

DEL FONÓGRAFO A LA PANTALLA GRANDE

Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural

Guillermo Quiña y Florencia Luchetti
Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)
martinguille@yahoo.com / flordetruco@yahoo.com

Resumen

El presente artículo enlaza dos áreas de interés centrales para la comprensión de la industria cultural: la música y el cine. Entendiendo que su articulación adquiere una modalidad particular a partir del surgimiento del cine sonoro, analizamos algunas implicancias de la incorporación de las tecnologías sonoras en el cine. Éstas intervinieron de modo destacado en el debate acerca de la especificidad estética del cine, en la consolidación de un modo de representación, en la construcción de audiencias masivas y en la configuración de la experiencia espectral cuyas consecuencias, lejos de reducirse al ámbito cinematográfico, resultaron fundamentales para el desarrollo de la industria de la cultura en su conjunto. A partir de considerar la condición eléctrica del dispositivo fonográfico y situando así la problemática de la reproducción eléctrica del sonido en la perspectiva de la economía política de la cultura, destacamos los alcances de esas transformaciones a la luz de su integración en el desarrollo de la industria cultural a lo largo del siglo. Particularmente, indagamos la dimensión ideológica explorando las formas de conciencia generadas por –y manifestadas en– la producción y articulación de las industrias discográfica y cinematográfica.

Palabras clave: industria cultural, cine sonoro, reproducción eléctrica del sonido, economía política, mercancías culturales.

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son
sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que
producen deliberadamente.
ADORNO Y HORKHEIMER

Introducción

El fonógrafo eléctrico resulta un elemento clave para el desarrollo de la industria cultural tal como se conoció durante la mayor parte del siglo pasado. En efecto, suele considerarse determinante la invención del fonógrafo por Edison en 1877, y en cierto modo lo es. En la medida en que representa el primer dispositivo que permitió inscribir y reproducir la música, que hasta entonces sólo podía tener existencia en vivo, resulta un salto histórico notable. Sin embargo, no es el fonógrafo en sí, sino la lámpara termo-electrónica, creada en 1907 por Lee de Forest -a partir de la cual se obtuvo la amplificación necesaria para desarrollar el fonógrafo eléctrico- la piedra angular de la transformación en la industria discográfica, así como también en la telefonía de larga distancia, la radio y, fundamentalmente, el cine sonoro. Nuestro abordaje, entonces, hará foco en la reproducción eléctrica de las ondas sonoras y su repercusión en algunos medios del sistema de la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 2001).

Ahora bien, en el plano de la cultura, ¿por qué resultaría relevante pensar en la transformación eléctrica del dispositivo fonográfico antes que en el fonógrafo mismo, siendo que fue éste el aparato que permitió divorciar producción y escucha, sonido y visión, así como representó un

salto cualitativo en cuanto a la posibilidad de establecer un formato de archivo para el sonido, volverlo reproducible? Una respuesta original a esta pregunta puede darse desde la economía política, en la medida en que aborda la inscripción del fenómeno en un régimen específico de producción. Ello implica la articulación entre las llamadas industrias de la cultura, la constitución de audiencias masivas, la consolidación de formatos y géneros específicos de las mercancías culturales (la canción, el *musical*, el *hit*, el álbum) y las narrativas sobre lo nacional en ellas movilizadas, permitiendo comprender algunos procesos sociales involucrados en su desarrollo. En este sentido, realizaremos un abordaje que retome ciertos aspectos económicos propios del campo de la cultura, específicamente en las industrias discográfica y cinematográfica, para dar cuenta de un conjunto de cambios que van desde la producción de mercancías culturales hasta su consumo masivo. De ese modo, analizaremos las manifestaciones concretas que asumió el desarrollo del capital en la construcción y crecimiento de la industria cultural. Este proceso gestó formas específicas de la conciencia en las cuales las mercancías cinematográficas y musicales aportaron a la consolidación de ideas de lo nacional, lo popular, lo masivo, entre otras, de las que se nutrió la industria cultural a lo largo de todo el siglo. La función que le cabe, pues, al desarrollo del cine sonoro en la historia de la cultura es, al menos, la de sentar las bases y desenvolver de modo primigenio lo que luego serán las pautas de producción de la industria cultural, tal como las han analizado Adorno y Horkheimer (2001). Los modos particulares en que dichas transformaciones tuvieron lugar en Argentina, tratándose de un caso nacional específico, alumbran, a través de procesos concretos, aquellos desarrollos históricos de la industria de la cultura.

Las tecnologías sonoras en la modernidad

Entendiendo que la tecnología remite a una vinculación entre fuerza de trabajo y materia a partir de medios de producción que utilizan energía y conocimiento (Castells, 1995), plantear un cambio tecnológico en torno de las posibilidades de amplificación del sonido supone pensar el dispositivo de la lámpara termo-electrónica como objetivación del conocimiento científico, así como la posibilidad de inscripción de la industria de la cultura y la comunicación en el patrón energético de la electricidad. A su vez, éste se inscribe dentro de un imaginario social de progreso, permanentemente renovado, tendiente a la búsqueda de fórmulas de integración mundial. En este sentido, se sitúa dentro de las formas sociales que adoptó la internacionalización de la comunicación (Mattelart, 1996 y 2006) (1).

Ahora bien, en la medida en que la tecnología resulta, como hemos dicho, un modo de vinculación entre hombre y materia, también cabe tener presente las relaciones sociales dominantes en que esa modalidad tiene lugar, atendiendo a la propiedad de los medios de producción y las relaciones sociales específicas del modo de producir la vida material y simbólica en que esas tecnologías son aplicadas (Katz, 1998).

En este sentido, retomamos también el análisis de Gomery (1980), según el cual las transformaciones a escala mundial de la cultura durante las primeras décadas del siglo xx no pueden ser comprendidas sin tener presente la intervención de los productos de la segunda

revolución industrial en la economía de los Estados Unidos, como el acero, el motor de explosión y la electricidad. Es en el marco de la dominación económica norteamericana que se conforma un mercado mundial de la cultura.

La mirada desde la economía política exige, asimismo, un análisis económico y político que sea capaz de ofrecer una base para lecturas ideológicas y análisis culturales (Wasko, 2006). De acuerdo con ello, el análisis de Benjamin (1989) acerca de las transformaciones sociales producidas a partir de las posibilidades técnicas de reproducir las obras de arte merece considerarse como antecedente de la línea de análisis que Wasko sitúa a partir de la década del sesenta.

Por su parte, si en la actualidad tiene lugar una “apropiación popular de tecnologías sonoras” (Ochoa, 2006) como es el uso de dispositivos electrónicos de sonido en la práctica musical, en sus orígenes, los formatos transportables y reproducibles de la música, por caso, se desarrollaron y difundieron a partir de una apropiación de tecnologías sonoras por parte del capital que supuso la articulación entre las diversas áreas de la cultura, en la medida en que su despliegue requería inversiones que se ajustaban a una escala de producción específica. De modo tal que las transformaciones de lo sonoro en la modernidad no pueden ser entendidas al margen de la reproducción ampliada de los capitales cinematográficos, radiofónicos y discográficos. El aprovechamiento inicial de las tecnologías de lo sonoro por parte de las empresas telefónicas (particularmente en la *American Telephone and Telegraph Company*) puede ser leído en ese sentido; mientras el mercado de las comunicaciones había alcanzado un desarrollo y una escala considerablemente mayor al del entretenimiento, fue en él donde, naturalmente, existieron mayores incentivos a la innovación tecnológica, para luego extenderse hacia el mercado de la cultura (Chávez, 1992). En el caso de la industria cinematográfica, ello sucedería años más tarde, con la consolidación de los grandes estudios de Hollywood.

De acuerdo con lo expuesto, dos líneas de interés atraviesan nuestro trabajo: en primer lugar, cómo el desarrollo de las tecnologías sonoras permitió una apropiación específica de los procesos de reproducción y grabación del sonido por parte del capital. La creación y difusión de dispositivos que aprovecharan la energía eléctrica en los procesos de manejo del sonido se encontrará, de tal manera, más allá de la industria específicamente discográfica o cinematográfica, en la medida en que representa un cambio tecnológico en los distintos procesos en que interviene el sonido. En segundo lugar, nos interesa dar cuenta de las consecuencias sociales e ideológicas de ese proceso; de modo que nuestro planteo sitúa la problemática en la reproducción eléctrica del sonido en tanto creemos que es a partir de la conjunción entre aprovechamiento de la energía eléctrica y producción y reproducción de un objeto cultural (música, cine, radio), que se estableció una piedra de toque para el desarrollo del capital radicado en las industrias de la cultura. Desarrollo económico que redundó, a su vez, en una creciente internacionalización de los productos culturales y la consecuente difusión mundial de un modelo cultural que se volverá hegemónico. Este proceso, que Mattelart (2006) denomina *geopolítica de las relaciones culturales*, no se producirá de manera lineal, sino que supondrá luchas entre diversos capitales al interior de los mercados nacionales. En el caso

argentino, esto será particularmente visible durante el gobierno peronista, cuando se garantizó un mercado a los productores nacionales a través de diversas medidas proteccionistas (Luchetti y Ramírez Llorens, 2007).

Los dispositivos: inscripción y reproducción del sonido

El avance tecnológico aludido comprende dos procedimientos: la inscripción del sonido en un soporte material (grabación) y su reproducción, ambos a través de un proceso intermedio de amplificación en el que interviene la lámpara termo-electrónica antes mencionada. Con la utilización de ésta se lograron amplificar las ondas sonoras tanto en su inscripción como en su reproducción, y es ello lo que ha dado lugar al fonógrafo eléctrico, la radio y la “fotografía sonora” que utilizó el cine (Chávez, 1992).

Estos avances habilitan un conjunto de prácticas que modifican sustancialmente la producción industrial de la cultura. Si bien las transformaciones se extienden a las diversas industrias que trabajan con el sonido, tomamos como caso testigo al cine sonoro, en la medida en que permite comprender la extensión del cambio introducido: en los lenguajes estéticos, en la conformación de la audiencia, en sus prácticas de percepción, en la conformación del *star system*, en la división del trabajo interna a la industria de la cultura, en la acumulación del capital, entre otras.

En este proceso de industrialización de la cultura, el surgimiento del género musical representa de modo destacado esa zona común compartida por el cine y la música; con ello, se generarán espacios para la producción y circulación de narrativas identitarias nacionales, donde grandes personajes históricos, costumbrismos, héroes, ídolos y estilos populares, integran un relato que atraviesa cine y música, signando sus propios orígenes como industria cultural.

El caso del cine sonoro

El surgimiento del cine sonoro hacia fines de la década del veinte se explica a partir de la aparición de una posibilidad técnica: la posibilidad de “fotografiar el sonido”. Este mecanismo consiste en el registro del sonido mediante una impresión fotográfica. Además de este primer momento de inscripción o registro del sonido, el proceso se completa con un segundo dispositivo que posibilita su reproducción (2).

Sin embargo, hacia mediados de los años treinta el cine sonoro podía producirse a través de dos procedimientos diferentes: la grabación separada de la imagen y el sonido (que implicaba la posterior reproducción fonográfica sincronizada con la proyección de las imágenes) y la grabación conjunta de imagen y sonido. El primero de ellos fue el sistema *Vitaphone* (desarrollado por la compañía *Western Electric*), utilizado en los inicios del cine sonoro e introducido por la productora *Warner Bros*. El segundo fue ensayado por varias empresas, pero el que logró mayor difusión se denominó sistema *Movietone* y fue desarrollado por *Fox* a partir del sistema *Phono Film* creado por De Forest (Maranghello, 2000a).

Este último procedimiento tenía serios inconvenientes: el ruido ambiente se filtraba en las grabaciones y la propia colocación de los micrófonos era un problema, ya que interferían

visualmente la escena o no lograban captar eficientemente el sonido. En aquel momento, parecía más sencillo solucionar un problema mecánico, como era la sincronización de imagen y sonido, que poder abstraerse de la infinidad de sonoridades que se colaban en la grabación. Así, en esos primeros años se expandió el uso del sistema *Vitaphone* y su correspondiente modo fonográfico de reproducción del sonido (o sistema de sonido en discos). La cuestión sonora, entonces, se resolvía en el laboratorio, a partir de los procedimientos de pre-sonorización (*pre-scoring*: se graba el sonido antes que la imagen) o de post-sonorización (*post-scoring*: el sonido se graba después que la imagen).

El segundo modo de producción de la sonoridad en el cine, el sistema de sonido incorporado a la película –*fotografía del sonido* o *sonido óptico*– fue el que posteriormente se consolidó y extendió como modo dominante de hacer cine, una vez que los problemas de la calidad de las grabaciones fueron solucionándose. El procedimiento se completa con la reinscripción del sonido o *re-recording* (Chávez, 2002), a través de la superposición de varias pistas de audio, que posibilita la incorporación de diversos elementos sonoros y facilita la composición dramática de la escena (diálogo, fondo musical, sonido ambiente, sonidos incidentales). A partir del *sonoro*, la práctica cinematográfica fue incorporando una serie de procedimientos de sonorización para el montaje de la película, además de la toma simultánea de vista y sonido.

El impacto del sonido

El cine es un importante medio de expresión y producción de sentido. Siguiendo la definición que a mitad de la década del cincuenta propusiera Morin, podemos pensarlo como “...un modo de expresión que de una técnica (el cinematógrafo) ha hecho una puesta en escena (el cine)” (Morin, citado en Monterde, Selva y Solá, 2001: 15). Ir del *cinematógrafo* al *cine* implica atravesar el camino que va desde la condición de posibilidad técnica hacia la consideración de un particular producto artístico. Sería necesario reponer una mirada que articulara varias perspectivas analíticas para dar cuenta de la totalidad del fenómeno cinematográfico. Sin embargo, al concentrarnos en sus aspectos tecnológicos y, particularmente, en las posibilidades que introduce la transmisión eléctrica sonora, nos interesa destacar el cruce que opera entre esas dimensiones estética y técnica. Este cruce se expresa de modo paradigmático en la consolidación de un modelo industrial al mismo tiempo que se fue definiendo la especificidad cinematográfica. A su vez, como parte de ese mismo proceso, resulta pertinente resaltar la conformación del género musical para evidenciar las modificaciones aludidas.

Ahora bien, el cine ha sido considerado industria, arte y medio de difusión de ideas. Según Monterde, Selva y Solá (2001), fue primeramente industria, surgido de los avances tecnológicos que estaban en la raíz de la expansión industrial: la industria química (fabricación, revelado y positivado de la película), la industria físico-mecánica (aparatos tomavistas y proyectores), la industria óptica (lentes, objetivos, etc.) y la energía eléctrica. Esta relevancia de la dimensión industrial se expresa también en la organización de la actividad

cinematográfica en tres campos estrictamente delimitados: producción, distribución y exhibición-consumo.

A su vez, se trata de una industria que se estructuró sobre un modelo basado en tres pilares: un sistema de estudios (los productores), un sistema de géneros (especialización y racionalización de la producción) y un sistema de estrellas o *star system* (que permite expandir la explotación comercial más allá de la pantalla, generando un conjunto de modas, necesidades, pautas de conducta, etc.). La tecnología sonora tuvo en la consolidación de este modelo una importancia fundamental, provocando una serie de modificaciones interrelacionadas en los tres campos mencionados en que se organiza la industria cinematográfica.

En lo que atañe a la producción, el impacto del sonido repercutió tanto en la organización del proceso de trabajo cinematográfico como en su especificidad estética. Antes de consolidarse, el *sonoro* provocó una serie de inconvenientes e inquietudes que dieron lugar a modificaciones que se condensan en el concepto de Modo de Representación (MR) (Burch, 1995). Atendiendo a la importancia que reviste para el presente abordaje, analizaremos este aspecto con mayor detalle en el próximo apartado.

Respecto de la distribución, la novedad del *sonoro* trajo aparejados grandes cambios en las prácticas comerciales: los exhibidores de películas debían adaptar sus salas a los sistemas de sonorización existentes en el mercado. Eso implicaba una elección que no siempre era la correcta (entre los diversos modos de sonorización anteriormente referidos), la disponibilidad de recursos para la instalación del equipo, la consecuente elevación de los precios de las localidades para recuperar la inversión y la constitución de un mercado conexo especializado en equipamiento para salas. En este sentido, un reacomodamiento del circuito de exhibición acompañó la instalación del *sonoro*: quiebras, remates y subastas judiciales en las salas de barrio fueron parte del proceso (Maranghello, 2000a).

Para el caso de los países principalmente importadores de películas, quizás el inconveniente más destacado haya sido el del idioma en que éstas estaban habladas, generándose alternativas de realización que iban desde rudimentarios subtítulos (la colocación de letreros sobre los ojos o las bocas de los protagonistas) hasta los primeros intentos de doblaje (realizados principalmente en España, creando una disonancia que cuestionaba el efecto de realidad), pasando también por producciones en distintos idiomas en los propios países de origen. Se trata de un problema que, si bien cobra visibilidad en la exhibición, se remonta hasta el mismo proceso de producción, evidenciando la profunda interrelación entre los tres campos de la industria del cine.

Los procedimientos ensayados para solucionar el problema del idioma provocaron el rechazo del público, a quien se le exigía un enorme esfuerzo de interpretación y recepción. El desarrollo de una experiencia espectral apenas se iniciaba entonces; la práctica de decodificación requerida por el cine sonoro no estaba plenamente establecida; por lo tanto, el espectador debía optar por concentrar su atención en las imágenes o en los letreros, o debía acostumbrarse a un acento no familiar, entre otras opciones. En este sentido, uno de los

efectos de la introducción del sonido en el cine fue incentivar las producciones nacionales como modo de subsanar esos inconvenientes originarios.

Analizaremos el impacto del sonido en la industria del cine desde tres nudos problemáticos. En primer lugar, las modificaciones relativas al modo de representación y la dimensión estética como especificidad cinematográfica; en segundo, la conformación de las audiencias masivas y, por último, la redefinición del espacio de la recepción.

Especificidad cinematográfica y modos de representación

El aprovechamiento del sonido en el cine produjo, en primer lugar, la incorporación de la música a la producción cinematográfica, a través de la simple superposición del sonido a la forma dramático teatral, y la traslación a la pantalla de formas músico-teatrales como la opereta y la revista. Así, se desarrolló un modo de representación dramático-musical que posibilitó la emergencia del propio género musical y la consolidación de las *estrellas* o ídolos populares. En segundo lugar, el sonido implicó la introducción del diálogo en las escenas, generando la problematización respecto de la dimensión estética del cine y su especificidad. En tercero, permitió sumar el ruido de la escena, lo cual redundó notoriamente sobre el efecto dramático.

Si en sus albores el cine ofrecía al público simplemente una atracción, una curiosidad, imágenes en movimiento que volvían mágico lo cotidiano o acercaban lugares remotos, con el paso del tiempo se fue convirtiendo en una forma de representación que operaba con los recursos del teatro, puesto que era la forma de expresión más afín que le servía de antecedente. Las primeras producciones de largometraje, susceptibles de ser analizadas con el concepto de *Modo de Representación Primitivo (MRP)*, estuvieron marcadas por ese tipo de representación dramática (3). A partir de la Primera Guerra Mundial se inició el proceso de institucionalización del cine clásico, proceso que culminó con la implantación del *sonoro* y la consolidación definitiva del Modo de Representación Institucional (MRI). De este modo, el *sonoro* ayudó a cristalizar las prácticas cinematográficas (materiales y simbólicas) asociadas al MRI y desplazar finalmente las experiencias alternativas desarrolladas en el período silente (Burch, 1995; Monterde, Selva y Solá, 2001).

Esas experiencias alternativas del cine mudo habían interrogado su propia actividad en búsqueda de una narrativa específicamente cinematográfica. Dado que la posibilidad de producir cine sonoro apareció en un momento en que la especificidad estética del cine no estaba plenamente consolidada, la innovación técnica problematizó la construcción estética de esta nueva *puesta en escena*, generando al mismo tiempo detractores y entusiastas defensores. En el año 1936, desde una visión optimista que no puede dejar de ser una mirada de época, Carlos Chávez realizaba las virtudes de la sonorización, reclamando para al cine sonoro el lugar de la especificidad estética de la cinematografía. Concebía al cine sonoro como el medio material que posibilitaría una forma artística capaz de sintetizar todas las artes, al tiempo que reclamaba su independencia estética (Chávez, 1992).

Con la perspectiva de que da la distancia histórica, Romano (1985) plantea que el teatro tuvo el doble papel de ser un respaldo y un límite para este lenguaje artístico naciente, que logró

independizarse de dicha tutela a partir de las experimentaciones con los recursos que ofrecían la literatura (novela) y la fotografía (primeros planos, planos detalle y saltos narrativos).

En Argentina, la producción silente se abrió formalmente hacia el centenario de la Revolución de Mayo con **El Fusilamiento de Dorrego**. Este título da cuenta de una búsqueda temática atravesada por los relatos históricos, nativistas y nacionalistas (Ford y Rivera, 1985; Getino, 1998).

Con la sonorización se acentuó esa tendencia temática y formal. Las primeras producciones sonoras argentinas retomaban tradiciones del teatro popular, la revista, la novela por entregas, el tango y la historieta. Desde una perspectiva técnica, eran principalmente mudas, en tanto algunas se realizaron con el sistema de sincronización sonora. Federico Valle, uno de los pioneros del cine argentino, participó de los primeros cortos realizados con el sistema de sonido óptico, cuya temática era la música popular, interpretados por Carlos Gardel (Ford y Rivera, 1985) (4).

El afianzamiento del *sonoro* en la década del treinta se correspondió con la definición de los rasgos temáticos, formales e interpretativos que asegurarían el éxito comercial del cine argentino y el consecuente diseño de un sistema de producción, distribución y consumo-exhibición “pensado desde perspectivas eminentemente comerciales y populares, donde pesan lo cotidiano, la pintura costumbrista, el humor y la estrecha relación con la música popular: **Tango bar, Los tres berretines, Riachuelo, Kilómetro 111**, etcétera” (Ford y Rivera, 1985: 39). La conflictiva década del *sonoro* es también la de la consolidación del MRI en nuestro país. A las cuestiones representacionales desarrolladas anteriormente se corresponden las económicas: la creciente producción nacional se sostuvo sobre la consolidación de los grandes estudios locales. Se crearon *Argentina Sono Film, Lumiton, Artistas Argentinos Asociados y Laboratorios Alex*, mientras se profesionalizaba la labor de actores, directores y técnicos (Ford y Rivera, 1985). Ello, cabe mencionar, no se encuentra aislado de los procesos de desarrollo de la industria cultural a escala global, sino que guarda, con sus particularidades locales, un paralelo significativo con la dinámica que esta industria mostró en otras partes del mundo. A este respecto, es notable el modo en que se dividió el mercado cinematográfico europeo durante los años treinta entre las compañías norteamericanas y europeas (Gomery, 1980; Mattelart, 1998). Los consorcios del entretenimiento presionaban entonces a los gobiernos para obtener protecciones y ventajas de mercado, al disputarse grandes masas de público durante el período de entreguerras, lo cual dio lugar a un proceso de concentración de capital de las industrias del entretenimiento, fuertemente vinculado al lobby y las protecciones nacionales sobre el mercado cinematográfico.

La construcción de una audiencia

El género musical se constituyó como pilar fundamental de un sistema de construcción y legitimación masiva de ídolos que integró múltiples instancias de la cultura: cine, radio, industria discográfica, conciertos y, más tarde, televisión. En los inicios del cine sonoro es significativo el importante número de películas estrenadas que se ubicarían dentro del llamado

género musical, producidas tanto en Argentina como en el exterior. Ellas pusieron en escena música y baile, espectacularizando el ejercicio musical al tiempo que se daba difusión a géneros musicales fuertemente populares, como el jazz en Estados Unidos o el tango en Argentina durante los años treinta (5).

Antes que resultar mera curiosidad o dato que estaría dando cuenta del crecimiento de la cultura de masas, este fenómeno se enmarca en un desarrollo histórico de la producción capitalista, destinada a un consumidor novedoso al que, al mismo tiempo, construye. Para ello moviliza imaginarios de lo nacional (en Argentina tuvo lugar con el tango, en momentos en que éste salía del espacio de condena social al que había sido relegado desde sus orígenes) articulando manifestaciones culturales no académicas, más cercanas a los gustos populares que eruditos. El desarrollo del *musical* colaboró con la conformación de un universo simbólico sobre el cual se desarrollaron diversas producciones culturales a lo largo del siglo, articuladas y movilizadas en los procesos de reproducción ideológica que suponen múltiples relatos de lo popular. A este respecto, no podemos obviar que la música popular –máxime en la medida en que se articula con los demás medios de la industria cultural– asume funciones clave en la construcción de identidades colectivas (Frith, 2001).

De tal manera, la consolidación de audiencias culturales masivas debe ser integrada, en un análisis realizado desde la perspectiva de la economía política, con una función reproductora del orden social en la medida en que es ella misma un producto histórico.

La intervención de públicos masivos da lugar a comprender el proceso de desarrollo paralelo entre la industria discográfica y la cinematográfica. La industria cultural se desarrolla articulando ambas, y dar cuenta de esa articulación supone comprender procesos sociales más vastos que incluyen, entre otros: desarrollos tecnológicos, ampliación de la escala de producción industrial, crecimiento de la población obrera, aumento de población urbana producto de la migración extranjera, primero, e interna, después.

Con relación a ello, cabe atender los datos poblacionales de la ciudad de Buenos Aires: desde 1895 a 1914 su población aumentó en más de un 150%, mientras el total del país lo hizo en poco menos del 100%, evidenciando el importante aumento de la población urbana en la dinámica demográfica del total del país. En este sentido, merece destacarse que en 1914 más del 50% de la población total del país se concentraba en ciudades; ascendiendo al 62,5% en el año 1947 (Fuente: INDEC). Ello supuso un notorio crecimiento de la actividad comercial e industrial, cuya población ocupada comenzó a conformar un sector obrero que resultó clave para el crecimiento de las industrias de la cultura, en la medida en que permitió aprovechar las ventajas de la economía de escala en la mercantilización de los productos culturales.

El cine sonoro se instaló con creciente importancia dentro de la dinámica de la industrialización de la comunicación y la cultura, que se había iniciado a fines del siglo XIX. Los medios de comunicación masiva crecen rápidamente a partir de la consolidación del Estado Nación. Así, los cambios sociales y culturales abiertos en la Argentina se expresaron en un proceso acelerado de producción y consumo de medios de comunicación, entre ellos "...las primeras experiencias en cine mudo, radio y discos, y también en los nuevos géneros que responden a

la necesidad de síntesis de esta sociedad en formación, como el tango, el sainete, el circo criollo, el folletín gauchesco” (Ford y Rivera, 1985: 26-27). En este proceso de construcción de un mercado nacional de la cultura, los medios de comunicación se retroalimentaron unos a otros: iniciado con los modernos medios gráficos –periodismo entre 1880 y 1910 y revistas entre 1900 y 1930–, se continúa con el cine mudo de 1900 a 1920, la radio de 1920 a 1940 y el cine sonoro de 1930 a 1945. Se constituyó así “una matriz cultural (...) que es una de las claves de la cultura nacional” (Ford y Rivera, 1985: 27).

El despliegue del cine sonoro en Argentina acentuó esa interrelación entre los medios del sistema de la industria cultural, muchos de los cuales se dedicaron de manera creciente a destacar algún aspecto relacionado con el cine. En palabras de Maranghello, “...el cine argentino sonoro desbordó las pantallas y, gracias a esa repercusión, se adueñó además de varios espacios radiofónicos, de compañías teatrales armadas alrededor de una o dos figuras cinematográficas y de infinidad de páginas periodísticas” (2000b: 552).

La experiencia de la recepción

“Con el cine la mitología de la comunicación universal entra en la era de la imagen. Ésta representará otro de los símbolos del fin de las desigualdades entre las clases, los grupos y las naciones. (...) Las imágenes en movimiento –escribía el novelista Jack London (1876-1916) en la revista Paramount Magazine, de febrero de 1915- derriban las barreras de la pobreza y del entorno que obstaculizaban las sendas hacia la educación, y difunden el saber en un lenguaje que todo el mundo puede comprender. El trabajador que sólo cuenta con un pobre vocabulario es un igual del sabio... La educación universal es el mensaje. Contemplad, horrorizados, las escenas de guerra, y os convertiréis en heraldos de paz... Con este medio mágico los extremos de la sociedad dan un paso, acercándose, en un inevitable reequilibrio de la condición humana” (Mattelart, 1996).

La cita precedente puede fácilmente remitirnos a aquellas imágenes de *La naranja mecánica* en las que su protagonista era sometido a un original tratamiento correctivo tendiente a erradicar sus prácticas ultra violentas. Extendiendo nuestra mirada, se trata de los efectos que una película puede generar en los espectadores. Por tanto, pone en primera plana la cuestión de la importancia ideológica de los productos de la industria cultural en la reproducción de un modo de organización social. En efecto, la instancia de consumo o recepción de estos relatos cinematográficos, conlleva algunas particularidades. En tanto dispositivo audiovisual, el cine trabaja con representaciones figurativas y sonoras, produciendo una imagen que conduce al efecto de duplicación de la realidad y que está sujeta a un efecto de realidad (Monterde, Selva y Solá, 2001). La sonoridad de las películas afianza el efecto de realidad, aun cuando se trate de procedimientos añadidos o externos a la escena (extra diegéticos). Como dijimos en el apartado anterior, la musicalización y la incorporación de diversos efectos sonoros, realzan la tensión dramática de un film.

En relación con el efecto que puede producir este dispositivo audiovisual, fue Benjamin quien analizó la correspondencia histórica entre la sociedad de masas y el cine. La reproducción técnica habilita una nueva relación entre la masa y el arte. Las imágenes se sumergen en el espectador y las asociaciones desatadas quedan interrumpidas ante el veloz cambio en estas. La obra de arte se ha vuelto un *proyectil* (Benjamin, 1989). Por su parte, el trillado sonido de una bisagra, de truenos, de una puerta golpeándose, son recursos que, así como las diversas composiciones musicales, integran el dramatismo de las escenas y guían las interpretaciones posibles de los espectadores.

Retomando a Ochoa (2006), quien sostiene que durante el siglo xx "...lo visual cobró un colorido por artificio del contrapunto sonoro que dio pie a lo audiovisual (...)", el cine sonoro merece ser comprendido como componente fundamental de la moderna percepción del mundo. Así, las posibilidades técnicas que brinda el cine alteran de modo asombroso la percepción espacio temporal (puede pensarse en el zoom, la cámara lenta y la cámara rápida como ejemplos potentes de impacto en las formas de percepción del mundo por parte de los espectadores). Según Benjamin el mundo capturado y reproducido por la cámara se vuelve un espacio tramado inconcientemente. "Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional" (Benjamin, 1989: 48). En tal sentido, merece destacarse que su abordaje da pie a una conceptualización de la experiencia espectral que analiza los modos en que la práctica de recepción cinematográfica genera procesos de identificación, realizando su valor de instrumento político.

Por su parte, en Argentina la recepción o consumo de estas producciones cinematográficas se vincula con la especialización de la crítica, la cual ayudó a desarrollar la experiencia espectral masiva y al mismo tiempo retroalimentó el mercado de los medios de comunicación. Si al inicio de los años treinta la crítica cinematográfica se concebía básicamente como un oficio periodístico, con el *sonoro* comienzan a publicarse una serie de revistas especializadas que pueden clasificarse, según el criterio propuesto por Maranghello (2000b), en función del tipo de público al que estaban dirigidas. En primer lugar, las destinadas a un público masivo, cuyo contenido fue centralmente el *star system*; en segundo lugar, las dirigidas a un público específico, entre las que se pueden, a su vez, diferenciar aquellas enfocadas en los aspectos comerciales (dedicadas a los exhibidores) de las encargadas de cuestiones teóricas (dedicadas a un público cinéfilo o especializado). Cabe tener en cuenta las revistas del primer grupo mencionado por cuanto el modo en que se desarrolló el *star system* local modificó la importancia de las secciones sociales de la prensa gráfica, desplazando el interés popular desde los hábitos sociales de la clase dirigente hacia las noticias sobre la vida privada de los actores (6). Así, el cine sonoro como entretenimiento de masas y las revistas especializadas participaron, a través de nuevos mecanismos, de los procesos de producción y reproducción de la cultura dominante.

Conclusiones

La innovación tecnológica que supuso el cine sonoro transformó profundamente la práctica de la producción, la distribución y la exhibición cinematográficas. Por una parte, dejó de ser un trabajo de pioneros para volverse cada vez más una actividad industrial, en tanto implicó disponer de grandes inversiones que requerían una cierta concentración del capital (tanto para la producción y distribución como para el acondicionamiento de las salas). Por otra, cambió su aspecto organizativo a partir de los nuevos requerimientos en materia de iluminación, sonido, grabación, vestuario, escenografía, argumentación y la aparición de nuevos actores (personal técnico y diferentes oficios, por ejemplo, ingenieros de sonido). Por último, se modificó la práctica de la recepción cinematográfica, destacándose los cambios en la experiencia espectral, la conformación de audiencias masivas y la especialización de la crítica.

La aparición de esta posibilidad técnica trajo aparejada una serie de cambios históricos que se resumen en la consolidación del MRI y el afianzamiento de una forma industrial cinematográfica, basada en el modelo hollywoodense. El sistema de los grandes estudios, el de los géneros y el de las estrellas sintetizan la aparición del género musical, la consolidación de los ídolos populares y la posibilidad de construir una narración vinculada a lo nacional a partir de grandes personajes históricos, narrativas costumbristas, héroes populares, entre otros. En este sentido y a modo de hipótesis, podría aventurarse que un abordaje de la construcción de la "identidad nacional" a través de las industrias culturales y, particularmente, del cine, no puede soslayar el análisis del impacto que en ellas produjo la tecnología sonora.

En cuanto a la problemática de los formatos de la industria de la cultura, es notorio que el género musical se haya consolidado como un relato legítimo de lo popular (que a su vez moviliza diversos recursos narrativos: canción, cantante, escenario, figura). Por su parte, la industria discográfica encontró en la forma del *hit* que asumió la música cantada, un formato que respondió a los requerimientos de producción, difusión y consumo propios de la naciente industrialización de la cultura, al tiempo que le permitió ingresar tanto en el disco grabado como en las películas del género musical y la radio.

Desde la economía política, el análisis de las tecnologías sonoras en la modernidad exige posar la mirada sobre la forma mercantil de la cultura. La mercancía cultural en el *star system* vincula doblemente las industrias cinematográfica y discográfica: si el cine presta su cuerpo a la música, ésta brinda contenido al cine; mientras el *hit* que aparece en el *musical* potencia a la industria discográfica, ésta presta su contenido para la espectacularización de la música que alimenta el *musical*.

Notas

Este trabajo fue publicado originalmente en *Question* N° 18, en junio de 2008.

(1) Dice el autor: "La energía eléctrica había nutrido los imaginarios de la comunicación antes, incluso, de que comenzasen sus aplicaciones industriales y en el hogar. En 1852, una obra en inglés, *The Silent Revolution*, plantea la armonía social de la humanidad sobre la base de una 'red perfecta de filamentos eléctricos'" (Mattelart, 1996: 27-28). Como parte de ese proceso también menciona la primera exposición internacional sobre la electricidad, realizada en París en 1881.

(2) Al respecto véase el Anexo Gráfico, cuyas imágenes fueron tomadas de Chávez (1992).

(3) Burch propone los conceptos de Modo de Representación Primitivo (MRP) e Institucional (MRI) para distinguir ciertas etapas en la historia del cine. El MRP corresponde a las primeras experiencias fílmicas, caracterizadas por la teatralidad pro fílmica, el plano fijo, las formas muy básicas del montaje, la incipiente construcción del espacio diegético, la función del comentarista, el paso del monopolio al oligopolio industrial, el nacimiento de los primeros géneros, entre otros. Por su parte, el MRI se asimila al llamado "cine clásico", que implica, entre otras novedades, las relativas a la composición del encuadre, el montaje en continuidad, el predominio de la narratividad, la transparencia diegética, la consolidación del modelo industrial hollywoodense, la instauración de prácticas espectatoriales de modo institucionalizado (Burch, 1995).

(4) Por otra parte, comenzó a aplicar el sonoro a la realización de cortos de propaganda política, documentales institucionales y de las primeras "actualidades" sonoras hechas en el país (Marrone, 2003).

(5) La primera película argentina sonora es del año 1933 y su nombre (**Tango!**) permite pensar la articulación del género musical, el sistema de "estrellas" de la industria cultural y cierta construcción de nacionalidad ligada a la narrativa cinematográfica.

(6) Se destacan, por ejemplo, Radiolandia (1930), Antena (1931) y Sintonía (1933); llevaban en sus portadas retratos de actrices y tuvieron una importante repercusión que ayudó a consolidar la industria cinematográfica local (Maranghello, 2006b).

Bibliografía

ADORNO, Theodor Wiesengrund y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001.

BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 (Edición Original 1935).

BURCH, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información*. Tomo I, Madrid, Alianza, 1997.

CHÁVEZ, Carlos, *Hacia una nueva música*, México, El Colegio Nacional, 1992 (Edición Original 1936).

FORD, Aníbal y Rivera, Jorge, "Los medios masivos de comunicación en la Argentina", en FORD, Aníbal, Rivera, Jorge, Romano, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

FRITH, Simon, "Hacia una estética de la música popular", en Francisco Cruces y otros (comps.) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.

GETINO, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus, 1998.

GOMERY, Douglas, "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound", *Yale French Studies* N° 60, *Cinema/Sound*, 1980, pp. 80-93.

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), *Censos Nacionales de Población y Vivienda*.

KATZ, Claudio, "El enredo de las redes", en *Voces y Culturas* N° 14, *Voces y Culturas*, Barcelona, 1998, p. 123-140.

MARANGHELLO, César, "El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928-1933)", en *La mirada cautiva. Cine y medios*. N° 4, Buenos Aires, Museo del Cine, 2000a, pp.49-87.

MARANGHELLO, César, "El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico", en España, Claudio, *Cine Argentino. Industria y clasicismo*, Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000b, pp.524-567.

MARRONE, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

MATTELART, Armand, *La mundialización de la comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996.

MATTELART, Armand, *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, Paidós, 2006.

MONTERDE, José Enrique, Selva, Marta y Solá, Anna, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.

OCHOA GAUTIER, Ana María, "El sonido y el largo siglo XX", en *revista Número*, número 51, 2006. Disponible en www.revistanumero.com/51/sonido.htm.

ROMANO, Eduardo, "Entre literatura y cine" en Ford, Aníbal, Rivera, Jorge, Romano, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

WASKO, Janet, "La Economía política del cine" en *Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 11, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, p. 95-110.

GUILLERMO QUIÑA

Sociólogo. Docente de la Carrera de Sociología y Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del CONICET. Su tema de investigación se centra en las transformaciones recientes del campo musical y forma parte del equipo de investigación sobre consumos culturales dirigido por Ana Wortman en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de de Ciencias Sociales, UBA.

FLORENCIA LUCHETTI

Socióloga UBA. Docente de la Carrera de Sociología. Doctoranda en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Becaria UBACYT. Forma parte del proyecto de investigación "Representaciones e identidades culturales y políticas en el noticiero cinematográfico y en el documental de los años 60 en Argentina (1955-1973)", dentro del cual investiga la constitución de *otredad negativa* en el noticiario cinematográfico argentino.