





E

l primer objetivo del historiador es el de constituir, nombrándolo, el objeto de sus investigaciones. Rechazando los blancos móviles, el historiador tradicional busca a toda costa definir un objeto de estudio estable, un fenómeno coherente. Debido a esta lógica podemos hoy celebrar el centenario del cine. Pero este cine no es lo que se ha podido establecer a posteriori como punto común entre las diversas manifestaciones históricas. Así pues, el cine no es ni el cine de 1910, ni el de 1929, ni el de 1995, sino un supuesto denominador común. Sin prestar atención a las huellas de ese denominador común, el historiador no sabría hacer otra cosa que una historia continua, ya que suponer la unidad del objeto de estudio —el cine en este caso— es condición necesaria para garantizar a un mismo tiempo la existencia del fenómeno y la historia que se ocupa de él.

Puesto que el modelo tradicional de historia sólo se ocupa de fenómenos coherentes y opera exclusivamente en la continuidad, éste reconoce únicamente aquellas crisis que aseguran dicha continuidad por su carácter poco radical. Buscando demostrar a toda costa la continuidad del estilo clásico hollywoodiense, más allá de la barrera que supone la llegada del sonido, David Bordwell encuentra por todas partes equivalentes sonoros para los modelos mudos, mostrando así su voluntad de asegurar la unidad de la noción de cine, es decir, de esa cosa que es al mismo tiempo el cine mudo y el cine sonoro¹. Para Bordwell, la llegada del sonoro no sería más que una piedra lanzada a un estanque: el efecto visible es rápidamente absorbido por las aguas que permanecerán fundamentalmente como un estanque.

El modelo que proponemos aquí es otro muy distinto. Existe una tendencia excesiva a considerar el río como un caso especial de estanque; sin embargo es una lógica contraria la que se impone. Más que establecer las reglas a partir de los momentos de reposo de ese gran curso de agua que es el mundo, conside-

RICK ALTMAN

Otra forma
de pensar
la historia
(del cine):
un modelo
de crisis

1. Ver "The introduction of sound" (Cap. XXIII) en D. BORDWELL, K. THOMPSON Y J. STAIGER: *The Classical*

rando los momentos de crisis como casos especiales en espera del restablecimiento del reposo, hay que partir de la crisis, ver en ella el modelo a través del cual todo el sistema debe ser comprendido. El río, debido a la fuerza de su corriente y a la inercia de las tierras que atraviesa, se encuentra en un estado de crisis continuo como muestran las cataratas, remolinos, rápidos, otros meandros, brazos muertos, marismas y deltas que encontramos. En realidad, lo que resulta es un caso especial en reposo, un grado cero de una crisis bien reconducida, suavizada, retardada, tenida por un momento en jaque.

Con el aparente equilibrio del estanque como modelo sólo sabríamos producir historias continuas de fenómenos coherentes. Por el contrario, si partimos del análisis de los momentos de crisis, dibujamos la historia discontinua de un fenómeno múltiple. Este artículo ofrece el análisis de dos momentos de crisis seguido de una descripción general de la articulación de una crisis.

La crisis del Nickelodeon

De 1906 a 1912, época de las primeras salas a cinco centavos llamadas *nickelodeon*, la industria teatral americana sufre una profunda crisis. Hoy, nosotros llamamos con gran seguridad cine a las imágenes proyectadas a principio de siglo. Pero sus contemporáneos las consideraban de una forma bien distinta; lejos de subrayar la particularidad del cine, se anteponían cada una de las características que el cine compartía con las otras formas de representación de la época. La mayor parte de los términos aplicados a lo que nosotros llamamos hoy cine se habían tomado prestados de sistemas ya existentes, aunque eran aplicables al nuevo producto (*view, photo, picture, play, show, etc...*). No es tenida en cuenta ninguna diferencia tecnológica, ya que el proyector cinematográfico no es un aparato independiente, sino un accesorio del proyector de diapositivas (lo único reemplazado es la caja donde son introducidas las diapositivas, pero se mantiene la misma fuente luminosa y el mismo soporte, al igual que hoy podemos sustituir un objetivo estándar por un objetivo *cinemascope*). Dado que las diapositivas y el teatro eran las diversiones visuales dominantes en la época, rara vez los profesionales se limitaban a la producción o proyección exclusiva de cine. No sólo estos trabajadores dividen su tiempo entre el cine y otras actividades, sino, que incluso en la época, ellos mismos no tienen la sensación de ocuparse de cine y de otras actividades sino más bien de dos formas diferentes de *view* o de *show*.

Por demás, el estatuto legal de estas imágenes proyectadas en movimiento estuvo durante muchos años sin delimitar, confuso e, incluso, contradictorio. Para el depósito legal, el nuevo producto es una serie de fotografías. En el estado de Delaware es un circo. En Arkansas, una exposición. La ciudad de New York lo considera un *common show* por debajo de doscientos espectadores y como re-

presentación teatral si sobrepasa los doscientos, mientras que en Nueva Orleans es todo excepto teatro. En Chicago el nuevo producto es integrado dentro del *picture show* (igual consideración para todas las diversiones visuales, ya haya cine incluido o no). No es de extrañar pues, que la textualidad del cine se confunda con la de los espectáculos vecinos. Los temas más habituales son tomados, hasta la confusión, de otras formas de diversión más tradicionales: diapositivas (vistas paisajísticas y explicaciones), circo (acrobacias, proezas gimnásticas, filmes de animales), teatro popular (melodrama, vodevil, pantomima) e incluso fotos periodísticas (boxeo, guerras, informativos). La explotación tampoco llega a hacer del cine un dominio aparte, pues el producto es introducido en programas ya existentes, sustituyendo en ocasiones una representación de vodevil, en otras una serie de diapositivas o también la apertura del telón de un teatro.

Los inicios del cine comercial en Estados Unidos no ofrecen al cine una identidad clara y estable. Muy por el contrario, es éste un momento en el que todos los aspectos de lo que nosotros llamaríamos con el paso del tiempo cine se confunden hasta tal punto con otras prácticas ya existentes que uno se pregunta si tiene el derecho de hablar de cine. Y, sin embargo, algunos aspectos de la nueva tecnología se muestran tan rentables que provocarán una larga lucha jurisdiccional para saber quien se aprovechará de ellos.

Conviene señalar que en aquella época nadie hace cine. Los productores, más que subrayar el aspecto común de sus actividades, preferirán la utilización de una terminología nominalista. Las cámaras y los proyectores acaban en GRAPH, y cada compañía se distingue por un prefijo (Bio-/ Camera-/ Cineo-/ Eden-/ Electro-/ Kinetto-/ Motio-/ Opti-/ Projecto-/ Vita-/ War-). Los sistemas visuales acaban en SCOPE (Bio-/ Kinetto-/ Poly-/ Via-/ Vita-), los sistemas sonoros en PHONE (Camera-/ Chrono-/ Cine-/ Kinetto-/ Vita-/ Viva-). Así pues, tenemos que la búsqueda de especificidad terminológica va acompañada de una explosión en el campo tecnológico. Una producción muy limitada fuerza a que los explotadores comerciales diferencien sus salas no por los filmes ofrecidos sino por el dispositivo empleado para presentarlos. La época del *nickelodeon* engendró toda una panoplia de prácticas sonoras: *troupes* de actores hablando detrás de la cortina (Hu-manovo, Actólogo, Ta-Mo-Pic, etc.), sonido sincronizado con la ayuda de un fonógrafo (Camaraphone, Chronophone, Cinephone, etc.), así como narradores, músicos y *bruiteurs**.



Cámara de 35 mm estereoscópica de doble banda

* N. del traductor. Guardamos el término *bruiteurs* (persona encargada de los ruidos realizados en las salas de cine mudo) por no encontrar, en español, palabra que satisfaga las connotaciones del original.

Con semejante aumento de mano de obra, la lucha sindical no se hizo esperar mucho tiempo. Desde septiembre de 1908 el Sindicato de Actores, el Sindicato de Mecánicos y la Mutua de Electricistas (perteneciente a la poderosa Federación Americana del Trabajo) inician un conflicto para saber quién de ellos tendrá bajo su jurisdicción a los proyeccionistas. Por el momento todo el personal de proyección debe ser considerado como actor, mecánico o electricista; todos estos trabajadores no pertenecerán a la industria cinematográfica porque ésta, sencillamente, no existe a nivel sindical. Igualmente tenemos los temas que el cine se empeña en tomar prestados de la misma industria que busca beneficiarse de la nueva forma visual: las atracciones del circo coexisten con el discurso libresco o teatral, el boxeo se codea con la Pasión de Cristo, la foto fija comparte la pantalla con el *sketch* de vodevil. Esta textualidad de préstamo revela hasta qué punto cada uno quiere encauzar el cine a una diferente utilización. Por demás, los ataques de los reformadores muestran como el estatuto legal puede servir como arma en esta lucha. Buscando poner en peligro la existencia de los nuevos productos y sobre todo de los nuevos teatros, los reformadores ayudarán a fijar la identidad y a hacer publicidad de los *nickelodeon*.

La explotación de filmes se convierte así en un campo donde la competencia es feroz. No sólo los filmes y los demás espectáculos se mezclan en un mismo programa, con intercambiabilidad de escenas de vodevil, de diapositivas y de filmes, sino que además confluyen diversos estilos de acompañamiento musical para definir la imagen fílmica. Los sonidos realistas alternan con las palabras puramente informativas o una música destinada a modelar la reacción del público, mientras que en otra sala el mismo filme sirve de soporte a una música popular o a efectos cómicos. Una primera generación de *bruiteurs* que hace sonar una campana cada vez que aparece en imagen una vaca sufre pronto la competencia de un sonido narrativo dependiente de la trama de la narración y no de sus detalles².

Durante bastantes años el cine no estará bien diferenciado, por lo que será un campo de batalla para los poderes industriales y de representación que lo rodean. Pero poco a poco, sobre todo a partir de 1910 (con ritmos muy distintos según el aspecto en cuestión), un acuerdo negociado entre los combatientes permite al cine salir de su ambigüedad y convertirse, no sólo en una amalgama de tecnologías, sino también en una actividad aparte.

A lo largo de todos los años del *nickelodeon*, la terminología evoluciona. Los términos para este nuevo medio, tomados entre 1905 y 1907 de los espectáculos próximos al cine (*automatic one-cent vodevil, views, electric theater*), ceden su lugar a términos de combinación y de compromiso (la expresión *moving pictures* es adoptada por la revista *Moving Picture World* en 1907; el término *photoplay* gana el concurso de la compañía productora Essanay en 1910 y, de ahí en adelante, dará también nombre a una nueva revista). Igualmente, los aparatos tomavis-

2. Sobre el paso del ruido de la campana de una vaca a la sonorización narrativa, ver RICK ALTMAN: **Reading Positions, the Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Cinema**, *Cinémas(s)* 3, 1992, págs. 19-31.

tas, anteriormente designados por el nombre del fabricante, son finalmente agrupados bajo un término único, cámara. De hecho, durante los años 10 un intento de estandarización en el campo tecnológico asegura el abandono de dispositivos visuales (y de sistemas sonoros) concurrentes³. Al mismo tiempo, el nuevo espectáculo se libera de la tutela de las diapositivas añadiendo un segundo proyector en cada cabina de proyección; a partir de 1911-1912 ya no será necesario alternar vistas fijas con vistas cinematográficas para asegurar la continuidad del programa. También la mano de obra, como resultado de las luchas sindicales, deshace sus vínculos de dependencia con la gran familia de los espectáculos vecinos. Los productores abandonan poco a poco sus otras actividades para dedicarse al cine; los técnicos serán, a partir de ahora, reclutados y formados directamente por la industria cinematográfica; el *star system* ofrecerá un nuevo estatus a los actores de cine y los músicos serán contratados únicamente para el acompañamiento de los filmes.

El mismo desarrollo tiene lugar en el campo legal, donde una serie de procesos importantes —Harper Bros. y Klaw & Erlanger contra Kalem y Kleine Optical a propósito de *Ben-Hur*, 1908-1909; Pathé y Kleine ante la *Court de Douane** en 1910 y el vuelco radical en el proceso que supuso la apelación de 1911— producen el cambio de caóticos estatutos locales por una ley federal. El 24 de agosto de 1912 una enmienda a la ley del *copyright* reconoce por primera vez la existencia del cine como espectáculo diferenciado.

El desarrollo de la textualidad sigue de cerca este movimiento separatista. En sus inicios, el cine había tomado prestado temas de otras disciplinas. Es a partir de 1910, gracias al filme de indios y al *western* seguidos por el filme histórico y otros, cuando el cine organiza sus propios géneros liberados de los modelos literarios o dramáticos. El nuevo estilo cinematográfico ofrece un acuerdo entre las tendencias que habían luchado por dominar la producción cinematográfica: la ficción se hace ahora mediante imágenes de reportaje, las historias populares se cuentan con un cierto gusto aristocrático, la violencia del boxeo reviste filmes de aventuras que ofrecen un registro emocional digno de la Pasión de Jesús. El camino ya está abierto para una explotación cada vez más específicamente cinematográfica. No solamente las canciones ilustradas mediante la imagen son desterradas de las salas poco después de 1910, sino que con la llegada de una ola de largometrajes entre 1912-1913, la programación, de aquí en adelante, se organizará alrededor del *gran filme*, de ese filme de ficción de largo metraje proviene el significado preferente del significante *filme*. Con la construcción a partir de 1913 de nuevas salas, construidas exclusivamente para el cine, y la adopción del órgano de efectos como pieza clave de un nuevo estilo de acompañamiento musical estandarizado, el cine puede ya por fin llamarse simplemente cine.

3. Para la estandarización sonora a partir de 1910, ver RICK ALTMAN: *Naissance de la réception classique: la campagne pour standardiser le son*, aparecido en *Cinémathèque*, 1995.

* N. de T.: Instancia jurídica sin traducción equivalente en castellano, algo así como la "Corte de Aduanas" o "Tribunal Arancelario", con funciones semejantes a nuestro Tribunal Económico Administrativo. Agradecemos las valiosas indicaciones recibidas al respecto por parte de Marta Vanaclocha y de los profesores Mariano Aznar y Javier Viciano.



Don Juan (Don Juan, A. Crosland, 1926).
portada de la edición de su música

4. Para la múltiple paternidad terminológica y tecnológica del cine sonoro, ver RICK ALTMAN: **Pour une histoire hétérogène du parlant: La technologie du son chez Bell pendant les années vingt**, en **Du muet au parlant, Cahiers de la Cinéma-thèque**, Perpignan, 1988, págs. 46-50; y **Sound Theory/Sound Practice**, New York, Routledge, 1992, especialmente págs. 118-122.

A fenómeno múltiple, historia plural. Conviene así distinguir entre el recorrido perpetuo del cine que hemos propuesto y la invención única evocada por la historia tradicional. Aquellos que relatan la invención del cine en el siglo XIX caen en un discurso teleológico, el relato original de una cosa que no ha dejado de existir desde su origen. Una vez inventado, el cine existe y ya sólo deberemos preocuparnos de su evolución en el seno de una definición establecida. La aproximación propuesta aquí es radicalmente diferente. Tratamos aquí de la invención social del cine, de su invención como práctica cultural, y no de su sola invención tecnológica. Como práctica cultural, el cine será, por supuesto, siempre cine, es decir, inestable.

La crisis del sonido

Entre los tópicos de la historia del cine ninguno es tan cacareado como la consideración de *The Jazz Singer* (*El Cantor de jazz*, A. Crosland, 1927) como el primer filme sonoro. Tal afirmación hace sonreír a todos aquellos que conocen un poco la historia del sonido en el cine. Muchos otros hablaron antes que Jolson. Pero aún podemos llegar más lejos. No sólo

The Jazz Singer no es el primer filme sonoro, sino que incluso no es considerado por todo el mundo como un *filme*, pues en 1927 la identidad del *cine* es, de nuevo, múltiple y tan incierta como lo había sido veinte años antes. La primera utilización comercial del sistema Vitaphone en agosto de 1926, por ejemplo, ofrece una serie de aperturas de telón musicales, llamadas "un programa de música de radio perfeccionado" por Albert Warner, de esta manera él, junto a sus hermanos, intentaba reproducir el reciente éxito de Victor Hugo en la radio (*New York Times*, 26 de abril de 1926). Según John S. Spargo, crítico del *Exhibitor's Herald*, "The Jazz Singer no es en absoluto un filme; es más bien la grabación de una media docena de canciones de Al Jolson en disco Vitaphone ampliado" (15 de octubre de 1927). ¿Por qué no darle la razón? ¿Por qué privilegiar el soporte visual de *The Jazz Singer* por encima de su soporte sonoro? ¿Cómo no dar prioridad a AT&T y a los Laboratorios Bell cuando éstos presentan el sistema Vitaphone como un desarrollo directo de sus tecnologías telefónicas y fonográficas? De todas maneras, la terminología de la época muestra claramente hasta qué punto sus contemporáneos reconocen la múltiple paternidad del nuevo medio⁴.

Por una vez la terminología refleja fielmente la tecnología, ya que el sistema Vitaphone es concebido como accesorio de una tecnología ya existente. Al igual que los primeros proyectores, el dispositivo sonoro no ofrece una nueva tecnología, sino que añade simplemente un antiguo giradiscos. Además, no hay que limitar la tecnología sonora sólo a la proyección, pues la reproducción del sonido se beneficiará también de las nuevas tecnologías aplicadas a los procedimientos visuales. Los micrófonos provienen de la red telefónica de la poderosa AT&T; el sistema de grabación se aprovecha del Ortophonic Victrola desarrollado por el Laboratorio Bell; la amplificación y los altavoces son tomados del sistema de sonorización creado por este mismo laboratorio. Visto hoy día como heredero natural del mudo, el cine sonoro era, sin embargo, entendido en la época de una manera muy diferente, tomando su identidad de las diversas tradiciones sonoras más que del cine mudo. Esto produjo, en los inicios del sonoro, la incorporación de una nueva mano de obra bastarda. Ingenieros de radio, mecánicos sin especialización, músicos improvisados, investigadores reconvertidos: todo los campos sonoros fueron transplantados.

El encuentro de estas tradiciones sonoras extremadamente diversas, a principios del sonoro, creó una textualidad muy particular. De 1926 a 1928, con pocas excepciones, los filmes producidos por Hollywood ofrecen un único modelo para cada ocasión: reproducción de discos (cortometrajes Vitaphone), acompañamiento musical de filmes mudos (*Don Juan*), ruidos de espectáculo mudo (*Old San Francisco*), discurso megafónico (*The First Auto*)⁵. Cuando se utilizan dos procedimientos sonoros diferentes en un mismo filme se aplican sobre bobinas separadas, y nunca diversas técnicas son integradas en una misma escena. Incluso las mismas salas separan los modelos sonoros, con un altavoz en el foso encargado de reproducir el acompañamiento musical y otro, situado detrás de la pantalla, que reproduce el diálogo. También la programación se nutre de una explotación inspirada en muchas y muy distintas fuentes: radio, concierto, vodevil, cine mudo.

Constatamos una constante ambigüedad en el tratamiento legal de esta nueva forma híbrida. Para calcular los derechos de los editores musicales, ¿habrá que considerar el sistema Vitaphone como *cine* (es decir ese cine que estaba —pero que ya no lo estará— acompañado por músicos) o como *disco* (porque la música está efectivamente grabada en disco)? Para calcular el salario de un actor que



John Barrymore en *Don Juan* (*Don Juan*, A. Crosland, 1926)

5. El discurso megafónico, constituido por palabras declamadas a gran volumen como si se tratara de interpelar a alguien a través de un megáfono, abundará en los primeros filmes sonoros (por ejemplo en *El Primer Auto*, Warner, junio de 1927), ya que en la época continúan confundiendo la reproducción y la amplificación sonora. Sobre el tema, ver RICK ALTMAN: **Filmes sonores/Cinéma muet, ou comment le cinéma hollywoodien apprit parler et se taire**, en **Conférences du collège d'histoire de l'Art Cinématographique, Paris, Cinémathèque française, 1992, págs. 137-158.**



Old San Francisco (A. Crosland, 1927)

canta en un filme, ¿será necesario retribuirle como actor de cine (ya que vemos su imagen en la pantalla) o como cantante (es él quien efectúa la grabación), o como ambas cosas? Según la Warner un actor es un actor porque un filme es un filme. Sin embargo para George Jessel, contratado para actuar en *The Jazz Singer*, un actor que canta no es sólo un actor y un filme en el que se canta no es únicamente un filme. Basándose en su derecho a comer de dos platos, Jessel exigió la suma de dos salarios, el de cantante y el de actor. La Warner se negó y fue finalmente Al Jolson quien cantó. Hoy en día, estas discusiones pueden parecernos banales pero ilustran a la perfección hasta qué punto en la época el cine sonoro estaba lejos de presentar una identidad única.

El nuevo cine sonoro, debido a su múltiple identidad, ofrece un terreno ideal para una lucha jurisdiccional. Aburridos de debatir cuestiones terminológicas, la revista *Exhibitor's Herald World* adopta un neologismo (*audien*, en el original) para describir este nuevo fenómeno, mientras que *Variety* prefiere indicar el porcentaje de palabras (50% *talkie*). La tecnología ofrece una heterogeneidad muy parecida entre gran diversidad de sistemas que resultan incompatibles en su mayoría, en disco, en filme e incluso en hilo. En un primer momento, al igual que se produjo a principios de siglo, cada compañía productora busca imponer su propio sistema (Firatone= First National, Movietone= Fox, Photophone= RKO, Unitone= Universal, Vitaphone= Warners, etc...). Al mismo tiempo se produce una batalla encarnizada entre los sistemas sincrónicos y los sistemas no sincrónicos (alquiler o venta de discos destinados a sustituir la orquesta del mudo). El éxito de estos

sistemas es tan grande que engendran una extraordinaria cantidad de servicios (Amplion, Brunswick, Columbia Phonograph, Exhibitors Record, Motion Picture Synchronisation, Okey Phonograph, Pathé Phono and Radio, Photophone, Scordisc, Stanley Recording, Starr Piano, Synchronized Music, United Cue, Victor Talking Machine). Así pues, no es extraño que los sistemas más fuertes intentaran monopolizar la explotación. Desde las primeras instalaciones de Vitaphone, por ejemplo, la Western Electric, su instalador oficial, trata de impedir la distribución por su red de todo filme no fabricado con material Western Electric. Sin embargo, para intentar infiltrarse en otros circuitos, los estudios equipados por Vitaphone debían, como mínimo, distribuir cada filme en dos formatos (disco y filme).

A partir de 1928 se desencadena una lucha a muerte entre la mano de obra de las salas. Comienza por la gran batalla sindical de mayo de 1928 en los cines de Chicago, donde los distintos sectores de la profesión intentan hacer valer sus reivindicaciones, ya que cada una de las soluciones intermedias no produce más que nuevas hostilidades. Las negociaciones de 1928 (que conceden la instalación de los sistemas sonoros a los electricistas de AFL, y su mantenimiento al personal de proyección de IATSE) sólo dieron resultados tímidos y confusos, los músicos de AFM lanzarían inmediatamente una campaña para retomar lo que ellos consideraban sus propios derechos. En Hollywood son los cámaras y los ingenieros de sonido quienes se enfrentan para conseguir organizar los rodajes en función de las necesidades de su propio sector⁶.

La situación tecnológica se ve directamente reflejada en la textualidad de la época. En 1929-1930 la amalgama de estilos opuestos tomados de las fuentes más diversas (mudo, teatro, vodevil, fonografía, radio, sonorización, etc...) es reforzado por el uso intermitente de diferentes procedimientos técnicos además del sonido: el tintado (*Old San Francisco*, *The First Auto*), el color (sobre todo en los números de comedia musical), la pantalla gigante (debido a los experimentos de la Fox). La banda sonora será campo de batalla de una guerra entre música, diálogo, ruidos y silencio. Otra lucha se organiza alrededor de las patentes sonoras y del estatuto legal del cine sonoro. Es en esta época, con la creación en 1929 de la RKO, cuando la RCA redobla su campaña para redefinir el sonoro como una extensión de la radiofonía. El gobierno federal se ve, él mismo, obstaculizado por la definición legal de la palabra pronunciada en el cine. Se sabe que la ley americana protege la libertad de expresión, pero no quiso extender jamás esta protección al cine mudo. La palabra en el cine ¿es palabra o no?

La lucha sobre la jurisdicción del nuevo medio continuó a todos los niveles. Pero esto no podía durar eternamente y, poco a poco, los elementos de acuerdo vienen a dar al cine una nueva definición y nueva estabilidad. Como en los tiempos del *nickelodeon*, el nominalismo corporativo cedió su lugar a una terminología de combinación y compromiso. Si el término *phonoplay* hubiera

6. Ver RICK ALTMAN: *Le son contra l'image ou la bataille des techniciens*, en *Hollywood, 1927-41*, ed. Alain Masson, Paris, Editions Autrement, 1991, 74-86.

prevalecido (fue el ganador del concurso de la revista *Photoplay*, y provenía del concurso *Essanay* de 1910), hoy tendríamos dos fenómenos distintos (*photoplay/phonoplay*). Pero la expresión generalizada que condujo a la separación del nuevo fenómeno de su predecesor mudo —cine hablado o sonoro— resultó una solución muy diferente. Muy pronto la simple palabra *cine* será suficiente para designar tanto las versiones mudas como las sonoras de eso que, a partir de este momento, será considerado como una única y misma cosa.

Sin duda, la estandarización tecnológica desde 1930 refuerza enormemente la estandarización terminológica. No solamente el abandono del sonido grabado en disco, sino también la invención de la percha y del micrófono direccional, la introducción de la película *Sonochrone*, y la puesta a punto de la mezcla de sonido, permitieron una nueva amalgama de técnicas desarrolladas separadamente durante los años veinte. De ahí en adelante ya será posible asegurar simultáneamente tanto la nitidez del sonido como de la imagen; explotar conjuntamente sonido y color; integrar en una misma secuencia música, ruido y palabras. De esta manera en los años treinta ya es posible olvidar los problemas ocasionados por la introducción del sonido y crear nuevamente en la identidad del *cine* más allá de la ruptura sonora. Sin embargo, no debemos perder de vista el carácter no obligatorio de esta identidad. No se trata de la simple semejanza física lo que hace que tanto el mudo como el sonoro sean *cine*; es sólo gracias a un gran trabajo social y cultural como esta nueva identidad ha reemplazado a las otras identidades precedentes, demasiado fácilmente olvidadas por nuestra necesidad de garantizar una única terminología simple y estable.

Mientras que ciertas tentativas tecnológicas trataban sin éxito de apropiarse del nuevo medio, otras toman el poder. Igual sucede en el campo de la mano de obra y del estatuto legal. En las salas son los mecánicos y los electricistas quienes triunfan y a los músicos no les queda otra solución que replegarse cada vez más en la radio. En los estudios (gracias a numerosos desarrollos tecnológicos destinados a desterrar de la imagen la sombra de la percha, y de la banda sonora el ruido de las cámaras y de los aparatos de iluminación), se firmará la paz entre ingenieros de sonido y los encargados de la imagen. Antes, todo estaba sometido rigurosamente a la jurisdicción (horarios, gastos, personal, etc...); ahora, las nuevas prácticas garantizan el desarrollo eficaz de los rodajes mediante acuerdos oficiales. Contrariamente, en el campo de la distribución, los cambios de normativa referidos a los explotadores deben ser siempre presentados de una manera excesivamente formalizada. En 1927, Vitaphone y Movietone realizan un primer intercambio de patentes (*cross-licensing*), que será la base para la estandarización dominante en los años treinta. A fines de 1928, Western Electric acepta por fin el paso a otro material de filmes rodados con el sistema Western Electric. La tentativa de crear monopolios efectivos, aseguran-

do así una jurisdicción total sobre un aspecto dado de la industria, es desplazada por una nueva práctica de reparto y explotación común.

Después de la lucha interna de finales de los veinte, el inicio de los treinta se caracteriza por una serie de contraataques a los medios vecinos. Los estudios hollywoodienses, empezando por la Warner, se hacen primero con los editores musicales y, más tarde, con las emisoras de radio. Algunos estudios, para aprovechar al máximo los derechos, llegaron incluso a patrocinar algunas obras en Broadway. En relación con el mudo, la idea misma de explotación tomará una significación muy diferente. Ya no se trata de lo que ocurra en una u otra sala, sino de una política cada vez más unificada por parte de los estudios, que a través de la Motion Picture Producer and Distributors Association formarán un frente común.

La textualidad presenta a la perfección la nueva unidad preconizada por Hollywood. Contrariamente a los realizadores europeos que insisten en mantener un contrapunto entre sonido e imagen, la industria americana busca la mayor integración posible de ambos. Por medio de la sistematización del trucaje y, sobre todo, de la expansión del papel de los fondos proyectados (*background projection*), que simplifica la obtención simultánea de una imagen y un sonido aceptables, el filme hollywoodiense escapa del ambiente carnavalesco de los años veinte para instaurar un nuevo acuerdo rutinario entre imagen y sonido. La misma situación se reproduce entre los distintos proveedores de la banda sonora, que hasta esta fecha habían estado inmiscuidos en constantes rencillas. La elaboración de una banda cada vez más estratificada con un volumen total nivelado puso fin a las hostilidades. Todos se encuentran seguros de que en la nueva casa hay sitio para todos: toda palabra importante es fácilmente comprensible, los ruidos encuentran su lugar en los silencios entre las palabras y la música se beneficia de nuevas técnicas de mezclas que no la obligan a callarse cada vez que hacen su aparición el ruido o la palabra. Por fin, la instauración de dos sistemas globales facilita la organización de una banda única estratificada. El principio intermitente garantiza la alternancia entre las diversas fuentes sonoras, mientras que una división del espacio entre primero y segundo plano asegura la jerarquización de los sonidos⁷.

El estilo hollywoodiense de los años treinta y cuarenta está lejos de ser la simple depuración del de los años veinte. En 1935, al igual que en 1925, el cine respeta rigurosamente sus normas pero, al no ser la misma cosa el cine de 1925 que el de 1935, el acuerdo actual defiende una identidad del cine totalmente distinta de la defendida en 1925. La historiografía que entiende la historia como proceso de crisis reconoce el papel esencial desempeñado por el estilo textual en el mantenimiento del *status quo*. Pero la textualidad, como hemos visto, no es mero juego formal, sino que está estrechamente ligada a la tecnología, a la mano de obra y a la jurisdicción a las que se atiene. Así pues, debemos considerar las estructuras textuales —paralelamente a las estructuras económicas y tecnológicas—

7. Sobre el estilo sonoro hollywoodiense de los años treinta, ver RICK ALTMAN: *Technologie et représentation: l'espace sonore*, en *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, ed. Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, págs. 121–130; o la versión más completa en inglés, *Sound Space*, en *Sound Theory / Sound Practice*, págs. 46–64.

como otras posibles respuestas o soluciones, a la propia crisis del cine. Allí donde una nueva crisis es evitada el máximo tiempo, como en la época dorada de Hollywood, constataremos que estas estructuras defienden de manera eficaz el acuerdo que puso fin a la crisis precedente.

Un modelo de crisis

La historia del cine —como hemos mostrado— no podría concebirse como una historia continua de un fenómeno coherente, pues incluso la noción de cine ha sido constantemente redefinida en el transcurso del siglo. Por contra, las crisis múltiples, que dan lugar a definiciones cambiantes sobre el fenómeno del cine, son todas semejantes entre sí. Cada crisis pasa por tres etapas que se superponen y se repiten en el desorden pero que no por ello son menos visibles.

1– Identidad múltiple. La representación entra en crisis cuando pierde su identidad única —debido, por ejemplo, a la introducción de una nueva tecnología, de una nueva práctica social o de una nueva forma de explotación. La práctica representacional, una vez desestabilizada, pierde toda particularidad pero gana, debido a esa misma pérdida, la posibilidad de emparentarse a muchas otras prácticas culturales. Una nueva tecnología representacional es sucesivamente invadida, habitada y definida por diversas prácticas muy diferentes aparentemente. El cine sonoro, por ejemplo, es, pues, radio, disco o teléfono, según el uso que de él se haga. Cada aspecto de su existencia —terminología, tecnología, mano de obra, textualidad, estatuto legal o explotación— testimonia esta incierta y múltiple identidad.

2– Lucha jurisdiccional. Con la identidad múltiple desaparece toda posibilidad de continuidad, ya que la continuidad sólo aseguraría la vigencia de una de las posibles identidades del fenómeno en cuestión. Por supuesto esas identidades, tanto económica como ideológicamente, no son en modo alguno neutras. Muy por el contrario cada lectura del nuevo fenómeno significa una interpretación defendida y propagada por una industria, un sector profesional o un grupo de inversores diferente. El nuevo sistema representacional se convierte así en un campo de batalla de esos diferentes intereses. Como una lucha jurisdiccional entre sindicatos, ese conflicto tendrá más repercusión en el futuro que en el presente. Se trata —para cada sindicato, o sea, para cada una de las distintas interpretaciones de la nueva tecnología— de dominar el futuro mediante el control del uso y la práctica de la nueva tecnología y de las ventajas que ella promete.

3– Acuerdo negociado. Las luchas jurisdiccionales son costosas y fatigosas. Los mismos que empiezan los conflictos buscan, tras un cierto tiempo de lucha, acabarlos. Es así como una identidad múltiple pasa a ser simple y única, intentando persuadirnos de que ella ha sido siempre estable. Y, sin embargo, la prueba es palpable: nuevas definiciones y nuevas utilidades de la misma tecnología, nuevos códigos de la realidad y nuevas alianzas entre los sistemas de representación

y quienes los fabrican, distribuyen y consumen. Por supuesto, un acuerdo tal no tiene nada de concluyente. No se trata de una paz negociada, sino de una tregua más o menos eficaz, más o menos duradera, más o menos extensa. Allí donde el método histórico tradicional ve una paz duradera interrumpida cada cierto periodo de tiempo por una guerra, conviene ver más bien una tendencia a la lucha entrecortada por treguas temporales.

No seremos conscientes de las relaciones de fuerza que rigen la industria del espectáculo mientras consideremos la definición del cine como establecida y sin importancia. Atrapados por el engranaje del acuerdo negociado en 1930, según el cual el cine ya no será definido como amalgama audiovisual sino como un arte puramente visual (preservando la continuidad del cine más allá del advenimiento del sonido), los historiadores del cine se encuentran, paradójicamente, prisioneros de este acuerdo, al servicio de sus objetivos en lugar de comprenderlos o criticarlos. La apuesta por el modelo de crisis que hemos propuesto aquí significa la ruptura de la hegemonía de lo visual. Sólo mediante un análisis plenamente audiovisual que la crisis aparece visible, audible, analizable. Mientras el término cine no designe más que proyección de imágenes la estabilidad de su identidad estará garantizada, debido a que todas las turbulencias de esta identidad permanecen ocultas. Desde el momento en que el cine es definido como práctica audiovisual, su identidad es puesta en cuestión a la vez que todas sus turbulencias salen a la luz. La apuesta por el modelo de crisis —presentado aquí a través de un análisis articulado principalmente sobre instancias sonoras— es justamente la capacidad de hacer que esas confusiones sean audibles y visibles.

Todo modelo historiográfico es como un micrófono que sólo permite captar ciertas frecuencias, un objetivo que persigue la precisión de ciertos registros pero que deja a los otros borrosos. Hay que reconocer que los objetivos adoptados por los historiadores del cine han dejado sistemáticamente las crisis de identidad del cine en la más completa indefinición. Es por lo que nos parece necesario ver, escuchar y pensar la historia (del cine) de otra manera, a través de un modelo de crisis ○

TRADUCCIÓN: ARTURO LOZANO AGUILAR

**Another Way of Conceiving
the History of Cinema: a
Model of Crisis**

abstract

With the example of classical Hollywood cinema leading the way, film history has typically been modeled as a series of stable moments. This article proposes a rewriting of cinema history as a series of crises. Examples from the nickelodeon era and Hollywood's conversion to sound demonstrate the three major aspects of each crisis: multiple identity, jurisdictional struggle, and negotiated agreement on an overdetermined solution.