es necesario dotar al público espectador de una “actividad” y una forma de relacionarse coherentemente, entre sí, y con el nuevo medio. Que la industria se ve forzada, para consolidar la farsa, a permitirle al nuevo público encontrar su lugar en un contexto, el real, en el que el verdadero protagonismo de la acción musical, le ha sido arrebatado. El acervo popular sabe bien que un concierto es muy fácil distinguir a las personas que son músicos, salvo contadas excepciones, el músico, no baila.

Por esta misma razón, se concluye que la presencia inicial de ilustraciones de mujeres intérpretes y mujeres que manipulan la máquina, como eje iconográfico naturalizado, existe hasta finales de la década de 1920, momento en que la suplantación total y la invisibilización absoluta, en el plano físico y en el imaginario colectivo, por obra y gracia de la máquina, ha sido efectuada con éxito. Que la figura del público receptor, especialmente el femenino, ostentara temporalmente y con tanta intensidad el protagonismo visual de las fundas de disco, no puede entenderse sino como una concesión de la industria orientada a la gratificación de un público que había quedado literalmente alienado y silenciado por la nueva forma de escuchar y producir contenido musical.

3. La máquina es presentada como una sustituta ideal de todo perfil de interpretación, en constante evolución para satisfacer más y mejor las pulsiones hedonistas de un público receptor cada vez más masculinizado. Las fundas de disco son un claro exponente del pensamiento binario polarizado. La evolución cognitiva que presentan auspicia una pugna no verbalizada entre conceptos que son entendidos como excluyentes, y que lidian por emerger triunfantes, derrotando al que es entendido como opuesto. El paso del pensamiento mítico al pensamiento tecnológico; de las cosmogonías solares a las eléctricas; de lo femenino ancestral que sugiere, a lo masculino modernizante que domina; la muerte de dios, del arte y la insurrección maquinista

se fijan poderosamente en la “Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada” que constituyen, en su conjunto, las imágenes de las fundas de disco, entre 1900 y 1940. El desequilibrio manifiesto hacia un mundo antinatural, patriarcal y deshumanizado se instala de forma desasosegante en unas imágenes que evolucionan en su superficie afectadas por el placer y la calma, bajo las que subyace, sin embargo, la intensa verdad de la destitución radical de todo principio femenino y creador, derribado por el arrebato de la posesión, en todo tiempo y en todo lugar, auspiciado por la glosa permanente a la falsa reproducción y la acumulación compulsiva de materiales imbuidos de impostada auraticidad: intérpretes en estrellas, paraísos enlatados, animales que escuchan el más allá, Adanes y Evas automáticos, rayos y grandes egos iterativamente acuñados, a millares, por igual, durante décadas.

La iconografía de las fundas contribuye, sin duda, a amplificar la sensación social de falsa y feliz libertad, a incrementar la falacia de la construcción de contenido simbólico de un público que supuestamente elige su repertorio, acumulando sin crear y a sexualizar y masculinizar los roles productivos relacionados con el nuevo modelo de escucha musical, organizando y regulando los cuerpos, las prácticas, la cognición social compartida y los comportamientos rituales que tienen lugar en el nuevo orden mundial dominado por la economía de la cultura de masas y la mecanización de los procesos de creación y producción.

### **Aparición de un tercer perfil de exhibición, el perfil icono-mediático para la grabación sonora**

Tal y como se ha trabajado en el texto, tomando en consideración las teorías de Lucy Green, la performance de la interpretación musical en el ámbito público y en el ámbito doméstico suponían la creación de un perfil de exhibición que permitiera a través de la máscara, proteger la identidad del actante y proporcionale poder discursivo frente al público ante el que realiza la exhibición.

El estudio de las imágenes de las fundas de disco en las que aparece la presencia icónica de intérpretes musicales proporciona la conclusión de que existe un perfil de exhibición icono-mediático que se gesta fuertemente codificado para servir a la representación gráfico-discursiva de cantantes, instrumentistas, directores y compositores y que, por encima de las individualidades, presenta una serie de características comunes de género que en este primer período apuntan, con sutileza y nitidez, a la radical distinción sexuada que se producirá en un futuro.

En los tiempos de la grabación acústica, hasta 1925, las rutinas productivas de la grabación sonora son tremendamente denigrantes para artistas que están acostumbrados a auditar en vivo en la Ópera de París o la *Scala* de Milán. Como recuerda Coppola en sus memorias, deben interpretar frente a la bocina captora, ajustando el nivel de su interpretación para dejar en el surco la huella perfecta, graban a una temperatura ambiente superior a los treinta grados, para que la cera se mantenga blanda, algunos instrumentos, demasiado graves o agudos, son difícilmente registrables, las orquestas se contorsionan para poder grabar en conjunto y los coros graban viendo por un espejo las indicaciones del director. Cada grabación es única y cabe repetirla tantas veces como las condiciones lo permitan para poder producir

varios ejemplares. La bocina captora se convierte en un público más exigente que cualquier auditor humano, pero ¿conoce el público receptor las rutinas de grabación a las que los “grandes artistas” se someten? ¿Seguirían siendo “grandes artistas” si fueran representados sudando gimnásticamente, contorsionados y fatigados, desarrollando sus circenses habilidades sin público alguno, ante la poco agradecida bocina captora y repitiendo la audición, una y otra vez?

La respuesta que se concluye a través del análisis de las fundas de disco, es que al igual que la industria decide mostrar iterativamente las máquinas como exponente tecnológico, decide ocultar las rutinas de grabación y proporcionar al público espectador lo que denominaremos: una fraudulenta ficción del directo.

Siempre y sin excepción, en la imagen presente en las fundas de disco estudiadas, hasta 1940, el perfil de exhibición es construido o bien mediante ilustraciones que toman por modelo la escena viviente de la interpretación directa, falseando la realidad de la producción y también de la recepción, pues en ningún caso se producirá la magnificación del directo que la ilustración muestra, o bien mediante un posado fotográfico o un retrato ilustrado del perfil de exhibición reformulado sobre la base de unos estándares de reputabilidad, celebridad, solemnidad y la búsqueda de una gratificación escotofílica (aunque aún escasamente sexualizada) del público receptor.

En cualquier caso, la decisión firmemente intencional de construir en el imaginario colectivo la falsa ficción del directo adquiere en las fundas de disco una relevancia capital con la mostración reiterativa de grandes orquestas masculinas, directores estereotipados en plena acción y grupos reducidos de intérpretes musicales esquemáticos, como pictogramas reducidos a una mínima expresión rítmico-vivencial.

Con la aparición de la grabación eléctrica, especialmente a partir de 1925 y la posterior evolución tecnológica, se produce lo que a partir de 1950 se denomina grabación consciente, es decir, la posibilidad de escucharse, regregar, modificar, comparar y mejorar la calidad de la interpretación justifica la aparición de un nuevo perfil orientado a la interpretación privada frente al micro como auditor esencial, realizada con la finalidad de convertirse en una grabación pública que pueda escucharse en el ámbito doméstico.

La presencia del micrófono eléctrico, engendro de la técnica que permite auditar incluso la respiración de los grandes artistas, comenzará a ocupar su lugar en la iconografía musical a partir de 1930, alcanzando su representación una cota de fetichismo musical considerable, en torno a la década de 1950.

En resumen, la investigación permite concluir que la mostración iconográfica del perfil de exhibición, está fuertemente codificada y modulada por la industria fonográfica, desde sus orígenes, para servir a aquellas finalidades discursivas políticamente intencionadas cuyo objetivo es reafirmar y garantizar en el

posicionamiento del producto en el mercado, ocultando aquello que pudiera deslegitimarlo y amplificando, cuando no falsificando, aquello que le permite aumentar exponencialmente su valor cultural. Y que desde sus mismos orígenes la figura de “los grandes artistas”, la praxis y el talento, son instrumentalizados como elemento simbólico que aporta valor añadido al acto sonoro y que se inserta en una clara situación de servicio, en las coordenadas unilaterales del sistema productivo.

### **La prioridad del medio “lo grabado” se superpone al contenido musical**

La atención prestada en la investigación al género musical es prácticamente inexistente por dos razones. En primer lugar excede el ámbito de actuación de la investigación iconográfica colegir cual fue la evolución de los nacientes géneros musicales en la grabación sonora, estudio que operaría más en el ámbito disciplinario de la musicología que en el de los estudios de la imagen. En segundo lugar, la total equiparación temporal de la música culta y popular al tiempo de grabación que el medio permite (una ópera convertida en aria dura lo mismo que una canción popular, tres minutos de duración), así como la homeostasis de la gráfica presente en fundas que deben servir a innumerables repertorios, sea cual fuere su género, ratifica la conclusión de que la distinción entre géneros musicales, y especialmente la distinción más habitual en la época, entre lo culto y lo popular, no posee en las fundas de disco previas a 1940 una relevancia tal que las sustantivase.

En los primeros tiempos de la grabación sonora, la industria pretende instalar un gramófono en cada casa y que el disco llegue a todos los hogares y todos los públicos por igual, a nivel transnacional. Esta sentencia manifiesta una voluntad clara de no segmentar el mercado, aunque sí de proporcionarle todo aquello que pudiera ser de su agrado. Si bien los catálogos ofrecen desde sus comienzos una variada selección de arias, óperas cómicas, canciones de *music-hall*, baile, música sacra, étnica y café-concierto, e incluso el flamante nuevo estilo conocido como *jazz*, en las fundas de disco la apelación a los géneros constituye un aporte textual, no icónico, generalizado, a modo de pequeño catálogo con diferentes epígrafes. En conclusión, en las fundas de disco estudiadas se patentiza que la democratización del fenómeno de la grabación sonora persigue validar el hecho de que una música esté grabada, por encima del contenido de lo grabado. El medio, también en este caso, es el mensaje.

### **La latencia del paraíso perdido-recuperado como esquema patético fundacional**

Si se tuviera que buscar un *Pathos* común subyacente, un aliento espiritual que desde tiempo ancestral recorriera y animara un mismo discurso a través de formas y estilos cambiantes de representación, la investigación, homenajando el atrevimiento relacional de Warburg, afirmaría que existe un claro paralelismo entre las implicaciones simbólicas del mito judeo-cristiano del paraíso perdido y la propuesta de restitución y superación de lo perdido que formula la gráfica presente en las fundas de disco desde 1900 hasta 1940, dirigidas especialmente al mercado occidental.

Tal y como se ha apuntado, la potencial resurrección de la voz de los ausentes gracias a la tecnología, expresada entre otras fuentes por la sobreabundante presencia de Nipper, entronca con la falacia de la ciencia entendida como proveedora de verdades sobrenaturales, entendiéndose que es capaz de superar

la naturaleza misma dominando sus fuerzas ocultas, y que, en esa medida, se constituye de pleno derecho como una nueva religión. Una religión capaz de proporcionar al pueblo una nueva cosmogonía de seres estelares, un panteón infinitesimal de celebridades mitologizadas, representadas numerariamente en el éter, artistas que se consagran metidos en una oblea mística, o en estrellas, o en burbujas que se funden con el cosmos. Héroes y heroínas de nueva creación con su hagiografía propia y sus objetos mágicos maravillosos, batutas, perlas, violines, teclados, bocas entreabiertas y sonrisas o gestos de telúrica afectación impostada.

Las figuras bíblicas añejas, Lilith, Adán y Eva, son remedadas por personajes que gozan de un futuro en el que el dominio de la situación y el placer ilimitado, no se les niega. La figura de Lilith, la mujer sola y emancipada que ostentaba el poder en el espacio doméstico musical aparece, también en la Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada, fugazmente, y será prontamente invisibilizada como un error transicional en la historia del patriarcado.

A partir de 1930, Adán y Eva, pareja hegemónica por excelencia, bailan entrelazados, habiendo superado el cortejo, sin vergüenza, introyectando un fruto redondo, que crece y se escucha en muebles de palisandro, una experiencia nutricia que les provee de placer y conocimiento, y que a diferencia de la manzana ya no les está prohibida, sino que les es directamente ofrecida y entregada para su plena satisfacción, por un dios creador todopoderoso y narcisista, la *Gran Marca*, que los desea inminentemente entretenidos.

La figura sibilina de la serpiente, la élite simbólica elidida del discurso como tal, se congratula en controlar y representar una ficción pormenorizada del tiempo de ocio del público espectador, camuflada entre las bambalinas y el follaje del éxito. ¿Dónde queda el tiempo de producción pautado, las rutinas de trabajo fabril, la industrialización de los procesos, las luchas laborales y los conflictos bélicos? El tiempo productivo y el horror de la guerra permanecen siempre elididos en ese paraíso sonoro evasivo, un paraíso vacío, descorporeizado, que todo lo tiene, para todos los públicos, en todo momento y en todo lugar, y donde el sudor de la frente no tiene cabida. El mundo real sufre en las primeras décadas del S.XX un alejamiento sin retorno de lo natural, mientras Adán y Eva, bailan pegados, felices, durante cuarenta años ininterrumpidamente, en un paraíso artificial sin precedentes.

Las fundas parecen aplaudir y resolver por fin el conflicto eterno generado por la expulsión del paraíso natural. Lo natural incómodo es por fin eliminado del plano real con el advenimiento de las megalópolis, y en el plano simbólico, con la presencia de la naturaleza dominada y convertida en mero recurso estilístico al servicio de la ornamentación o el discurso colonial. Se diría que por fin, el hombre y su legítimo hijo creado sin madre alguna, el paradigma racional, científico y tecnológico, han conseguido subsanar lo que la mujer intuitiva, la naturaleza salvaje y un dios decadente estropearon.

El nuevo paraíso artificial se presenta pleno y accesible, con la máquina como criatura creacional perfecta, como árbol de conocimiento ilimitado de donde surgen las más deliciosas situaciones de placer

eterno, enmascarando la verdadera pérdida que conlleva y el verdadero *Pathos* que lo hace surgir: el odio masculino hacia la creación natural (masoquistamente entendida como ajena) y la profunda envidia de la maternidad.

La literatura acerca de la expulsión del Paraíso, una ficción victimista de origen patriarcal, no hace sino afirmar el hondo malestar de un hombre que entendiendo la realidad que le rodea como profundamente polarizada en un sistema binario de oposiciones, no encuentra otro papel en el mundo, por oposición a la feminidad ancestral creativa, que el de haber sido expulsado y condenado a un exilio indefinido: “parirás a tus hijos con dolor, ganarás el pan con el sudor de tu frente”. Estigmas finiseculares organizados en torno al rencor hacia lo creado por la mujer, la naturaleza o Dios, transmitidos de forma subyacente, nunca explicitados, que invitan al varón a envidiar y destruir sistemáticamente lo que entiende creado sin su consentimiento, causa y efecto de su castigo. Así, el fenómeno de la grabación sonora, entendido como el paradigma demiúrgico de la restitución de los ausentes, contribuye a fortalecer la ficción de que un nuevo mundo más perfecto y “humano”, es decir, masculino, es posible. Lo que supone en esencia el principio fascinante de la destrucción de todo lo creado previamente y la creación monolítica de un mundo maquinal insostenible, que finalmente sustituya, cuando no destruya, todo lo conocido.

### **Las fundas de disco previas a 1940 son una Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada**

Como conclusión final, la investigación se ha convertido en un proceso de arqueología visual que permite entender el conjunto de fundas de disco previas a 1940, no como textos aislados sino como un conjunto de textos significantes que forman una unidad global, pudiendo conformar una colección facticia. En concreto esta Tesis Doctoral concluye que, partiendo del análisis de los ejemplares localizados en la *Bibliothèque nationale de France*, el *Museu de la Música de Barcelona* y la *Biblioteca de Catalunya*, las fundas de disco entre 1900 y 1940 constituyen una “Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada”. El cambio de paradigma entre la escucha musical directa y la escucha musical mediada fue en gran parte un acto de fe tecnológica y contrición religiosa. Un paralelismo devocional entre la vieja religión del mito y la nueva religión del capital, que fue necesario implantar en el público receptor, para sustituir los viejos rituales religiosos por los nuevos hábitos consumistas que la naciente cultura de masas, rápida y voraz, exigía. De ahí que, desde la presente investigación, la idea de que las fundas hasta hoy, perdidas y fragmentadas, son equiparables a una colección de textos sacros, a un poderoso y único intertexto lo que permite afirmar una defensa del objeto de estudio en su conjunto. Las fundas de disco fabricadas y distribuidas entre 1900 y 1940, son entendidas como “Biblia Visual de la Comunicación Musical Mediada” por presentar las siguientes características, todas ellas inmanentes a los textos sacros.

1. Se trata de un extenso conjunto de textos fundadores, de enunciación múltiple y autoría no siempre filiada, dirigido a los fieles
2. Articula la distinción entre creyentes, divinidad e institución mediadora. Figuras que asumen con naturalidad el público receptor, los artistas musicales y las marcas de la industria fonográfica.

3. Afianza un sistema basado en la fe y la creencia, en el fenómeno sobrenatural primero, tecnológico después, de la grabación sonora y la escucha musical mediada.
4. Postula que la comunión con la divinidad es posible gracias a la mediación institucional (la marca) que aproxima a dios (los artistas) a los fieles (el público receptor).
5. Difunde la doctrina mediante parábolas y ejemplificaciones visuales accesibles
6. Institucionaliza los rituales, el tiempo y los lugares de culto
7. Asigna valor a las prácticas culturales y educa en una homeostasis conservadora que invisibiliza los procesos que la hicieron surgir, haciéndola incuestionable.

Por todo ello, desde la presente Tesis Doctoral, centrada en el análisis iconográfico desde una perspectiva de género, se emplaza a considerar las fundas de disco entre 1900 y 1940, como Patrimonio Cultural Material de la grabación sonora y a proporcionarle el estatus que merece en el marco de la Historia visual de la cultura de masas.

Como conclusión final, en el marco de una investigación de naturaleza inductiva y exploratoria, se invita a la persona lectora a no buscar en la conclusión final una suerte de desenlace, pues toda parte induce a concluir y toda conclusión induce a comenzar. Gracias.

Julia Navarro Coll  
Valencia, diciembre de 2015

---



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Ángeles, <i>Guille Gaillard</i> ,	148
Figura 2. <i>Edison Re-creation</i> , París, ca. 1900-1910	151
Figura 3. Boletín Fonográfico. Valencia, 1900	155
Figura 4. Edison y Mina Miller	163
Figura 5. Funda <i>Ericsson Radio</i> . Buenos Airesca. 1937	165
Figura 6. Funda <i>Decca</i> . EE.UU., ca. 1930	168
Figura 7. Funda <i>Panoptikon</i> . Dinamarca, ca. 1920	169
Figura 8. Partituras <i>Francis Salabert</i> . Europa y EE.UU., ca. 1900-1930.	173
Figura 9. Rollos de pianola <i>Diana</i> , Madrid, ca. 1925	175
Figura 10. La representación humana en los rollos de pianola <i>Francis Salabert</i> y L'E.M.P.	177
Figura 11. Cilindros <i>Columbia Phonograph Co</i> , <i>Edison Records</i> y <i>Sterling</i>	181
Figura 12. Envase de cilindro <i>Edison Goldguss Walzen</i> . Berlín, ca.1900-1910	184
Figura 13. Migración de contenidos del envase de cilindro a la etiqueta del disco	186
Figura 14. Migración de contenidos del envase de cilindro a la funda de disco	187
Figura 15. Cilindros ca. 1900-1920	190
Figura 16. Envases de cilindro con adición icónica del perfil de exhibición	192
Figura 17. Adición icónica del perfil de exhibición en los cilindros <i>Puerto y Novella</i>	196
Figura 18. Representación icónica de la marca I	201
Figura 19. Representación icónica de la marca II	203
Figura 20. Representación icónica del público receptor	205
Figura 21. Publicidad de álbumes genéricos, fundas <i>His Master's Voice</i> , Gran Bretaña, ca.1930-35	209
Figura 22. Álbumes ca.1910-1930	210
Figura 23. Álbumes de disco genéricos, España ca. 1910	211
Figura 24. Álbum "Margarethe ( <i>Faust</i> )", <i>Grammophon</i> , Alemania, ca.1908	212
Figura 25. Álbum <i>Pagliacci</i> , Gramófono, España, 1917	216
Figura 26. Portadas contemporáneas para <i>Pagliacci</i> de Leoncavallo	217
Figura 27. Álbum <i>Musik des Orients</i> , <i>Odeon-Parlophon</i> , Berlín, 1928	219
Figura 28. Álbum <i>Concerto de Ravel</i> , <i>Columbia</i> , Francia, 1932	220
Figura 29. Álbum <i>Musique Moderne Russe Julius Ehrlich</i> , <i>Pathé</i> , Francia, 1933	222
Figura 30. Álbum <i>Los Claveles</i> , <i>La voz de su amo</i> , España, 1931	224
Figura 31. Fundas de disco <i>Columbia Record</i> y <i>His Master's Voice</i>	243
Figura 32. Fundas de disco tematizadas. Diseños de André Girard para <i>Columbia</i> , Francia 1932	249
Figura 33. Fundas de disco sin adición icónica	373
Figura 34. Fundas de disco. Visibilización de la marca mediante logotipo	374
Figura 35. Fundas de disco. Visibilización de la marca mediante logotipo e iconotipo	375
Figura 36. Fundas de disco. Adición icónica del perfil de exhibición	376

Figura 37. Fundas de disco. Ilustración artística	378
Figura 38. Mapa Iconográfico I “La Marca I”	379
Figura 39. Mapa Iconográfico II “La Marca II”	380
Figura 40. Mapa Iconográfico III “La Marca III”	381
Figura 41. Mapa Iconográfico IV “La Marca IV”	382
Figura 42. Grabados de la <i>Statua Citofónica</i> . 1650	390
Figura 43. <i>Euphonia</i> de Joseph Faber. <i>Barnum Museum</i> . Fotografía: Mathew Brady ca.1860	391
Figura 44. Portada <i>Scientific American</i> , Nueva York: 26 de abril de 1890	392
Figura 45. Pabellón Floral, ca.1912	393
Figura 46. Georgia O'Keeffe, <i>Jimson Weed</i> , 1932	394
Figura 47. Evolución icónica; de la máquina parlante al modelo portátil	395
Figura 48. <i>Pick Up Leger</i> , funda de disco <i>His Master's Voice</i> , Francia, ca. 1937.	396
Figura 49. “Edison, con una secretaria, comprueba el funcionamiento del dictáfono.”	397
Figura 50. Mapa Iconográfico V “La Máquina Antropomórfica”	399
Figura 51. Mapa Iconográfico VI “La Máquina Mueble”	400
Figura 52. Mapa Iconográfico VII “La Máquina Portátil”	401
Figura 53. El grabado sobrenatural invisibiliza la realidad productiva en las fundas de disco	402
Figura 54. Sexualización binaria del iconotipo y permanencia compositiva del logotipo	404
Figura 55. Evolución de la mostración del surco, distintas modalidades discursivas I	407
Figura 56. Evolución de la mostración del surco, distintas modalidades discursivas II	412
Figura 57. Mapa Iconográfico VIII “Discos, ondas y surcos”	416
Figura 58. Mapa Iconográfico IX “Notación musical recesiva”	422
Figura 59. Accesorios asidos por la mano	428
Figura 60. Mapa Iconográfico X “Accesorios”	431
Figura 61. Modos de representación simbólica del instrumento pasivo	433
Figura 62. La etnicidad instrumental	434
Figura 63. De la “Máquina Parlante” al “Instrumento Musical”	439
Figura 64. Mapa iconográfico XI “Instrumentos musicales”	444
Figura 65. Sala de pruebas <i>Edison Records</i>	446
Figura 66. Mujeres que manipulan la máquina I	449
Figura 67. Mujeres que manipulan la máquina, II	451
Figura 68. Mujeres que manipulan la máquina, III	452
Figura 69. Mujeres que manipulan la máquina IV	454
Figura 70. “Biblia visual de la comunicación musical mediada” I	456
Figura 71. “Biblia visual de la comunicación musical mediada” II	459
Figura 72. Incremento de la sexualización en los perfiles femeninos de recepción I	461
Figura 73. Incremento de la sexualización en los perfiles femeninos de recepción II	463
Figura 74. La música introyectada en el <i>Self</i>	465
Figura 75. Mapa iconográfico XII “La receptora emancipada”	468

Figura 76. Mapa iconográfico XIII “La pareja receptora heteropatriarcal adroctrinada en el uso”	469
Figura 77. Mapa iconográfico XIV “Los nuevos rituales de ocio y cortejo”	470
Figura 78. Máscaras de la mujer interprete I	474
Figura 79. Máscaras de la mujer interprete II	475
Figura 80. Máscaras de la mujer interprete III	476
Figura 81. Máscaras del hombre interprete I	478
Figura 82. Máscaras del hombre interprete II	479
Figura 83. Máscaras del hombre interprete III	483
Figura 84. Perfiles de exhibición específicos mediante ilustración artística I	490
Figura 85. Perfiles de exhibición específicos mediante ilustración artística II	491
Figura 86. Perfiles de exhibición específicos mediante técnicas fotográficas I	494
Figura 87. El perfil de exhibición en las fundas André Girard, <i>Columbia</i> , Francia, 1932, I	499
Figura 88. El perfil de exhibición en las fundas André Girard, <i>Columbia</i> , Francia, 1932, II	500
Figura 89. Mapa iconográfico XV “Perfil de exhibición masculino: cantantes”	503
Figura 90. Mapa iconográfico XVI “Perfil de exhibición masculino: instrumentistas”	504
Figura 91. Mapa iconográfico XVII “Perfil de exhibición masculino: directores”	505
Figura 92. Mapa iconográfico XVIII “Perfil de exhibición femenino: cantantes I”	506
Figura 93. Mapa Iconográfico XIX “Perfil de exhibición femenino, cantantes II”	507
Figura 94. Mapa iconográfico XX “Perfil de exhibición masculino, ilustrado: directores I”	508
Figura 95. Mapa iconográfico XXI “Perfil de exhibición masculino, ilustrado: directores II”	509
Figura 96. Mapa iconográfico XXII “Perfil de exhibición mixto, ilustrado: cantantes I”	510
Figura 96. Mapa iconográfico XXIII “Perfil de exhibición mixto, ilustrado: instrumentistas”	511
Figura 97. Mapa iconográfico XXIV “Perfil de exhibición mixto ilustrado: cantantes II”	512
Figura 98. Funda de disco <i>Hermanos Agafurovy</i> ca. 1910. Fuente: <i>Russian Records</i>	513
Figura 99. Referencias al mito de Orfeo	515
Figura 100. Mapa Iconográfico XXV “La Humanidad Ideal”	519
Figura 101. Mapa Iconográfico XXVI “La Mujer Ideal”	520
Figura 102. Mapa Iconográfico XXVII “La Infancia”	521
Figura 103. <i>Waldman’s music store in New York</i> , 1921	524
Figura 104. La animalidad indómita en las fundas de disco	530
Figura 105. Mapa Iconográfico XXVIII “Animales terrestres”	531
Figura 106. Mapa Iconográfico XXIX “Animales voladores”	532
Figura 107. La naturaleza como toponimia colonial	538
Figura 108. Del templo integrado en la naturaleza, al templo productivo urbano	540
Figura 109. El templo urbano, paradigma de la verticalidad	541
Figura 110. Mapa iconográfico XXX. “Naturaleza”	543
Figura 111. Mapa iconográfico XXXI. “Naturaleza ornamental”	544
Figura 112. Mapa iconográfico XXXII. “Urbanidad y templos de culto”	545
Figura 114. La durabilidad como argumento de venta	550

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Los soportes de grabación y el deseo de trascendencia.	42
Tabla 2. El control del discurso y los soportes de grabación.	45
Tabla 3. Enumeración de las TDI en función de la tensión entre lo visual y lo auditivo	54
Tabla 4. Cronología de las TID	59
Tabla 5. De la Teoría Matemática de la Información al Modelo Semiótico Social.	120
Tabla 6. Relación de marcas fonográficas analizadas	231
Tabla 7. Relación porcentual: marca/ número de ejemplares/ porcentaje sobre el total	231
Tabla 8. Relación de localizaciones geográficas de producción y distribución	233
Tabla 9. Relación del número de ejemplares distribuidos por datación	233
Tabla 10. Uso de las tintas de impresión en las fundas de disco catalogadas	234
Tabla 11. Listado de fundas analizadas con filiación autorial	242
Tabla 12. Prevalencia porcentual de las Variables Iconográficas I	365
Tabla 13. Prevalencia porcentual de las Variables Iconográficas II	365
Tabla 14. Prevalencia de las Variables Iconográficas en torno a la Tecnología musical	366
Tabla 15. Prevalencia de las Variables iconográficas en torno al contexto geográfico y climático-	368
Tabla 16. Presencia/Ausencia de seres humanos, relación porcentual	369
Tabla 17. Presencia Icónica de seres humanos I	369
Tabla 18. Presencia icónica de seres humanos II. Comparativa booleana (0/1) y numérica (n)	370
Tabla 19. Presencia Icónica de seres humanos III. Gráfica booleana.	371
Tabla 20. Presencia Icónica de seres humanos IV Gráfica numérica.	371
Tabla 21. Prevalencia porcentual de la aparición icónica de instrumentos musicales	435
Tabla 22. Datos cuantitativos sobre los perfiles de exhibición específicos	489
Tabla 23. Tabla para el análisis iconográfico	578

## BIBLIOGRAFÍA

- μ, Groupe. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- A. van Dijk, Teun. *Discurso, poder y élites simbólicas*. Barcelona: Barcelona metrópolis, 2011.
- Adell, Joan-Elies. *La música en la era digital*. Lleida: Editorial Milenio, 1998.
- Adorno, Theodor, W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 1973.
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Andani, Juan José. *Hay tantas chicas en el mundo... Iconografía femenina en el vinilo español de 1954 a 1990*. Lleida: Milenio, 2008.
- Ansola, Txomin. "Femenino Singular. La Presencia de la mujer en el espectáculo cinematográfico de Bilbao durante los primeros tiempos (1896-1915)". *Vasconia: Cuadernos De Historia-Geografía* nº 35 (2006): 239-252.
- Ardevol, Nora, y Nora Muntañola. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1998.
- . *Retórica*. Madrid: Gredos, 1974.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Arribas, Josemi Lorenzo. "De la autoridad femenina y su cancelación simbólica: la sibila en la edad media". *De los símbolos al orden simbólico femenino:(ss. IV-XVII)*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1998.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1968.
- . *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *El placer del texto y lección inaugural 2007*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007.
- Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*. México: Aramburu. Siglo XXI, 1969.
- Bhabha, Homi. "The Other Question: Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism." *Black British Cultural Studies: A Reader*. EE.UU: The University of Chicago Press, 1996.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- . *El origen del teatro Barroco Alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Berger, Peter, y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1967.
- Berger, René. *El conocimiento de la pintura. El arte de apreciarla*. Barcelona: Editorial Noguer, 1976.
- Bosch, Esperanza, Victoria A.Ferrer y Margalida Gili. *Historia de la misoginia*. Barcelona: Antrophos Editorial, Universitat de les Illes Balears, 1999.
- Bornay, Erika. *Las Hijas De Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *La fotografía, un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980.

- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- Butler, Judith. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault" en *Teoría Feminista y teoría crítica*. Seyla Benhabib y Drucilla Cornell Eds. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres, NuevaYork: Routledge, 1990. —  
. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Londres, NuevaYork: Routledge, 1993.
- Camporesi, Piero. "La hostia consagrada: un maravilloso exceso." En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, de Michel Feher y Ramona Tazi Naddaff. Madrid: Taurus, 1992.
- Caplan, Pat. *The cultural construction of sexuality*. Routledge, 2013.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Castanado, Toni. *Mujer y música. 144 discos que avalan esta relación*. Barcelona: 66 rpm Edicions, 2010.
- Castiñeiras, Manuel A. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Cayuela, Begoña. "La iconografía en la era digital: hacia una heurística para el estudio del contenido de las imágenes medievales." *Magnificat*, nº 1 (2014): 1-36.
- . *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (s. VII al XII)*.
- Cerrada, Mónica. "La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal". Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)*. Director Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes: 1997-2015.
- Checa, Fernando. "La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)". En *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Cherry, Deborah y Griselda Pollock. "Woman as sign in Pre-Raphaelite literature: a study of the representation of Elizabeth Siddall." *Art History* 7, nº 2 (1984): 206-227.
- Chicago, Judy y Schapiro, Miriam. "Female imagery" en *The feminism and visual culture reader*, Amelia Jones Ed. (London: Routledge, 2003).
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Citron, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Colbert, François, y Manuel Cuadrado Garcia. *Márketing de las Artes y de la Cultura*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Coppola, Piero. *Dix-sept ans de Musique à Paris, 1922-1939*. Vol. 140. París: Slatkine, 1944.
- Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques, y Vigarello, Georges. *Historia del cuerpo. Volumen 2. De la Revolución francesa a la Gran Guerra*. España: Taurus Ediciones, 2005.
- Covach, John. "Popular music, unpopular musicology." En *Rethinking music*, de M. Everist. Oxford y New York: Oxford University Press, 1999.
- Danto, Arthur C. *Historia y Narración: Ensayos de filosofía analítica de La Historia*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1989.
- De Lauretis, Teresa. "The technology of gender." En *Technologies of gender; essays on theory, film and fiction*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Dondis Donis, A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1973.
- Edge, Kevin. *The Art of Selling Songs: Graphics for the Music Business, 1690-1990*. London: Futures Publications, 1991.
- Edison, Thomas Alva, Reese V. Jenkins, and Robert A. Rosenberg. *The Papers of Thomas A. Edison*. EE.UU. Johns Hopkins University Press, 1989.
- Emerson, Ralph W. *Nature. Cap VIII*. New York: Dodd, Mead and Co, 1969.
- Escarpit, R. *Teoría general de la información y la comunicación*. Barcelona: Icaria, 1977.
- Facundo, Alberto. *El color de los sonidos de instrumentos musicales. Planteamientos sinestésicos y didácticos aplicados en E.G.B.* Valencia: UPV, 1998.
- Fairclough, Norman. *Discourse and social change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Federici, Silvia. *Caliban y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.
- Fontcuberta, Joan. *Googlegramas*. París: Instituto Cervantes; Institut Ramon Llull, 2005.
- Fontenla, Marta. "Patriarcado." En *Diccionario de estudios de género y feminismo*, de Susana Gamba. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.
- . *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1991.
- Frendo, Eva María Ramos. "Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas." *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19-21, 2008*. Servicio de Publicaciones, 2009.
- Frith, Simon. "Towards an aesthetic of popular music." En *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, de Richard Leppert y Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- . "La constitución de la música rock como industria transnacional." En *Las culturas del rock*, de Luis Puig y Jenaro Talens. Valencia: PreTextos, 1999.
- . y Angela Mac Robbie. "Rock and sexuality." En *On record. Rock, pop and the written word*, de Simon Frith y A. Goodwin. London: Routledge, 1978.
- . y Simon Zagorski-Thomas. *The art of record production: an introductory reader for a new academic field*. Ashgate Publishing, 2012.
- Fromm, Erich. *Del tener al ser*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires: Hachette, 1972.
- García Clancini, Nestor. "Público-privado: la ciudad desdibujada." *Alteridades* 6, nº 11 (1996).
- Garratt, Sheryl. "Tenage Dreams (1984)." *On Record. Rock, pop and the written word*. Simon Frith y Andrew Goodwin. London: Routledge, 1990.

- Gélis, Jaques. "Reliquias y cuerpos miraculados". En Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques, y Vigarello, Georges. *Historia del cuerpo. Volumen 1. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*. España: Taurus Ediciones, 2005.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Gombrich, Ernst, y Aby Warburg. *An intellectual biography*. Oxford: Phaidon, 1986.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología en la representación simbólica*. Barcelona: Debate, 1998.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. México: Juan Palos, 1986.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.
- Groddeck, Georg. *El Libro del ello*. Madrid: Taurus, 1973.
- Hankins, Thomas, y Robert J. Silverman. *Instruments and the imagination*. Princeton University Press, 1999.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Harding, Sandra. *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1993.
- Hebdige, Dick. *Subculture. the social meaning of style*. New York: Methuen, 1979.
- Hitz, Rubén, María Julia Kenny. "La indicialidad en los inicios del fonógrafo". V Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica: "Semióticas de la vida cotidiana". Buenos Aires, Argentina. Agosto, 2002.
- Hoffmann, Frank. *Encyclopedia of recorded sound*. Routledge, 2004.
- Horney, Karen "La huida de la feminidad." *Psicología femenina*. (Buenos Aires: Psique, 1970): 57-75.
- Hollingshead, John. *My Lifetime, 2 Vols*. London: Sampson, Low, Marston & Co., 1895, Vol 1.
- Hoffmann, E.T.A. *El hombre de arena*. Barcelona: Ed. Libros del zorro rojo, 2007.
- Husserl, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. México: Paidós, 1992.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Planeta-De Agostini, 1985.
- Jones, Steve, y Martin Sorger. "Covering music: a brief history and analysis of album cover design." *Journal of popular music studies* 11, nº 1 (1999): 68-102.
- Kaczan, Gisela Paola. "Alegorías de distinción y presagios de exclusión social en imágenes de mujeres." *Revista de estudios feministas* 21, nº 3 (2013): 1039-1058.
- Khayati, Mustapha. "Las palabras cautivas. Prefacio a un diccionario situacionista." *Internationale Situationniste, Nº10, 1965*. Traducción en Guy Debord, *Internacional Situacionista, textos completos de la revista Internationale Situationniste, Vol. II: La supresión de la política: Textos de Internationale Situationniste nºs 7-10 (1961-66) más Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961*. Madrid: Literatura Gris, 2000.
- Koren, Leonard; Meckler, R. Wippo. *Recetario de diseño gráfico. Propuestas, combinaciones y soluciones a sus Layouts*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- . *Recherches pour une sémanalyse*. París: Editions du Seuil, 1969.
- . *Semiótica*. Madrid: Omagraf, 2001.
- Lesueur, Daniel. *L'Histoire Du Disque Et De l'Enregistrement Sonore*. Chatou: Carnot, 2004.



- Lozano Estivalis, María. *La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente. Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las nuevas tecnologías de reproducción*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- Lucie-Smith, Edward. *Adán. La figura masculina en el arte*. Madrid: Centalibros, 1988.
- Lull, James. *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- Machado, Marisa. *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas la Editorial, 1995.
- Maisonneuve, Sophie. *L'invention du disque 1877-1949: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. París: Archives contemporaines, 2009.
- Marchán Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- Marmorstein Gary. *The label: the history of Columbia Records*. New York: Thunder's Mouth Press, 2007.
- Márquez, Israel V. "Hipermúsica: la música en la era digital." *TRANS Revista transcultural de música*, nº 14 (2010):1-8.
- Martine, Joly. *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2009.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra, 2010.
- McClary, Susan. *Feminine Endings, Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota, 1991.
- McClary, Susan, y Robert Walser. "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock." En *On record. Pop, Rock and the Written Word*, de S. Frith y A. Goodwin. London: Routledge, 1990.
- McClintock, Anne. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. Routledge, 2013.
- McLuhan, Marshall. *La Galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1993.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Mitkova, Adriana. "Estereotipos del habla femenina en el refranero español". *Paremia*, nº16 (2007): 89-97.
- Moles, Abraham. *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero, 1985.
- Molina, Miguel. "El Arte Sonoro". *ITAMAR, Revista de investigación musical: territorios para el arte*. Valencia: Ed. PUB & Rivera, 2008.
- Morey, Miguel. *Los presocráticos, del mito al logos*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- Moroder, Giorgio, Alessandro Benedetti, y Peter Bastine. *Extraordinary Records*. Köln: Taschen, 2009.
- Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Navarro Coll, Julia. "La Imagen Anacrusa. Marco para un estudio de las relaciones entre la música grabada y la imagen fija que la acompaña". DEA. Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Ochs, Michael. *1000 Record Covers*. Köln: Taschen, 2005.
- Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura, Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- . *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Paulo, Joaquim. *Jazz Covers*. Köln: Taschen, 2008.

- . Ed. Julius Wiedemann. *Funk & Soul Covers*. Köln: Taschen, 2010.
- Pedraza, Maria del Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1998.
- Peirce, Charles S. *Collected papers, vol. 1-8*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.
- . "Pitágoras-la crítica histórica alemana." En *Historical perspectives on Peirce's logic of science. A history of science*, de Carolyn Eisele. Berlin: Mouton, 1985.
- Pérez Sánchez, Alfonso. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora." *TRANS. Revista transcultural de música*, nº 17 (2013): 1-41.
- . "El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz: la grabación integral: un estudio de caso". Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Piñero Gil, Cecilia. "Teoría feminista y música." En *Autoras y protagonistas. Primer encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, de Pilar Pérez Cantó y Elena Castellanos Postigo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- Pla, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2011.
- Poch Noguer, José. *Edison, Vidas de hombres ilustres*. Barcelona: Ediciones Hymosa, 1933.
- Pollock, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Psychology Press, 2003.
- Puchades Orts, Alfonso. *La mano, admirable don del hombre*. Universidad de Alicante, 1992.
- Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Ramírez, Jose Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *El método iconológico y el paranoico-crítico*. Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones, 2003.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: El lago ediciones, 2010.
- Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Rodríguez Bustos, Casilda. *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*. Murcia: Ediciones Crimentales, 2007.
- Rubin, Gayle. "The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex." En *Toward an anthropology of women*, de Rayna Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975.
- Rubin, Phillip, y Eric Vatikiotis-Bateson. *Talking Heads*. 1998.
- Russolo, Luigi. *L'Arte dei Rumori*. Milan: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916.
- Rynolds, Terry S. *The papers of Thomas A. Edison. Losses and loyalties: april 1883-december 1884*. 2013.
- Santonja J.LI.; Victoriano J. (eds) *La societat industrial valenciana. Actes del Congrés La societat industrial al País Valencià (Novembre 2007)*. Alcoi: Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics i Ajuntament d'Alcoi, 2010.
- Sanz, Juan Carlos, y Rosa Gallego. *Diccionario del color*. Madrid: Akal, 2001.
- Sarmiento, José Antonio. *La musica del vinilo*. Castilla la Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Creación Experimental, 2009.
- Sartre, Jean Paul. *La imaginación*. Barcelona: Edhasa, 1978.

- Sassoon, Donald. *Cultura. El patrimonio común de los europeos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Saville, Pete; Jones, Dylan; Rotter, Faris. *Spin: The Art of Record Design*. London: University of the Arts in London, 3 September - 3 October 2008.
- Schafer, Raymond Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont: Destiny Books, 1977.
- . *The Musical Life: Reflections on what it is and how to Live it*, de W. A. Mathieu. Boston: Shambhala Publications, 2014.
- Schapiro, Miriam. *Female imagery. The feminism and visual culture reader*. 2003.
- Schrader, Ludwig. *Sensación y sinestesia*. Madrid: Gredos, 1975.
- Sébald, Bruno. "Le Disque à Saphir dans l'édition phonographique—Première Partie." *Bulletin De Liaison Des Adhérents De l'AFAS* 22, n° 22 (2002).
- . "L'édition phonographique: 1895-1950, des débuts de la commercialisation des phonogrammes à l'apparition du microsillon." *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* 27, n° 27 (2005).
- Shell, Marc. *Talking the Walk and Walking the Talk: A Rhetoric of Rhythm*. EE.UU.:Fordham University Press, 2015.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Editorial Cátedra, 2005.
- Solie, Ruth A. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. California: University of California Press, 1993.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.
- Reagan, Kevin, Steinweiss, Alex, y Steven Heller. *Alex Steinweiss. The inventor of modern album cover*. Köln: Taschen, 2011.
- Tagg, Philip. "Musicology and the semiotics of popular music." *Semiotica* (Mouton de Gruyter) 66, n° 1-3 (1987).
- . *Music, moving image, semiotics and the democratic right to know*. Basado en la conferencia "Music and manipulation". Stockholm, 1999.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994.
- Teun, A. van Dijk. *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- Thomazeau, François, y Dupuis, Dominique. *Vinilos Rock. La historia del Rock a través de 50 años de vinilos*. Barcelona: Somos Libros, 2009.
- Thorgerson, S., A. Powell, y P. Curzon. *For the love of vinyl the album art of Hipgnosis*. Brooklyn, NY: Picturebox, 2008.
- Tournès, Ludovic. *Musique! Du phonographe au MP3*. París: Autrement, 2011.
- Tuñón, Julia. *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. El Colegio de México, 2008.
- Tuzi, Gracia P. "La pandereta es de las mujeres: *strumenti musicali ed identità di genere*." *TRANS. Revista transcultural de música*, n° 14 (2010).
- Valbuena, Felicísimo. *Teoría general de la información*. Madrid: Noesis, 1997.

- Vallejo, Reyes. "Karen Horney, una pionera de la ruptura con el modelo freudiano para explicar la psicología femenina y el desarrollo humano sano y neurótico." *Apuntes de Psicología* 20, nº 2 (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002):10.
- Van Rij, Inge. *The other words of Hector Berlioz. Travels with the orchestra*. Cambridge University Press, 2015.
- Venable, John D. *Mina Miller Edison: Daughter, Wife and Mother of Inventors. A Brief Biography*. Newark: Charles Edison Fund., 1981.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996.
- Viñao, A, "La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme" en Moreno Martínez, P.L. y Navarro García, C. (Coords.). *Perspectivas históricas de la educación de personas adultas*. Vol 3, nº1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.
- Viñuela Suárez, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones, 2003.
- Von Simmons, Otto, y Fernando Villaverde. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Alianza Editorial, 1980.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- . *El ritual de la Serpiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas, crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Wolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- Wordsworth, William. *The Collected poetry of William Wordsworth*. London: Wordsworth Editions Limited, 1994.
- Yentsch, Anne E. "Mina Miller Edison, Education, Social Reform, and the Permeable Boundaries of Domestic Space, 1886–1940." *Historical and archaeological perspectives on gender transformations*. (New York: Springer, 2013): 231-274.
- Zafra, Remedios. *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2010.
- Zizek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.
-

## ANEXO

Tabla 23. Tabla para el análisis iconográfico

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA				CLIMA			
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
1	BnF001	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2	BnF002	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
3	BnF003	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
4	BnF004	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
5	BnF005	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
6	BnF006	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
7	BnF007	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0
8	BnF008	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
9	BnF009	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
10	BnF010	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
11	BnF011	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0
12	BnF012	1	4	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0
13	BnF013	1	1	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0
14	BnF014	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	1	0
15	BnF015	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0
16	BnF016	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0
17	BnF017	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0
18	BnF018	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
19	BnF019	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
20	BnF020	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
21	BnF021	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
22	BnF022	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
23	BnF023	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
24	BnF024	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	11	2	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	1
25	BnF025	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
26	BnF026	1	1	0	0	0	0	1	0	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
27	BnF027	1	1	1	0	0	0	0	1	0	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
28	BnF028	0	0	0	0	0	1	1	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
29	BnF029	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0
30	BnF030	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0
31	BnF031	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0
32	BnF032	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	14	2	0	16	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0
33	BnF033	0	0	0	0	1	2	1	0	0	0	1	1	2	5	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0
34	BnF034	0	0	0	0	1	2	1	0	0	0	1	1	2	5	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0
35	BnF035	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
36	BnF036	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
37	BnF037	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
38	BnF038	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
39	BnF039	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA					
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO	LUNA
40	BnF040	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
41	BnF041	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
42	BnF042	0	0	0	0	0	1	1	0	1	1	6	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0
43	BnF043	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0
44	BnF044	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
45	BnF045	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0
46	BnF046	0	1	0	0	1	1	1	0	4	4	10	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
47	BnF047	0	1	0	0	1	1	1	0	4	4	10	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
48	BnF048	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
49	BnF049	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
50	BnF050	1	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
51	BnF051	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
52	BnF052	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
53	BnF053	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
54	BnF054	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
55	BnF055	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	1	0	0
56	BnF056	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
57	BnF057	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	4	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
58	BnF058	0	0	0	0	0	1	1	0	1	1	5	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
59	BnF059	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
60	BnF060	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
61	BnF061	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
62	BnF062	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
63	BnF063	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
64	BnF064	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
65	BnF065	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
66	BnF066	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
67	BnF067	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2	2	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0
68	BnF068	0	1	0	1	1	1	1	0	4	0	21	24	10	4	0	0	0	0	1	1	0	0	1	1	1
69	BnF069	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
70	BnF070	0	1	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
71	BnF071	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
72	BnF072	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
73	BnF073	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
74	BnF074	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
75	BnF075	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
76	BnF076	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
77	BnF077	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
78	BnF078	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
79	BnF079	1	1	0	0	0	1	1	0	2	1	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
80	BnF080	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
81	BnF081	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
82	BnF082	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS					PERSONA		SEXO y PERFIL					NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA								
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO	LUNA	
83	BnF083	0	0	0	0	1	0	1	0	2	2	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
84	BnF084	1	1	1	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
85	BnF085	1	1	1	0	1	1	1	0	0	0	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
86	BnF086	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
87	BnF087	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
88	BnF088	1	0	0	0	1	1	1	0	0	1	2	2	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
89	BnF089	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
90	BnF090	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
91	BnF091	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
92	BnF092	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
93	BnF093	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	24	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
94	BnF094	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
95	BnF095	1	1	0	0	1	1	1	0	1	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
96	BnF096	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
97	BnF097	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
98	BnF098	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	8	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
99	BnF099	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	47	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
100	BnF100	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
101	BnF101	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
102	BnF102	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
103	BnF103	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	
104	BnF104	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	
105	BnF105	0	0	0	1	1	0	1	0	6	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
106	BnF106	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
107	BnF107	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	
108	BnF108	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	20	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
109	BnF109	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
110	BnF110	1	1	0	1	1	0	1	0	1	1	1	0	7	4	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	1	0
111	BnF111	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
112	BnF112	1	1	0	1	0	0	1	0	4	5	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	
113	BnF113	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
114	BnF114	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
115	BnF115	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
116	BnF116	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
117	BnF117	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	
118	BnF118	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	8	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
119	BnF119	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
120	BnF120	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
121	BnF121	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
122	BnF122	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
123	BnF123	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
124	BnF124	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	
125	BnF125	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	28	0	0	0	0	2	0	0	1	1	0	0	0	0	0	

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA				
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
126	BnF126	0	0	0	0	0	1	1	0	6	6	3	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
127	BnF127	0	0	0	0	0	1	1	0	6	6	3	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
128	BnF128	1	1	0	0	0	0	1	0	7	7	42	0	0	0	6	0	1	0	0	1	0	0	0	0
129	BnF129	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	9	2	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0
130	BnF130	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
131	BnF131	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
132	BnF132	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
133	BnF133	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
134	BnF134	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
135	BnF135	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
136	BnF136	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
137	BnF137	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0
138	BnF138	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
139	BnF139	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
140	BnF140	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
141	BnF141	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
142	BnF142	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
143	BnF143	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
144	BnF144	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
145	BnF145	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	44	3	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
146	BnF146	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0
147	BnF147	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
148	BnF148	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
149	BnF149	0	0	0	0	0	1	1	0	10	8	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
150	BnF150	0	1	1	0	0	1	1	0	0	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
151	BnF151	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	6	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
152	BnF152	1	1	0	0	0	1	1	0	26	19	21	1	1	0	5	0	0	0	1	1	0	0	1	0
153	BnF153	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0
154	BnF154	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
155	BnF155	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	17	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
156	BnF156	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0
157	BnF157	1	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
158	BnF158	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
159	BnF159	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0
160	BnF160	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
161	BnF161	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
162	BnF162	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
163	BnF163	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
164	BnF164	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
165	BnF165	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
166	BnF166	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0
167	BnF167	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1
168	BnF168	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0



CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA				
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
169	BnF169	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0
170	BnF170	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
171	BnF171	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
172	BnF172	0	1	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
173	BnF173	0	1	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
174	BnF174	0	1	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
175	BnF175	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0
176	BnF176	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
177	BnF177	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
178	BnF178	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
179	BnF179	0	0	0	0	0	0	1	0	0	58	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
180	BnF180	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
181	BnF181	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
182	BnF182	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
183	BnF183	1	1	1	0	1	9	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	1	0	0	1
184	BnF184	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
185	BnF185	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
186	BnF186	1	1	0	0	0	0	1	0	1	1	7	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
187	BnF187	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
188	BnF188	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
189	BnF189	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
190	BnF190	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
191	BnF191	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	3	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
192	BnF192	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0
193	BnF193	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0
194	BnF194	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0
195	BnF195	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
196	BnF196	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0
197	BnF197	1	1	0	0	0	0	1	0	2	6	0	0	0	0	3	0	0	0	1	1	0	0	1	0
198	BnF198	1	1	0	0	0	0	1	0	5	7	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0
199	BnF199	1	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
200	BnF200	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0
201	BnF201	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0
202	BnF202	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
203	BnF203	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
204	BnF204	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	7	1	0	1	0	0	1	1	1	0
205	BnF205	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0
206	BnF206	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
207	BnF207	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0
208	BnF208	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
209	BnF209	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
210	BnF210	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
211	BnF211	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA				
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
212	BnF212	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
213	BnF213	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
214	BnF214	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
215	BnF215	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
216	BnF216	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
217	BnF217	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
218	BnF218	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
219	BnF219	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
220	BnF220	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
221	BnF221	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
222	BnF222	1	1	1	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
223	BnF223	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
224	BnF224	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
225	BnF225	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
226	BnF226	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
227	BnF227	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
228	BnF228	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
229	BnF229	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
230	BnF230	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
231	BnF231	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
232	BnF232	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
233	BnF233	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
234	BnF234	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
235	BnF235	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
236	BnF236	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
237	BnF237	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
238	BnF238	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
239	BnF239	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
240	BnF240	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
241	BnF241	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
242	BnF242	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
243	BnF243	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
244	BnF244	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
245	BnF245	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
246	BnF246	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
247	BnF247	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
248	BnF248	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
249	BnF249	1	1	1	1	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
250	BnF250	1	1	1	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
251	BnF251	1	1	0	0	0	1	1	0	1	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
252	BnF252	1	1	0	0	0	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
253	BnF253	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
254	BnF254	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	13	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA				CLIMA				
		REFERENCIA ID	MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
255	BnF255	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
256	BnF256	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
257	BnF257	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
258	BnF258	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
259	BnF259	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
260	BnF260	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
261	BnF261	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
262	BnF262	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
263	BnF263	1	1	1	0	0	1	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
264	BnF264	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
265	BnF265	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
266	BnF266	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
267	BnF267	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	17	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
268	BnF268	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
269	BnF269	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
270	BnF270	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
271	BnF271	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
272	BnF272	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
273	BnF273	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0
274	BnF274	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
275	BnF275	1	0	0	0	0	1	1	0	12	8	0	1	0	2	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0
276	BnF276	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
277	BnF277	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
278	BnF278	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
279	BnF279	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
280	BnF280	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
281	BnF281	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
282	BnF282	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
283	BnF283	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
284	BnF284	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
285	BnF285	1	1	0	1	0	0	1	0	4	5	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
286	BnF286	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
287	BnF287	1	1	0	1	0	0	1	0	7	7	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0
288	BnF288	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	6	0	0	1	0	1	0	0	1	1	1	0
289	BnF289	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	73	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
290	BnF290	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	4	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
291	BnF291	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
292	BnF292	1	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
293	BnF293	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
294	BnF294	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	6	2	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
295	BnF295	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
296	BnF296	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
297	BnF297	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	23	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA				
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
298	BnF298	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
299	BnF299	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
300	BnF300	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
301	BnF301	1	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
302	BnF302	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0
303	BnF303	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
304	BnF304	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
305	BnF305	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
306	BnF306	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
307	BnF307	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
308	BnF308	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	4	4	0	0	0	0	1	1	0	1	1	1	0
309	BnF309	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
310	BnF310	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0
311	BnF311	1	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0
312	BnF312	1	1	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0
313	BnF313	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0
314	BnF314	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	22	11	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
315	BnF315	0	0	0	0	0	1	1	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
316	BnF316	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
317	BnF317	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
318	BnF318	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
319	BnF319	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
320	BnF320	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
321	BnF321	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	2	4	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	1	0
322	BnF322	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
323	BnF323	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0
324	BnF324	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0
325	BnF325	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
326	BnF326	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
327	BnF327	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0
328	BnF328	1	1	1	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0
329	BnF329	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0
330	BnF330	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0
331	BnF331	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0
332	BnF332	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
333	BnF333	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
334	BnF334	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
335	BnF335	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
336	BnF336	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
337	BnF337	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
338	BnF338	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	3	1	2	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0
339	BnF339	0	0	0	0	0	0	1	0	3	4	2	3	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
340	BnF340	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	32	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA				
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
341	BnF341	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
342	BnF342	0	0	0	1	1	1	0	0	0	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
343	BnF343	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	1	1	0	0	0	1	0
344	BnF344	0	1	0	0	1	1	0	0	0	5	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0
345	BnF345	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
346	BnF346	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
347	BnF347	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
348	BnF348	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	x	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
349	BnF349	1	1	?	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
350	BnF350	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	1
351	BnF351	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0
352	BnF352	1	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0
353	BnF353	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
354	BnF354	1	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
355	BnF355	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
356	BnF356	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
357	BnF357	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
358	BnF358	1	1	0	0	0	1	0	0	0	7	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
359	BnF359	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1
360	BnF360	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
361	BnF361	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
362	BnF362	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
363	BnF363	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
364	BnF364	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
365	BnF365	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
366	BnF366	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
367	BnF367	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
368	BnF368	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
369	BnF369	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
370	BnF370	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
371	BnF371	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
372	BnF372	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
373	BnF373	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	1	0
374	BnF374	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
375	BnF375	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
376	BnF376	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
377	BnF377	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
378	BnF378	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
379	BnF379	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
380	BnF380	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
381	BnF381	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	1	0	0	1	0	0
382	BnF382	0	1	0	0	0	1	0	0	0	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
383	BnF383	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA				
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO
384	BnF384	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
385	BnF385	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
386	BnF386	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
387	BnF387	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
388	BnF388	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
389	BnF389	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
390	BnF390	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
391	BnF391	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
392	BnF392	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
393	BnF393	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
394	BnF394	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	2	2	x	x	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
395	BnF395	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
396	BnF396	1	1	0	0	0	1	1	0	18	18	12	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
397	BnF397	1	1	0	0	0	1	1	0	1	1	16	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
398	BnF398	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
399	BnF399	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
400	BnF400	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
401	BnF401	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
402	BnF402	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
403	BnF403	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
404	BnF404	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	1	0
405	BnF405	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
406	BnF406	1	1	0	0	0	0	1	0	3	3	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0
407	BnF407	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0
408	BnF408	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	9	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
409	BnF409	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	9	1	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
410	BnF410	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
411	BnF411	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
412	BnF412	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
413	BnF413	0	0	0	0	0	0	1	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
414	BnF414	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
415	BnF415	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	4	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
416	BnF416	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
417	BnF417	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
418	BnF418	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
419	BnF419	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
420	BnF420	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
421	BnF421	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0
422	BnF422	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
423	BnF423	1	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
424	BnF424	1	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0
425	BnF425	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
426	BnF426	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS					PERSONA		SEXO y PERFIL					NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA							
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO	LUNA
427	BnF427	1	1	0	0	1	1	0	0	0	14	2	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0
428	BnF428	0	1	0	0	0	1	0	0	1	16	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
429	BnF429	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	1	0	0
430	BnF430	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
431	BnF431	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
432	BnF432	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	8	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
433	BnF433	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	4	0	3	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
434	BnF434	1	1	1	1	0	1	0	6	12	9	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
435	BnF435	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
436	BnF436	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
437	BnF437	0	0	0	0	0	1	0	0	0	16	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
438	BnF438	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
439	BnF439	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
440	BnF440	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
441	BnF441	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
442	BnF442	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
443	BnF443	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0
444	BnF444	1	1	0	0	0	1	0	2	2	11	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
445	BnF445	1	1	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0
446	BnF446	1	1	0	0	0	1	0	0	0	13	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0
447	BnF447	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0
448	BnF448	1	1	0	0	0	1	0	0	0	8	4	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
449	BnF449	1	1	0	0	0	1	0	0	0	7	3	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
450	BnF450	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
451	BnF451	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
452	BnF452	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
453	BnF453	1	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
454	BnF454	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
455	BnF455	0	0	0	1	0	0	1	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0
456	BnF456	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
457	BnF457	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
458	BnF458	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
459	BnF459	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
460	BnF460	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0
461	BnF461	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
462	BnF462	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
463	BnF463	0	0	0	0	1	1	0	1	1	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
464	BnF464	0	0	0	0	1	1	0	1	1	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0
465	BnF465	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
466	BnF466	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
467	BnF467	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
468	BnF468	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
469	MMB001	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

CÓMPUTO	ID	MAQUINAS						PERSONA		SEXO y PERFIL						NIÑOS		GEOGRAFIA			CLIMA					
		MAQUINAS	DISCOS	ACCESORIOS	OTRAS MÁQUINAS	NOTACIÓN MUSIC	INSTRUMENTOS	SI	NO	HOMBRE RECEPTOR	MUJER RECEPTORA	HOMBRE FUENTE	MUJER FUENTE	HOMBRE IDEAL	MUJER IDEAL	INFANCIA REAL	INFANCIA IDEAL	ANIMALES	GEOGRAFIAS	NATURALEZA	URBANIDAD	SOL	ESTR	NUBES	RAYO/ONDA/SURCO	LUNA
470	MMB002	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
471	MMB003	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
472	MMB004	1	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	
473	MMB005	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	5	2	2	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	
474	MMB006	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
475	MMB007	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
476	MMB008	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
477	MMB009	0	0	0	0	0	1	1	0	0	1	44	3	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
478	MMB010	1	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	
479	MMB011	1	0	0	0	0	0	1	0	11	14	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
480	MMB012	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	1	0	1	1	0	
481	MMB013	1	1	0	1	0	1	1	0	6	5	5	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	1	1	0	
482	MMB014	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	1	0	
483	MMB015	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	15	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
484	MMB016	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	
485	MMB017	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	60	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
486	MMB018	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
487	MMB019	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
488	MMB020	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
489	MMB021	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
490	MMB022	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	
491	BC001	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	
492	BC002	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	
493	BC003	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
494	BC004	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
495	BC005	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
496	BC006	0	0	0	0	0	1	1	0	6	6	3	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
497	BC007	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
498	BC008	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
499	BC009	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
500	BC010	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
501	BC011	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
502	BC012	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
503	BC013	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	
504	BC014	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	
505	BC015	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	
506	BC016	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
507	BC017	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
508	BC018	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
509	BC019	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
510	BC020	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
511	BC021	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	
512	BC022	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	



© Julia Navarro Coll  
Valencia, diciembre de 2015



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA