

Las voces del fonógrafo: poesía y nuevas tecnologías en el cambio de siglo americano

Osvaldo Cleger¹

Resumen. El fonógrafo, junto con el daguerrotipo, representan dos de los primeros artefactos modernos capaces de ofrecer una reproducción mecánica de la realidad. Aunque el fonógrafo —y su derivado, el gramófono— conservan actualmente un interés principalmente histórico e incluso arqueológico, dada la discontinuidad y obsolescencia de ambas tecnologías, su impacto en la cultura de finales del siglo XIX y principios del XX fue enorme; y su legado perdura en el presente, a través de los dispositivos de grabación que los han sustituido posteriormente. Este trabajo se centra en examinar este impacto en el contexto de los debates intelectuales en torno al fonógrafo que se generaron en América Latina a principios de siglo. En un contexto intelectual dominado por la estética modernista y la denuncia de la «nordomanía» y el utilitarismo tecnológico promovido desde el Norte, el debate en torno a la introducción del fonógrafo y su potencial como herramienta para ayudar a la creación fue extremadamente tenso y contradictorio, incluso entre representantes de la misma escuela de pensamiento. Los casos de José Martí y Rubén Darío ilustran claramente estas antípodas en cuanto al potencial creativo de las nuevas tecnologías de la información, como el fonógrafo. El presente trabajo explora esta ruptura ideológica entre los representantes del modernismo, el romanticismo tardío y el realismo de finales de siglo, así como sus homólogos europeos en las escuelas simbolista y naturalista. Por último, defiendo la necesidad de establecer una línea evolutiva histórica que conecte las innovaciones tecnológicas del siglo XIX con las más recientes en el ámbito de la cultura computacional y los estudios contemporáneos sobre los medios de comunicación, con el fin de comprender mejor su alcance.

Palabras clave: Fonógrafo, estudio de medios, modernismo, Rubén Darío, José Martí, Edison, innovación tecnológica, *Poiesis y Techné*.

[en] The Voices of the Phonograph: Poetry and New Technologies at the Turn of the Century in Latin America

Abstract. The phonograph, together with the daguerreotype, represent two of the earliest modern artifacts, capable of offering a mechanical reproduction of reality. Even though the phonograph – and its derivative, the gramophone – currently retain a mainly historical and even archaeological interest, given the discontinuation and obsolescence of both technologies, their impact on the culture of the late 19th and early 20th centuries was vast; and its legacy survives in the present, through the recording devices that have subsequently replaced them. This work focuses on examining this impact in the context of the intellectual debates around the phonograph that generated in Latin America at the turn of the century. In an intellectual context dominated by modernist aesthetics and the denunciation of “Nordomania” and technological utilitarianism promoted from the North, the debate around the introduction of the phonograph and its potential as a tool to aid creation was extremely tense and contradictory, even among representatives of the same school of thought. The cases of José Martí and Rubén Darío clearly illustrate these antipodes regarding the creative potential of new information technologies, such as the phonograph. The present work explores this ideological rupture between representatives of modernism, late romanticism, and realism at the end of the century, as well as its European counterparts in the symbolist and naturalist schools. Finally, I argue in favor of the need to establish a historical evolutionary line that connects the information technology innovations of the 19th century with the most recent innovations in the sphere of computational culture and contemporary media studies in order to better understand its reach.

¹ Georgia Institute of Technology, EE. UU.
Correo: ocleger3@mail.gatech.edu

Keywords: Phonograph, Media Studies, Modernism, Rubén Darío, José Martí, Edison, Technological Innovation, *Poiesis y Techné*.

Sumario: 1. La tecnificación: el fonógrafo. 2. El fonógrafo: los nuevos tropos e imaginemas de la modernidad.

Cómo citar: Cleger, O. (2024) Las voces del fonógrafo: poesía y nuevas tecnologías en el cambio de siglo, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 81-93.

... en las altas horas de la noche, cuando las ideas echan alas,
y se tiñe la sombra de colores, y pasa una virgen llorando
sobre su corazón roto, o una bayadera bebiendo champán, el poeta,
que no puede perder tiempo en buscar fósforos, sacude las
sábanas fogosas, palpa en la oscuridad el fonógrafo que tiene
a su cabecera, habla por la trompeta al rollo que recoge
sus imágenes: y a la mañana siguiente,
con poner en el fonógrafo el rollo, los versos salen cantado.

José Martí

Las musas se van porque vinieron las máquinas y apagan
el eco de las liras. Idos, ¡adiós, poetas inspirados! Los que nos quedaban
se nos están muriendo; los que sobreviven han dejado
la floresta primitiva de su Arcadia al ruido ensordecedor de la edad nueva.

Rubén Darío

1. La tecnificación: el fonógrafo

Las dos citas anteriores ilustran, con diáfana claridad, las antípodas del debate que sostuvieron los artistas románticos y modernistas, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en relación con la creciente tecnificación de la cultura de Occidente. Para un poeta de inclinaciones torremarfilistas como Rubén Darío, la avalancha de máquinas que ingresaron al paisaje y la vida cotidiana de las principales ciudades de Europa y América tras la adopción del ferrocarril, la maquinización a vapor y la electricidad –por citar algunos ejemplos ilustrativos– anuncia el ocaso del espíritu de Occidente; la retirada de los dioses que desde la Antigüedad habrían alimentado el fuego donde se habían fraguado los más altos derroteros de la cultura. La tranquilidad pastoral que por siglos le había servido de trasfondo a la imaginación del poeta de repente se veía avasallada ante el avance de una nueva columna enemiga: el tráfico urbano. Chirridos de engranajes y poleas poniendo en movimiento las maquinarias de las fábricas; coches tocando el claxon y alborotando esquinas que apenas una década antes habían sido apacibles y sosegadas². En la tranquila Hispanoamérica de antaño, todo se vuelve ajetreo y bullicio constante a la vuelta de un par de lustros, creando en el poeta modernista esa sensación de haber sido desterrado de su paraíso bucólico. “Vinieron las máquinas y apagan el eco de las liras” –se queja Darío, tematizando su angustia ante la progresiva tecnologización de su entorno vital (Darío 1934, 11). “Hay mucho ruido afuera; ahoga tanto ruido” –añade Alfonsina Storni sumándose al coro (Storni 1996). De Montevideo a la Ciudad de México, poetas y cronistas con las filiaciones ideológicas más disímiles elevan el mismo lamento en contra del bullicio que perturba, de un modo creciente, el entorno del artista y el escritor. ¿Es posible la inspiración poética en semejante ambiente?

² En sus *Estampas de San Cristóbal*, Jorge Mañach se refiere con frecuencia al ruido causado por una multiplicidad de nuevas invenciones tecnológicas introducidas en el espacio urbano habanero, del claxon de los coches al repiqueteo de las máquinas de escribir. Los primeros son casi siempre representados en el acto de sobresaltar al paseante o *flâneur*, a quien le resulta imposible continuar ensimismado en sus reflexiones una vez que el coche les ha perturbado. Las máquinas de escribir, por su parte, parecen marcar con sus sonidos el comienzo y término de la jornada laboral, como se sugiere en este pasaje: “Ya ha doblado la tarde. Cesó el tacleo acelerado de las máquinas de escribir vecinas, y un vacío sosiego de fin de semana ha caído fuera” (61) La emergencia de ese nuevo paisaje sonoro o *soundscape* en La Habana de su niñez a su juventud es un tema recurrente en esta colección de Mañach.

Y no se trataba únicamente del ruido externo –“afuera”– al que Storni se refería en sus versos. En la intimidad del hogar y el pequeño comercio de barrio también se comenzaba a quebrantar una paz milenaria. Las silenciosas tejedoras que protagonizaron más de un lienzo barroco ahora se veían remplazadas por las zumbadoras máquinas de coser que Singer había patentado décadas antes. Después de la invención de los primeros elevadores comercializables por Elisha Otis, la ciudad no sólo fue capaz de crecer verticalmente, sino que el simple acto ciudadano de entrar o salir de casa se convirtió en una acción mecanizada para las muchedumbres que comenzaban a atestar los hoteles y edificios de apartamentos. La introducción de la máquina de escribir en oficinas y escritorios privados, al tiempo que despersonalizaba el acto manual de emborronar signos, introdujo un repiqueteo constante y monótono en la que hasta entonces había sido una de las actividades humanas más taciturnas. Y pronto se seguiría una avalancha de nuevas máquinas ruidosas: ventiladores mecánicos, refrigeradores, lavadoras y lavaplatos marca Menagére publicitados con gran entusiasmo en los periódicos de la época (Figura 1), aspiradoras mecánicas para recoger el polvo de las alfombras, crujientes rollos de film rodando en la bobina de un cinematógrafo.

En las esquinas de las salas, las habitaciones privadas y las oficinas, otra invención vendría igualmente a romper con la calma de antaño: el fonógrafo de Thomas Edison. La primera grabación fonográfica realizada por Edison en 1877 –su voz recitando “Mary Had a Little Lamb” en la boquilla del fonógrafo– le dio inicio a un nuevo capítulo de la experiencia humana, signado por la posibilidad de inscribir la huella de la voz y los sonidos del ambiente en los registros de la historia. Junto a la fotografía, inventada décadas antes, el desarrollo del fonógrafo marca el comienzo de lo que hoy en día entendemos como un ecosistema mediático complejo; esto es, un ecosistema en el cual las labores de almacenamiento y difusión de la experiencia humana y la cultura no dependen únicamente de la oralidad y la escritura. Desde finales del siglo XIX, se cuenta con nuevas tecnologías de corriente dominante, que hacen posible tanto la captura, como el procesamiento, la difusión y almacenamiento mecanizado de las imágenes y sonidos de la realidad.

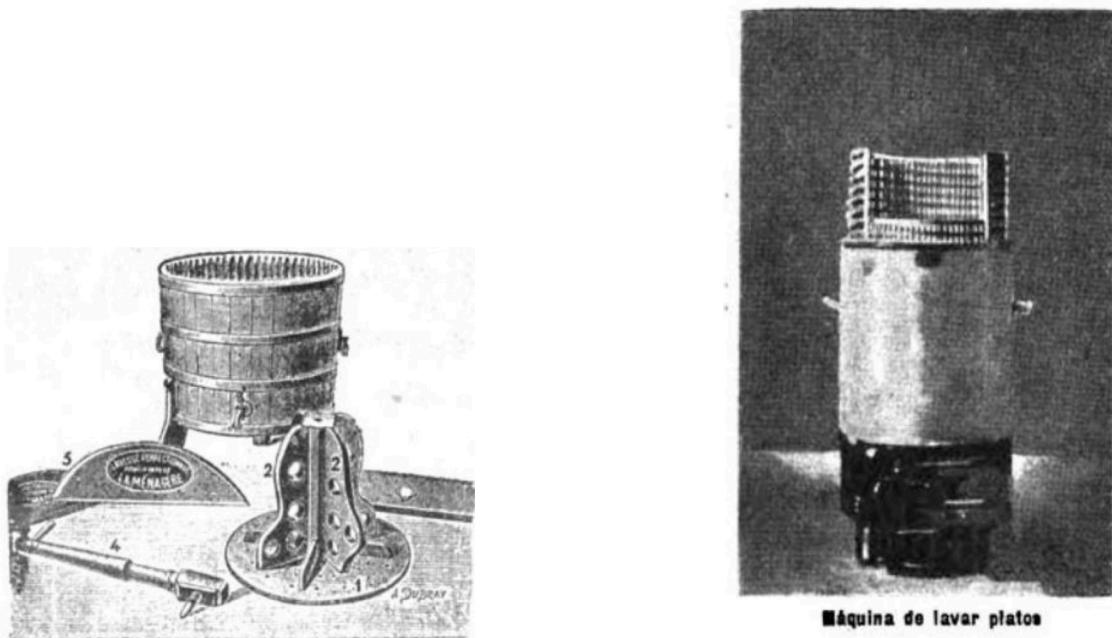


Figura 1. Imágenes incluidas en un artículo publicitario de las lavadoras y lavaplatos Menagére aparecido en *Caras y Caretas* en su número del 22 de Octubre de 1904.

Si desde 1839 el daguerrotipo había hecho posible reproducir y preservar las primeras imágenes mecanizadas de la realidad, a partir de 1877 el fonógrafo daría lugar a las primeras “fotografías” de la voz y el sonido ambiente. Y ambos inventos se expandieron con tal celeridad que, para comienzos del siglo XX, más de una generación de líderes, músicos y celebridades internacionales contaba ya con un vasto archivo fotográfico y sonoro, de índole pública y personal, capaz de ilustrar los principales momentos de sus carreras y biografías.

Siguiendo el curso antes descrito, hacia 1910 el primer tímido experimento de Edison –su voz gangosa recitando una nana tradicional– demostraba su éxito con la presencia masificada de un amplio repertorio de arias italianas y tangos de moda, difundidos en cilindros de cera, que lo mismo animaban la pequeña reunión familiar que ambientaban las grandes festividades de la burguesía pudiente (ver figuras 2 y 3). Y pronto esas voces distantes del fonógrafo penetrarían igualmente en los hogares de la clase media y de otros sectores

trabajadores a los que las oportunidades para comprar a plazo les hacía relativamente posible consumir tales objetos. “Pruébelo gratis por siete días”, “Pague sólo dos dólares por mes” –eran algunas de las estrategias de *marketing* con que las compañías distribuidoras se esforzaban en hacer viable la promesa de Edison: “ver un fonógrafo en cada hogar estadounidense” (Ver figuras 4 y 5).

En Hispanoamérica, la invención del fonógrafo fue recibida con una mezcla de recelo y entusiasmo. Líderes intelectuales como Rubén Darío veían en semejantes inventos y en su creciente popularidad entre los sectores de la clase dirigente, el peligro de que se lograra imponer en Iberoamérica un modelo cultural inspirado en el progreso científico y tecnológico de los EEUU; es decir, la imposición de programas de desarrollo basados en el utilitarismo y la nordomanía, hábilmente criticados por José Enrique Rodó. El triunfo de una nueva cultura ingenieril sobre los escombros de la cultura clásica y humanista de raíz grecolatina era motivo de angustia para más de un artista y escritor de filiación rubendariana. En su breve relato *El rey burgués*, Darío ya había ilustrado en tonos patéticos cuál sería el destino del artista en una sociedad cuya clase gobernante creía posible remplazar la verdadera inspiración poética por una caja de música mecanizada.

El poeta de su cuento le ofrece al Rey burgués su talento para cantar “el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano” (7), mas recibe como réplica la orden de que aprenda a “ganarse la comida con una caja de música” (Darío 1905):

-Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valses, cuadrillas y galopas, como no prefiráis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni de ideales (Darío 1905).

La viñeta de Darío adquiere un especial relieve si se la entiende dentro del tecnoentorno cultural en que fue articulada, es decir, en un escenario urbano crecientemente dominado por la presencia de dos “cajas de música”: el organillo, cuyas melodías por aquel entonces se imponían lo mismo en las tabernas y verbenas de Madrid que en los arrabales milongueros de Buenos Aires, y el fonógrafo de Thomas Edison.



Figura 1. Familia burguesa reunida en torno al fonógrafo, *The Outlook* 1906

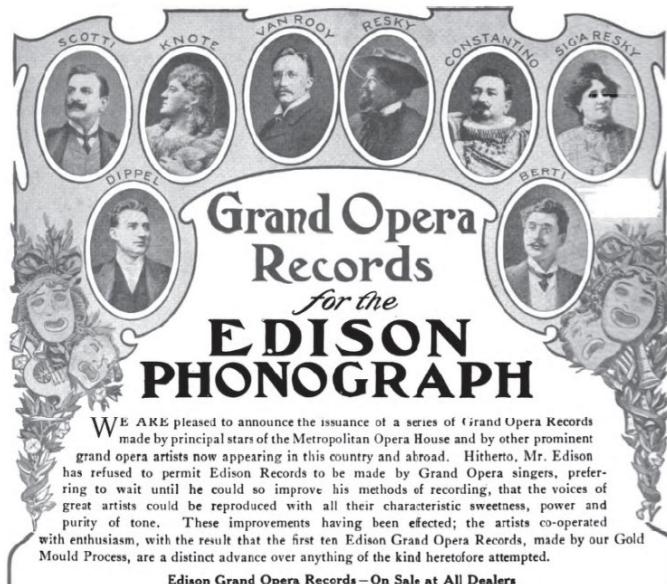


Figura 3. Colección de óperas para el fonógrafo de Edison, *The Outlook*, 1906

Figura 3. Colección de óperas para el fonógrafo de Edison.
The Outlook, 1906

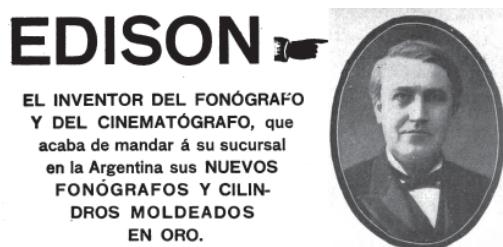


Read What Mr. Edison Says:
"I want to see a phonograph in every American home."

Figura 4. Slogan publicitario de Edison: "Quiero ver un fonógrafo en cada hogar estadounidense.", *The World Today*, 1905.



Figura 5. Ejemplo de ofertas publicitarias de Edison, incluyendo su "Seven Days' Free Trial" (a la izquierda) y la venta a plazos con cuotas de \$2 al mes (a la derecha). La imagen de la izquierda apareció en la revista *Every Where*, en Febrero de 1908, la de la derecha en *The Wold Today*, en nov. de 1905.



SI QUIERE EL MEJOR FONÓGRAFO
¿QUÉ MAYOR GARANTÍA PUEDE TENER
QUE LA DEL INVENTOR MISMO?



Cómo la familia se divierte con el Nuevo Fonógrafo de Edison.

ADVERTENCIA

NO SE DEJE ENGAÑAR POR LOS NEGOCIANTES POCO ESCRUPULOSOS, QUE
SUSTITUYEN ARTÍCULOS INFERIORES PARA SACAR MÁS BENEFICIO.
SIEMPRE EXIJALAMARCAEDISON,ÓPARA MAYOR
SEGURIDAD, HÁGANOS SUS COMPRAS DIRECTAMENTE.

FONÓGRAFOS GENUINOS EDISON DE LOS NUEVOS MODELOS. desde \$ 30.— m/n
CILINDROS EDISON MOLDEADOS EN ORO. cada uno \$ 1.35.—
KINETOSCOPIOS EDISON (Cinemategrafos) modelo "Exhibición". cada uno \$ 375.—
KINETOSCOPIOS EDISON (Cinemategrafos) modelo "Universal". cada uno \$ 250.—

N. B. — Con el Fonógrafo de Edison puede usted grabar su propia voz ó música
ó la de sus parentes para guardarla siempre.
ESO NO SE PUEDE HACER CON LOS APARATOS DE DISCO

GRAMÓFONOS Y DISCOS
"VÍCTOR"
LOS MEJORES DEL MUNDO.



Figura 6. Penetración del fonógrafo en la Argentina,
Caras y Caretas, nov. 1907.

Figura 7. Anuncio publicitario del gramófono marca Víctor,
uno de los principales competidores del fonógrafo de Edison,
Caras y Caretas, nov. 1908

Desde la perspectiva rubendariana, el remplazo del cantor por la máquina, de la inspiración original del instante por las repeticiones cíclicas de un rollo de música, equivalía a una corrupción generalizada de las artes y la poesía. No le correspondía al ingeniero o inventor inmiscuirse en los cotos del creador y el artista. Al materialismo craso de Calibán le tocaba, por el contrario, replegarse y reconocer la superioridad del inefable Ariel en los asuntos del espíritu. El programa cultural de Hispanoamérica debía, por lo tanto, enfocarse en consolidar la recepción de las tradiciones humanistas de Europa, antes que en tratar de imitar las novedades científico-técnicas de Norteamérica.

Sin embargo, no todos los modernistas estuvieron de acuerdo con este programa de Darío. La relación — siempre tensa — entre *Poiesis* y *Techné* fue conceptualizada bajo una luz diferente por otros escritores del grupo. Como se ha visto en la cita del comienzo, José Martí fue uno de los intelectuales del momento para quien el encumbramiento de las capacidades técnicas no entrañaba, necesariamente, un empequeñecimiento del genio creador. Sus artículos celebrando a Edison, quien según él había sido el creador de "una poesía matemática y formidable" (*Obras escogidas* 430), dan testimonio de la alta estima en que el escritor cubano tenía el progreso científico-técnico de su época. En el caso específico del fonógrafo, Martí va aún más lejos y se aventura a especular sobre las potencialidades de semejante invento como asistencia para la creación poética y literaria.

Contrastar la opinión de los críticos del fonógrafo con el juicio de Martí es sumamente esclarecedor, especialmente cuando se mira dicho debate dentro del más largo proceso de tecnologización del poema que tuvo lugar a lo largo del siglo XX; proceso que, con la emergencia reciente de la poesía y las artes digitales, ha entrado en un momento mucho más profundo y radical de desarrollo. Esa historia que conduce de las tecnologías de la oralidad (Ong 1982) en que todavía se basaba la creación poética a finales del XIX a las tecnologías computacionales que asisten al poeta digital de hoy, tiene su comienzo en las primeras especulaciones formuladas en la época de Martí sobre la posibilidad de una poesía asistida por el fonógrafo.

El fonógrafo, para Martí y varios otros comentadores de su época, era un instrumento poético por esencia. De hecho, uno de los co-inventores del artefacto, el poeta decadente francés Charles Cros, creía que la función central del fonógrafo era detener el tiempo, someter el instante, del mismo modo en que un poeta simbolista perseguiría semejante propósito en sus versos. En un poema suyo titulado "Inscripción", Charles Cros aludía a su proyecto de invención del fonógrafo, y al propósito detrás de tal invención, con las siguientes palabras:

Comme les traits dans les camées
 J'ai voulu que les voix aimées
 Soient un bien, qu'on garde à jamais,
 Et puissent répéter le rêve
 Musical de l'heure trop brève;
 Le temps veut fuir, je le soumets³. (Kittler 22)

La posibilidad de congelar los ecos evanescentes del sonido, del mismo modo que en un camafeo se conserva el rostro de los seres amados, es el gesto poético por definición que el fonógrafo conseguía articular, según Charles Cros⁴. Este temprano topópoético de inspiración fonográfica sería expandido años más tarde por Auguste Villiers de l'isle-Adam en su novela de ciencia ficción *L'Eve future* (1886). En dicha novela, protagonizada por una proyección ficcional de Edison, el narrador se refiere al inventor estadounidense como “l'homme qui a fait prisonnier l'écho⁵” (Villiers de l'isle-Adam 767). Y en un pasaje memorable de la misma, Edison aparece sentado en su despacho, lamentándose de que su genio inventor y su fonógrafo no hubieran existido desde el comienzo mismo de los tiempos, lo cual le habría permitido a la humanidad contar con un vasto registro de *voices memorables* que irían de las palabras que Dios dirigió a Adán en el Edén a los grandes proverbios enunciados por los sabios de la antigüedad clásica y pagana. El Edison de de l'Isle-Adam se imagina, de tal modo, una historia universal escuchada más que leída y dictada en vez de escrita. La cultura humana, sugiere, consistiría así en un concierto de voces y vibraciones sonoras en vez de en una recolección de palabras mudas sobre pergaminos y volúmenes polvorrientos.

Para Martí, el fonógrafo no es tanto el sujeto de la especulación histórica como un objeto capaz de revolucionar el presente, al estar cimentado en principios comunicativos que harían posible expandir las facultades creadoras de la especie humana. La aproximación del escritor cubano al artefacto de Edison es, ante todo, práctica. Con espíritu antiluditista celebra que el fonógrafo le haga la competencia a la labor humana de los taquígrafos en las oficinas de los comerciantes: “El taquígrafo se cansa o se equivoca, o se come las palabras, o se enferma, o no está en la oficina a la hora que se quiere: el fonógrafo siempre está allí, obediente, seguro: pronto a toda hora, rápido” (Martí, *Boletín* 509). Con idéntico pragmatismo, destaca las ventajas de su introducción en las prácticas gerenciales de las fábricas: “Un dueño de fábrica, que tiene muchas órdenes que dar a sus diversos capataces, las da como si las hablara, con el detalle, claridad y energía que en una carta no se pueden poner, - y el fonógrafo de la fábrica repite las órdenes” (*Boletín* 509-10). Martí observa, asimismo, el gran provecho que los medios de prensa podrían sacar de semejante tecnología: “En los periódicos, donde se debe vivir al minuto, el escritor dicta su editorial en el instante en que recibe la impresión que se lo inspira, y emplea en preparar otro, o en otros trabajos, el tiempo que el cajista tarda en tomar del fonógrafo el primero” (*Boletín* 510). Finalmente, aplaude el servicio que se podría prestar a las personas con discapacidades visuales: “El ciego, que ni escribir ni leer puede, tiene consigo el fonógrafo, y habla y escribe” (*Boletín* 510). Cabe añadir que ninguna de las ideas aquí propuestas por Martí son originales o un mero fruto de la imaginación del escritor cubano, como algunos críticos han sugerido (Arias 2011); se trata más bien de proyectos en curso, ampliamente publicitados en la prensa norteamericana de la época por el propio Edison, así como por los entusiastas y divulgadores de sus experimentos (McClure 1889). Martí, ávido lector de los periódicos estadounidenses, apenas se limita a publicitar, para una audiencia hispanohablante, lo que es tema diario de debate en los medios de prensa norteamericanos.

En medio de sus observaciones sobre el valor práctico del fonógrafo, Martí introduce también una serie de especulaciones teóricas sobre sus posibles beneficios para la escritura poética y la labor creativa. Su punto de partida es presentar el invento de Edison como una nueva *Techné* capaz de responder mejor que la tecnología de la escritura a las exigencias del trabajo de creación. En este punto, Martí se distancia considerablemente de la posición de rechazo que otros modernistas adoptaron en lo que respecta a la utilización de los nuevos artefactos tecnológicos en el terreno de la producción cultural.

Lo primero que celebra del fonógrafo es la libertad que le otorga al cuerpo para moverse y responder *físicamente* a los impulsos de la inspiración y la imaginación durante el proceso de registrar las ideas e imágenes del pensamiento:

³ Traducción mía: “Como los rostros en los camafeos, / Yo he querido que las voces amadas / Sean una fortuna por siempre conservada, / Y que puedan repetir el sueño / Musical de la hora demasiado breve; / El tiempo quiere huir, yo lo someto.”

⁴ El excelente ensayo de María del Pilar Blanco titulado *Martí, Edison y el Fonógrafo* ahonda en una de las aristas posibles de este fenómeno a través de un análisis del tema de la espectralidad generada por el fonógrafo

⁵ Traducción mía: “el hombre que ha hecho del eco su prisionero”

Hay veces en que *la mente está como encendida, y manda andar*: la mano está para espada, más que para pluma: sentarse en la silla, es como sentarse en un potro: *la cabeza, alta, padece de inclinarse*: las ideas chispean: no se puede soportar presencia humana: se echarían abajo las paredes de la casa, y se le diría al sol: “¡aquí estoy!” – el fonógrafo, manso y veloz, recibe entonces la palabra impaciente del militar, del ministro, del abogado, del orador: el amanuense, allá donde no molesta su tecleo en la máquina de escribir, *vierte al papel la frase vigorosa y fresca, sin los rasguños y torturas de la palabra escrita: se escribe menos y mejor, porque la idea sale como se la concibe* (Boletín 509)⁶.

Cabe preguntarse cómo recibirían los lectores de su tiempo este género de críticas que Martí articulaba en contra de la escritura. Pues su defensa del fonógrafo es, ante todo, una defensa de las virtudes de la comunicación oral y de su mayor eficacia cuando se la compara con la comunicación escrita. La escritura, sugiere Martí, es una actividad humana enemiga de la inspiración. Crear, imaginar –pontifica románticamente– es volar, elevarse al sol. Escribir, por el contrario, es *doblegarse*: “sentarse en la silla, es como sentarse en un potro: *la cabeza, alta, padece de inclinarse*” (509). Las imágenes son fugaces –“chispean”– y las rutinas asociadas al acto de escribir son demasiado aletargadas o lentas para que puedan capturar fielmente el flujo rápido de las ideas e impresiones en el instante de la creación.

El fonógrafo es la nueva *Techné* que, en opinión de Martí, contribuiría a superar tales limitaciones de la comunicación escrita. Al ser un artefacto que se basa en el dictado, haría posible la comunicación a partir de un uso del lenguaje caracterizado por su vigor y frescura, por la espontaneidad que distingue al acto de la enunciación oral. Mientras que la expresión escrita se ve constantemente debilitada, al tratar de ajustarse a las reglas gramaticales y las exigencias de la perceptiva, el nuevo lenguaje asistido por el fonógrafo se vería fortalecido por su apego a la expresión natural. La energía que está todavía presente en el acto inicial de enunciación –y que el mecanismo de escribir extingue– se preservaría y prolongaría su efecto al quedar atrapada en las ondas sonoras del fonógrafo, según Martí.

Es igualmente interesante observar el vínculo que Martí establece entre las virtudes que le atribuye al fonógrafo y las tecnologías de la iluminación existentes en su tiempo. Se imagina al poeta despertándose en medio de la noche, atenazado por imágenes y visiones de duración sumamente breve y voluntad escurridiza. En ese instante frágil de la creación, cualquier distracción impuesta por la realidad haría que las imágenes poéticas se dispersaran y desaparecieran antes de que el poeta haya podido capturarlas en sus versos. Las rutinas impuestas por la actividad de escribir son demasiado lentas, en opinión de Martí, para responder a esa fugacidad de las impresiones. El poeta-escritor, ante todo, necesita disponer de un escritorio iluminado para entregarse a su actividad de creación; pero he aquí que en tales momentos, afirma: “no [se] puede perder tiempo en buscar fósforos” (509). El fonógrafo Martí lo imagina como una tecnología mucho más ágil y rápida, que le permitiría al creador “palpa[r] en la oscuridad” el mecanismo de grabación que tiene “a su cabecera” y dictar directamente sus versos al rollo o cilindro que los recoge. La voz entregada a la labor de grabar sonidos en la oscuridad se la representa como un vehículo poético mucho más efectivo que la mano que emborrona signos a la luz de una vela. La creación con el fonógrafo no solamente prescindiría, de tal forma, del mecanismo mediador de la escritura, sino que tampoco requeriría de la intervención de otros medios, como la iluminación, que podrían debilitar y malograr el registro de las impresiones. Se trataría de un tipo de expresión en una relación mucho más directa con el objeto de que se propone representar; y acortaría de tal modo la distancia entre la impresión inicial recibida por el poeta y su materialización en un enunciado específico. Es un tipo de expresión, diríamos apelando al marco conceptual de la remediación, mucho más *transparente* y menos *hipermediada* (Bolter y Grussin 2000).

En suma, lo que Martí celebra del fonógrafo es lo mismo que artistas y creadores, en otros contextos, han celebrado de tecnologías y técnicas expresivas que se han propuesto reducir la distancia entre la representación y lo representado. Es lo mismo que los pintores del Renacimiento, por ejemplo, proclamaron respecto a la perspectiva lineal, o lo que más recientemente se preconizó en relación con la fotografía, el cine, la radio o la televisión: la capacidad de tales tecnologías y modos de expresión de generar un tipo de representación en una relación mucho más *inmediata* con la realidad representada (Bolter y Grussin 2000). Visto desde la perspectiva de las teorías contemporáneas sobre la mediación y la remediación, Martí parece apostar por el sentido y la estética de *inmediatez* o *inmediación* (“immediacy”) que el fonógrafo aportaba, antes que por la expresión mucho más hipermediada o multimedida de la palabra escrita. Una nueva poesía asistida por el fonógrafo,

⁶ La cursiva es mía.

incluso cuando se la divulgara a través de textos impresos, preservaría ese sentido de inmediación o de proximidad a su objeto de inspiración de un modo mejor que la poesía nacida del forcejeo con la escritura.

Como antes he afirmado, los comentarios de Martí sobre los usos prácticos del fonógrafo (en las oficinas, fábricas y medios de prensa) distaban de ser ideas originales. Cualquier artículo publicitario de la época redactado por el equipo de Edison contenía estos y otros proyectos semiutópicos, destinados a excitar la imaginación de los inversionistas y tecnoentusiastas del momento. Tampoco eran del todo novedosas sus nociones en lo que respecta al empleo del fonógrafo como artefacto de creación. Desde la aparición del primer prototipo comercializable, el propio Edison se había entregado a la labor de promocionar el empleo del fonógrafo para una variedad de actividades creativas, poniendo énfasis en el provecho que podrían sacarle tanto los escritores como los compositores y músicos profesionales en la experimentación con nuevas melodías. En un libro divulgativo de 1889 se decía al respecto:

Authors can register their fleeting ideas and brief notes on the phonograph at any hour of day or night, without waiting to find pen, ink, or paper, and in much less time than it would take to write out even the shortest memoranda. They can also publish their novels or essays exclusively in phonograph form, so as to talk to their readers personally; and in this way they can protect their works from being stolen by means of defective copyright laws. Musical composers, in improvising compositions, will be able to have them recorded instantaneously on the phonograph⁷. (McClure 224).

Obsérvese que las ventajas atribuidas al fonógrafo en este artículo están en total sintonía con lo apuntado por Martí: se trata de un instrumento mucho más rápido en crear un registro de las ideas; tales registros sonoros no dependen de las incómodas mediaciones de la escritura (la necesidad de disponer de pluma, tinta, papel, etc.); los receptores del mensaje hablado –o “lectores”– pueden entrar en una relación mucho más íntima con los autores, al verse directamente expuestos al registro, la entonación y el “color” personal de la voz. Asimismo, se celebran las ventajas que otorga el fonógrafo para la composición e improvisación musical, aspecto que Martí también aplica a la creación en el campo de la poesía.

El carácter promisorio del fonógrafo como medio de creación y su capacidad de servir de apoyo al trabajo del artista fue frecuentemente aplaudido en la prensa estadounidense e iberoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En un artículo aparecido en 1897 en *The Month in Literature, Art and Life*, todavía se insistía en las virtudes del invento de Edison y en su potencial para revolucionar las artes y la literatura, específicamente, la creación poética: “And only think –dicen el editorialista– of the inspired poet with a gramophone! He made wake up from a beautiful dream and, before it is forgotten, read it off into his “gram” [...] at white heat.” Y reincidiendo en el tópico antes visto en lo que se refiere al alto grado de confidencialidad que se puede alcanzar a través de la relación hombre-máquina, el articulista añade:

And then, again, there is nothing embarrassing about a gramophone. A latter-day poet might be embarrassed at times to dictate his verses into the ear of a stenographer, particularly a young lady stenographer; but to pour them into the recording cylinder of a gramophone would bring no blush to his cheeks –nor to the instrument’s.⁸ (Gilder 14)

La noción de que la máquina, gracias a su carácter impersonal, es capaz de generar un tipo de relación altamente confidencial e íntima con sus usuarios es un tópico sumamente debatido en el contexto actual de las comunicaciones mediadas por computadoras. En *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, Sherry Turkle ha profundizado en dicho tema, ahondando en lo que la autora define como “el momento robótico” de la cultura contemporánea; un momento signado, según Turkle, por la búsqueda de paliativos a la fractura de los espacios de sociabilidad tradicional a través de relaciones cada vez más estrechas con los ordenadores y demás derivados de la industria tecnológica. Desde que Turkle publicó sus primeras investigaciones sobre este fenómeno (Turkle 1995), ha sido común atribuir sus orígenes a la entrada

⁷ Traducción mía: “Los escritores pueden grabar en el fonógrafo sus ideas fugaces y apuntes breves en cualquier momento del día o la noche, sin tener que esperar por encontrar una pluma, tinta o papel, y en mucho menos tiempo que el que tomaría escribir incluso el más breve memorándum. También pueden publicar sus novelas o ensayos exclusivamente en formato fonográfico, de manera que puedan hablarle personalmente a sus lectores; y de este modo podrían proteger sus obras y evitar que sean robadas, aprovechándose de deficientes regulaciones respecto al derecho de autor. Los compositores de música, cuando improvisan sus piezas, podrán grabar las mismas de manera instantánea en el fonógrafo.”

⁸ Traducción mía: “Imagínense lo que haría el poeta inspirado con el gramófono. Este podría despertar de un bello sueño y, antes de que se le olvide, dictárselo al gramófono [...] en el calor del instante. Y además, con el gramófono no hay motivo para ruborizarse. Un poeta de nuestros tiempos podría sentirse a veces incómodo cuando dicta sus versos al oído de un taquígrafo, especialmente cuando se trata de una joven taquígrafa; pero verterlos en el cilindro del gramófono no le causaría rubor ni a él ni al instrumento que los recoge.”

de las tecnologías digitales en la escena contemporánea. Sin embargo, la historia del fonógrafo nos enseña que la búsqueda de máquinas capaces de incrementar las aptitudes creativas de la especie humana, o la facultad de esta última de entablar relaciones más satisfactorias o íntimas no es un fenómeno reciente. El fonógrafo es un ejemplo temprano de tal pesquisa. El propio Martí ya observaba como en esos momentos de inspiración en que “no se puede soportar presencia humana” (*Boletín* 509), el fonógrafo sería el fiel asistente del orador y el poeta. Edison estaba convencido que el fonógrafo le permitiría al músico liberar todo el potencial de su genio creador. Y muchos otros escritores e intelectuales –distanciándose de los prejuicios rubendarianos– pronto se mostrarían abiertos a la entrada de un nuevo universo tecnológico en el terreno de la creación literaria y artística.

La historia de las artes en el siglo XX y lo que va del XXI es, en parte, la historia de esa progresiva entrada de la tecnificación en la cultura. En el caso específico de la poesía, la especulación temprana respecto a una poesía asistida por el fonógrafo es apenas el primer capítulo de una larga trayectoria de experimentación, que se ha llevado a cabo en la frontera entre las tradiciones líricas y las nuevas tecnologías de cada época o década. La especulación sobre una poesía fonográfica –lo cual, cabe decir, nunca llegó a cuajar en un género concreto– sería pronto seguida por otros proyectos semiutópicos que experimentarían con la adaptación del discurso poético al medio cinematográfico (Gómez 2000) y al espacio radial (Gallo 2007), para desembocar más tarde en las experimentaciones en el campo de la videopoesía (Speziale 2019) y de la poesía en formato digital y electrónico (Pequeño Glazier 2001, Correa Díaz 2015).

Tal experimentación con las nuevas tecnologías seguiría por lo general dos direcciones o vertientes: una práctica o aplicada y otra puramente tropológica. En el ámbito de las aplicaciones prácticas vemos a los poetas tratando de emplear los nuevos artefactos tecnológicos como medio expresivo, lo cual –como ocurriría con el fonógrafo– no siempre llegaría a cuajar en un producto artístico viable. Pero las tecnologías también entrarian en el discurso poético a través de su impacto en la imaginación del público y los artistas. Es decir, a través de su capacidad para contribuir a la forja del nuevo lenguaje y de los tropos e imágenes puestos en circulación por los poetas de cada nueva generación o promoción artística.

Rubén Gallo ha analizado con gran detalle el impacto que tuvo la radiodifusión o la “imaginación sin hilos” en la producción de los poetas de vanguardia y, más específicamente, en la obra de los estridentistas mexicanos. En su ensayo, Gallo nos presenta al movimiento de vanguardia, capitaneado por Marinetti, como una avanzada artística que se propuso romper con la poesía pretecnológica que imperaba tanto en Europa como en el contexto iberoamericano de comienzos del siglo XX. Sin embargo, en el caso del fonógrafo ya vemos los primeros conatos de tal ruptura en escritores como Martí, quien desde finales del siglo XIX se planteaba la posibilidad de una poesía concebida más allá de la página impresa y de las cortapisas impuestas por la expresión escrita. En el siguiente segmento de este ensayo, examinaré la huella dejada por el fonógrafo y el imaginario que le acompañó, en la crítica literaria de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Discutiré la tensión que el artefacto de Edison generó entre la posibilidad de una escritura más realista y verídica, por una parte, y el miedo a la mecanización de la escritura y a su consecuente deshumanización en manos de “poetas-fonógrafos” o artistas interesados en los aportes de esta nueva tecnología a la creación literaria.

2. El fonógrafo: los nuevos tropos e imaginemas de la modernidad

La poesía asistida por el fonógrafo que Martí concibió, y que otros escritores y periodistas de su época celebraron, obviamente no existió nunca. Todavía en la actualidad no queda claro si el propio Martí habló alguna vez por un fonógrafo o si han quedado registros fonográficos de su voz, como algunos investigadores de su obra aseguran (Bermúdez). Edison se había interesado desde temprano en promover el uso del fonógrafo para la creación literaria, así como para la distribución de obras narrativas y poéticas en formato fonográfico, e hizo uso de todas sus conexiones con el mundo literario de la época para conseguir tal objetivo. Sin embargo, el éxito de tal empresa fue relativo o casi nulo. En el mundo de habla inglesa, los usos literarios del fonógrafo dejaron una huella mucho más temprana y profunda que en Iberoamérica; y aún en ese contexto, los experimentos y grabaciones realizadas por Alfred Tennyson⁹ y Robert Browning, en la lírica, y por novelistas

⁹ Ilustrativa, en este sentido, es la grabación de “The Charge of the Light Brigade” realizada por Tennyson, de su propia voz, en 1890, en un cilindro de cera; uno de los ejemplos más tempranos que se ha conservado de un poema leído y grabado por la voz del autor.

como Mark Twain, en la narrativa, ni siquiera comienzan a conformar un corpus de literatura fonográfica capaz de dar origen y servir de base a una tradición establecida.

En el contexto iberoamericano, no sería hasta bien entrado el siglo XX que un número creciente de poetas adoptarían la práctica de grabar sus poemas de su propia voz, generando, de tal modo, la creación de archivos sonoros de innegable valor patrimonial, pero de impacto todavía cuestionable en el campo de la creación literaria. Alfonsina Storni fue uno de los autores que tempranamente creó registros de su voz recitando poemas suyos. Mas nada indica que la escritora argentina se haya valido de un equipo de grabación durante el proceso de componer sus poemas. Tampoco se aprecian en las texturas de su lenguaje las marcas lingüísticas de un estilo de creación basado en la oralidad.

La pregunta sobre el impacto real del fonógrafo en la creación literaria, en las escasas investigaciones en que ha sido abordada, se ha enfocado en encontrar sus huellas en nuevos estilos de prosa y escritura contemporáneos a la invención. En *Del fonógrafo a la red: literatura y tecnología en la Argentina*, Norma Carricaburo ha analizado, en este sentido, la impronta literaria que la introducción del fonógrafo dejó en las corrientes de literatura costumbrista y realista argentinas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Particularmente en las estampas o “instantáneas” publicadas en *Caras y Caretas* por Fray Mocho, Carricaburo observa un rescate de “la efervescencia léxica y sintáctica de la ciudad en tiempos de la inmigración masiva, en el cambio del siglo XIX al XX.” (32). Carricaburo añade que el trabajo de Fray Mocho “capta como el fonógrafo la expresión distorsionada, peculiar, irrepetible, de lo llamado a perecer, muchas palabras y giros que, si no fuera por el entrerriano, se hubiera llevado el viento.” (32). Este género de “analogía fonográfica” empleada por Carricaburo para describir el estilo de escritores realistas, se encuentra ya en la crítica literaria de finales del XIX y comienzos del XX.

En un artículo aparecido en *La Ilustración Ibérica* en 1896, se decía a propósito de los escritos del escritor catalán miembro del movimiento *Renaixença* Josep Yxart: “Los cuadros de costumbres revelan el espíritu observador de Yxart, su potencia descriptiva, así pictórica como *fonográfica* (pues algo de lo que cuenta oí) como en las escenas tarraconenses *Un teatre* y *De nit*, evocación maravillosa de la realidad esta última¹⁰.” (Opisso 158). Obsérvese que la analogía fonográfica aquí se propone expresar el alto realismo del estilo del escritor, en la percepción del crítico que comenta su obra.

En otros contextos, la analogía fonográfica fue empleada como una crítica de la mecanización en la escritura de la poesía y la prosa de finales del siglo XIX, más en sintonía con la visión divulgada por Darío en su cuento antes comentado *El Rey Burgués*. En un encomio de Julio Pellicer de la poesía de Salvador Rueda, Pellicer afirma: “Es Rueda todo lo contrario de cualquier *poeta-fonógrafo* emanado de París.” (Rueda 547). Nótese que aquí la referencia a la existencia de “poetas-fonógrafos” tiene una connotación negativa, y en vez de enfatizar la calidad realista, natural, fresca de la expresión fonográfica, a la manera que Martí la había concebido, el énfasis se encuentra en el aspecto repetitivo, mecanizado, reproducible, empaquetado, “muerto” de los sonidos emitidos por el artefacto.

Otro crítico contemporáneo de Pellicer, aplica la analogía fonográfica –con un énfasis en su carácter distópico– al trabajo de “rescate” y curaduría de la literatura gauchesca llevado a cabo por empresarios culturales de origen europeo, interesados en vender “exotismos” americanos a la audiencia del viejo continente. En sus ensayos sobre *El criollismo en la literatura argentina* Ernesto Quesada afirma al respecto:

Mañana, dentro de un cuarto de siglo quizá, se irá á los museos etnográficos á contemplar gauchos de cera revestidos con su chiripá, su bota de potro, su calzoncillo cribao y de largo fleco, su chambergo de barbijo, su poncho pampa, su tirador bien plateao, y su facón tradicional. Algún hábil empresario á caza de gangas irá más allá [...]. Y puede que colocando dentro de los muñecos un buen aparato fonográfico -algún gramófono potente- con reproducción de cantares gauchescos, la ilusión sea completa y el escéptico turista á guisa de curioso satisfecho exclame: “he visto al gaucho y le he oído!”... Decididamente el color local se pierde.¹¹ (Quesada 105).

El gaucho-androide de Quesada, empoderado por el fonógrafo con la capacidad de generar una ilusión de vida real, y confundir así el juicio de visitantes europeos interesados en la cultura autóctona, es un eco americano de tropos que circulaban ampliamente en la Francia de entonces. Ya he comentado antes la novela que Auguste

¹⁰ Subrayado en el original.

¹¹ Esta sugerencia de Quesada está lejos de ser una exageración. La idea de emplear el fonógrafo para crear muñecos animados que hablan y de tal modo contribuir a generar una ilusión de “humanidad” en estos, fue de hecho un proyecto emprendido por la propia empresa de Edison, a través de su línea de “muñecas fonógrafos” lanzada al mercado en 1890.

Villiers de l'isle-Adam dedicaría a dicha temática, *L'Eve future*. La inquietud ante la idea de que la verdadera humanidad se vería remplazada por tales invenciones palpita en la mente de intelectuales como Quesada, así como como cualquier otro miembro de la escuela rubendariana.

Otros intelectuales especularían sobre el potencial del fonógrafo para remplazar la cultural del libro. En 1898, el poeta Amado Nervo ya pronosticaba un futuro sin libros, en el cual “el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; [y] el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas” (Paz-Soldán 2). En un artículo publicado en *La España Moderna*, en 1905, Fernando Araujo iba aún más lejos que Nervo en su descripción de un paisaje mediático completamente reconfigurado a través de la expansión de las nuevas tecnologías de las comunicaciones:

Así llegará el día en que todas las bibliotecas del mundo culto formarán como una sola colección, y la telegrafía sin hilos permitirá oír en Melbourne un disco de gramófono pedido en la biblioteca de Londres. Los lectores serán raros, y el número de los oyentes aumentará cada vez más, escuchando desde su casa el diario hablado y el libro hablado. Los estudiantes oírán sus lecciones sin moverse de la cama, y no conocerán ni siquiera de vista a sus profesores. La caligrafía será un arte casi olvidado para paleógrafos y conservadores de manuscritos, y los autógrafos serán tan raros como hoy los códices palimpsestos. Los libros no se leerán, se escucharán, y los discos gramofónicos ocuparán gran parte de la biblioteca (Araujo 182).

Si bien es claro que el “libro hablado” a que Araujo se refiere nunca llegó a remplazar al libro impreso, su pronóstico no deja de ser sintomático de un anhelo o inquietud que ha permeado la imaginación tecnológica de la época contemporánea, dentro de los círculos de la cultura humanista. El debate sobre “El fin de los libros” en épocas recientes¹², como resultado del desarrollo de la cultura computacional, conecta, de modos que la crítica ha tendido a ignorar, con debates e inquietudes semejantes generados por la ola de innovación tecnológica de finales del siglo XIX, y el impacto que esta ola tuvo en la emergencia de un nuevo paisaje mediático. Lo fallido de los pronósticos que se hicieron en esa época debería ser aleccionador cuando se trata de examinar, evaluar y planear estratégicamente maneras de enfrentar los desafíos actuales en el campo de la cultura humanística, en su relación con las nuevas tecnologías.

Obviamente, esta ola de innovación tecnológica impulsada por la invención del fonógrafo, el gramófono, la cámara fotográfica, el cinematógrafo, y más tarde la radio, la televisión, etc... tuvo un impacto gigantesco en la creación de una nueva cultura dominada por la presencia de tales artefactos de almacenamiento y divulgación de la información. Pero la historia del fonógrafo claramente demuestra que la resultante de tales innovaciones no es el remplazo de una tecnología y una forma de cultura “vieja” por otra “nueva” o “emergente”. Las nuevas formas de oralidad impulsadas por el fonógrafo no conllevarían a una decadencia subsecuente de la cultura escrita. De hecho, la nueva invención “ruidosa” que verdaderamente generaría toda una nueva serie de prácticas y ritos de creación y escritura en Occidente fue la máquina de escribir.

La máquina de escribir acabaría convirtiéndose en el artefacto predilecto de escritura de numerosos narradores y poetas durante la mayor parte del siglo XX. Y con frecuencia, la imagen del escritor frente a su máquina de escribir se convertiría en una referencia icónica, como ilustran –entre muchos otros que podrían citarse– los casos de Julio Cortázar, retratado múltiples veces en el acto de escribir frente a su Olivetti, o Ernest Hemingway con su célebre *Royal Quiet de Luxe*, parado frente a la cual teclearía las páginas de *Adiós a las armas*¹³.

El fonógrafo, junto a la fotografía, además de representar las primeras innovaciones modernas capaces de producir imágenes mecánicas de la realidad, constituyó el primer esfuerzo moderno por ingeniar un paisaje mediático basado en la utopía de la transparencia, del modo que Bolter y Grussin la han teorizado. La utopía de la transparencia, como Bolter y Grussin apuntan en *Remediation: Understanding New Media*, ha estado presente en la cultura Occidental desde el género de *trompe l'oeil*, encontrado en la pintura griega antigua, hasta los esfuerzos mediáticos contemporáneos por generar un sentido de inmediatez en la comunicación a través del empleo de medios computacionales. La utopía de la transparencia aspira a una comunicación no mediada, anclada en la borradura del propio medio comunicativo. Es una comunicación sin código o lenguaje,

¹² Emblemático en este sentido es el artículo de Robert Coover *The End of Books* y toda la polémica generada por esta idea antes y después de la publicación de dicho artículo. Es un debate que se extiende hasta el presente.

¹³ Mark Twain fue uno de los primeros escritores que experimentó con ambas tecnologías emergentes, el fonógrafo y la máquina de escribir. A través de su relación con Edison, adquirió el primero que utilizó para dictar su novela *The American Claimant* (1892). A Twain asimismo se le atribuye el haber entregado para su publicación el primer manuscrito escrito a máquina, empleando su máquina Remington. Hasta el presente queda duda si la obra que produjo de tal modo fue *Las aventuras de Tom Sawyer* (1976) o *La vida en el Misisipi* (1882).

donde el mercadeo de contenidos puros se hace posible gracias a la borradura de todo código o convención. Como Bolter y Grussin señalan, la comunicación telepática sería la plasmación más perfecta de dicha utopía. El fonógrafo, en la manera en que fue recibido por intelectuales como José Martí, era la promesa de tal utopía. Un medio donde las voces se expresan de manera directa y en toda su corporeidad acústica. Un medio “no retórico,” pleno de realismo pero, al mismo tiempo, espiritualizado por la calidez de la voz y la presencia humana. Un medio que, a pesar de su potencial “deshumanizante” o “posthumano” (recordemos la Eva robótica de Villiers de l’Isle-Adam, las muñecas parlantes del propio Edison o el gaucho androide de Quesada) sería capaz de capturar y preservar para la posteridad las tradiciones más espirituales de la humanidad, de las óperas cantadas por Caruso a las voces de poetas amados.

Esta contradicción que la invención del fonógrafo encapsula entre humano y máquina, espíritu y procedimiento, *poesis* y *techné* es sumamente contemporánea, y pervive incrustada en el centro de la cultura computacional del presente. Gran parte de los debates actuales sobre el remplazo de la actividad o la inteligencia humana por la máquina, o de la cultura humanística del libro por los nuevos medios y procesos innovadores de la industria tecnológica quedaron definidos desde finales del siglo XIX con la invención del fonógrafo y su impacto gigantesco en la imaginación Occidental y global. Los estudios de los medios artísticos contemporáneos en su relación con la creciente industria de la innovación tecnológica estarían mejor servidos con una profundización mayor en los aportes ofrecidos por esta primera ola temprana de innovación tecnológica que conllevaría a un paisaje mediático cada vez más complejo.

Referencias bibliográficas

- Araujo, Fernando (1905). “Revista de revistas”, en *La España Moderna*, núm. 198, junio de 1905, pp. 151-184.
- Arias, Salvador (2011). “Lo que dijo José Martí sobre el fonógrafo”, en *Portal Cubarte*, 18 de abril de 2011.
- Bermúdez, Jorge (2020). “José Martí: entre la luz y la voz”, en *La Jiribilla*, 4 de febrero de 2020.
- Blanco, María del Pilar (2014). “Martí, Edison y el fonógrafo”, *Badebec*, núm. 6, marzo de 2014, pp. 206-226.
- Bolter, J. David y Richard Grusin (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Carricaburo, Norma (2008). *Del fonógrafo a la red: literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Circeto.
- Correa Díaz, Luis y Scott Weintraub (2015). *Poesía y poéticas digitales /electrónicas / tecnos / New-Media en América Latina: Definiciones y exploraciones*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Darío, Rubén (1934): “Don Hermógenes de Irisarri”, en *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Prensa de la Universidad de Chile, pp. 11-17.
- (1905). “El rey burgués”, en *Azul*. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, pp. 3-10.
- Gallo, Rubén (2007). “Poesía sin hilos: radio y vanguardia.” en *Revista Iberoamericana*, vol. 73, núm. 221, pp. 827-842.
- Gilder, Joseph, y Jeannette Gilder (1897). “The Lounger”, *The Month in Literature, Art and Life*, pp. 4-32.
- Kittler, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- McClure, J.B. (1889). *Edison and His Inventions*. Chicago: Rhodes and McClure.
- Mañach, Jorge (1926). *Estampas de San Cristóbal*. La Habana: Editorial Minerva.
- Martí, José (1991). “Boletín de *El Partido Liberal*”, en *Obras Completas*, vol. 13. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp. 509-11.
- (1992): *Obras escogidas en tres tomos: 1886 – octubre 1891*, vol. II. Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ong, Walter J (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London; New York: Methuen.
- Opisso, Alfredo (1896). “Obras catalanas de Joseph Yxart”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 688, 7 de marzo de 1896, pp. 158.
- Paz Soldán, Edmundo, and Debra Castillo (2000). “Introduction: Beyond the Lettered City,” *Latin American Literature and Mass Media*, Garland, pp. 1-18. Hispanic Issues Series.
- Pequeño Glazier, Loss (2001). *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. Alabama: University of Alabama Press.
- Quesada, Ernesto (1902). *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editora Coni Hermanos.
- Rueda, Salvador (1911). *Poesías completas de Salvador Rueda*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Spezzale, Anabella (2019). “Video-poéticas y medios expresivos del diseño audiovisual: el caso del videopoema”, *Vazantes*, vol. 3, núm. 2, 2019, pp. 9-27.
- Storni, Alfonsina (1996). “Mi hermana”, en *Languidez*. Madrid: Ediciones Torremozas, pp. 14-15.
- Tennyson, Alfred (1890). “The Charge of the Light Brigade” en 1890. Wax cylinder. Disponible en: <https://poetryarchive.org/poem/charge-light-brigade/>
- Turkle, Sherry (2011). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.
- (1995). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.
- Urrutia Gómez, Jorge (2000). “Cine y poesía”, *Príncipe de Viana*, núm. 18, 2000, pp. 405-414.
- Villiers de l’Isle-Adam, Auguste (1986). “L’Eve future,” en *Oeuvres Complètes*. Editor Alan Raitt y Pierre-Georges Castex. Dijon: Gallimard, pp. 763-1017.