

1. Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ

13

El surgimiento y la afirmación de los medios de sonido (teléfono, fonógrafo y radio) son claves en la consolidación de la sociedad urbana y globalizada tal como la conocemos. Sin embargo, tal vez por la fuerza de su novedad, estos medios ocupan un espacio lateral en los estudios académicos y en la preocupación social.

A partir del desarrollo de nuestro trabajo de investigación estamos en condiciones de afirmar que todavía estamos lejos de establecer el alcance de los aportes de la mediación del sonido en tanto complejo mecanismo de *contacto* y *producción discursivos*. Aquí compararemos el surgimiento de estos medios respecto de la internet, estableciendo parecidos y diferencias entre estos sistemas en términos de acumulaciones y transformaciones que generan ambos procesos.

Palabras clave: medios ~ sonido ~ semiótica ~ historia ~ transformación

1. Presentación

El trabajo que presentamos a continuación tiene un triple propósito: en primer lugar, exponer una visión general de nuestros resultados de nuestra investigación que, si bien tiene una perspectiva semiótica, se ocupa centralmente de la construcción de las historias de los medios de sonido; en segundo lugar, se pretende reivindicar la importancia del estudio de esos medios para la comprensión del devenir del conjunto de la vida cultural y discursiva de nuestra sociedad y, en tercer lugar, dejar entrever que el estudio del surgimiento histórico de los medios de sonido, que se produce entre los finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX, resulta útil a pesar de su relativa *antigüedad*, para la comprensión de fenómenos de *rabiosa* actualidad como lo son el desarrollo de la Internet y de los medios digitales.

Para ello partiremos de la base conceptual de que cada fenómeno nuevo en la mediación es generado y, a la vez, genera dos movimientos, si bien convergentes, conceptualmente opuestos:

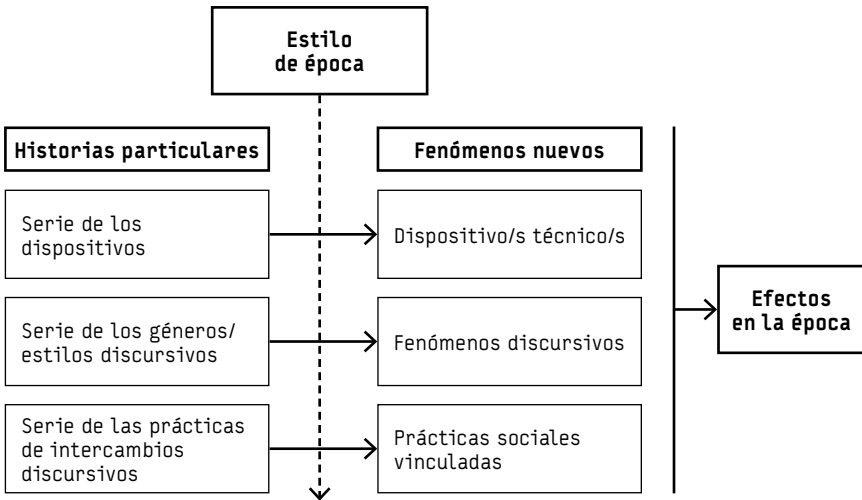
> la *acumulación*: para que un fenómeno novedoso dentro de los medios se consolide como social, debe recuperar rasgos de fenómenos previos, y

> la *transformación*: para que ese fenómeno pueda ser considerado como novedoso, deben cambiar usos y costumbres discursivas previas¹.

Esos movimientos pueden depositarse tanto en los dispositivos técnicos (que suelen ser considerados erróneamente como la única fuente de novedad mediática) como en el paradigma genérico-estilístico de la época o en las prácticas sociales y metadiscursivas que acompañan los usos y costumbres de los diversos medios.

Para graficar esos complejos procesos solemos utilizar el siguiente esquema:

Figura 1: Esquema de surgimiento de fenómenos mediáticos.



14

Como se ve, el objetivo de este esquema es, básicamente, contribuir a tener presente que el desenvolvimiento de los medios es multidimensional y a discriminar que esas dimensiones son, al menos, tres y que, a su vez, pueden tener vidas relativamente independientes².

A partir de ese despliegue en el espacio gráfico podemos decir que *la aparición de un fenómeno discursivo mediático depende de que –en el contexto y con el impulso, conflictivos*

1 Podría objetarse que otro *movimiento* a tener en cuenta es el de la *permanencia*, dado que es evidente que en el pasaje discursivo social desde un medio de vida previa a otro que recién comienza su recorrido, siempre hay fenómenos de repetición (es más, gran parte de nuestra enseñanza se enfoca en evitar el efecto social que suele generar la aparición de un nuevo medio, de que se le atribuya una novedad absoluta). En este momento preferimos entender que esas repeticiones, por sí mismas, generan efecto de *acumulación*, con todas las consecuencias de ese concepto. Como todas nuestras formulaciones, éstas también están sometidas al escrutinio de los colegas o de los avances de nuestro conocimiento.

2 Una presentación más detallada sobre las series y sobre la noción de estilo de época en Fernández 2006; allí discutimos las nociones de *dispositivo técnico* y de *medio*, las razones de por qué no resulta obligatorio hablar en este plano de *lenguajes* y por qué es suficiente mencionar *géneros* y *estilos* y a qué nos referíamos con *prácticas de intercambios discursivos* y sus *prácticas sociales vinculadas* y, también, a la conflictiva necesidad de recurrir a la noción de estilo de época.

ambos, de un cierto estilo de época— se articulen elementos de las historias particulares (de la tecnologías utilizables en comunicación, los géneros y estilos discursivos y las costumbres de intercambio comunicacional disponibles) generando efectos, a su vez, en el propio estilo de época. Esas combinatorias que pueden generar modos de intercambio previamente inexistentes e incluso imprevisibles, son el producto que va a contribuir, como los de las otras series de fenómenos, a la transformación de lo social.

Para el caso de la Internet, un especialista en su vida mediática, dentro de los *dispositivos técnicos* debería tener en cuenta, tanto los rasgos vinculados a la *interfaz* (pantalla, teclado, *mouse*, acceso cada vez más veloz, etc.), como a la *hipertextualidad*, en este nivel en el sentido de esa propiedad que permite *clickear* sobre una superficie textual en la pantalla y pasar a otro plano operativo y signifiante³. En el nivel de los *géneros y estilos discursivos*, se notará la fuerte presencia de las diversas formas de la *información*, el correo, lo musical y el juego y la relativa poca presencia todavía de lo ficcional (que crece sin embargo, tanto en las complejidades narrativas de muchos juegos, como en el desarrollo de la publicación de obras ficcionales en *blogs* o *e-books*). Y, por último, entre las *prácticas discursivas vinculadas*, deberán tenerse en cuenta las nuevas posiciones interactivas de *emisión/recepción*, el *acceso* a informaciones que exceden toda capacidad de procesamiento individual y racional y la proliferación del *e-mail* y el *chateo* como práctica intermedia entre el correo, la conversación telefónica y la conversación cotidiana grupal cara a cara.

15

Si este esquema y su aplicación descriptiva (solamente descriptiva, ya lo advertimos) son representativos de lo que ocurre en la sociedad con el surgimiento de nuevos fenómenos mediáticos, no debería ser demasiado dificultoso probar que, confrontados con un fenómeno de complejísima actividad como la Internet, el conocimiento que tenemos acerca de los medios de sonido debería ser útil para comprender o contextualizar esas nuevas prácticas discursivas o más genéricamente sociales que se generan con el desarrollo de la red⁴. Además, siguiendo ese recorrido observacional que va de los medios de mayor recorrido temporal en la sociedad a los de menor recorrido, podremos aprovechar los aportes realizados por el estudio de medios de temporalidad intermedia⁵.

3 No discutiremos aquí el hecho de diversos dispositivos técnicos que hacen al uso actual de la Internet tienen que ver más con el desarrollo de la informática de escritorio que con la propia red, como muestran los progresivos desarrollos de, por, ejemplo, la telefonía móvil y sus usos escriturales del teclado y para el acceso a la red. Nuestras proposiciones están muy influidas por Scolari (2004) y, si bien tienen una preocupación parecida a la de Manovich (2006) trataremos de mostrar que es más fecundo comparar a la vida de la Internet con los medios de sonido que con el cinematógrafo.

4 De todos modos, para ver un ejemplo de cómo, desde nuestro punto de vista, se estudian fenómenos de actualidad, ver Fraticelli, 2003. Queda claro que para nosotros, ordenar los fenómenos descriptos en un esquema cualquiera, aunque sea uno propuesto por nosotros mismos, no constituye en sí un saber específico; *saber* implica poder desplegar la complejidad de lo descrito, en nuevas descripciones no accesibles o retenidas por la mirada común y encontrar nuevas interacciones entre ellas.

5 No interesa aquí la discusión de periodizaciones (para ver nuestro punto de vista, Fernández 2004) pero para ser claros: antes de los medios de sonido, contemporáneos con el cinematógrafo, ya existían los medios gráficos y los usos mediáticos de la fotografía y, décadas después de ellos apareció la televisión precediendo también por décadas a los medios digitales y a la Internet. Evitamos calificar, en esa maraña de temporalidades, a algunos medios como *viejos* frente a otros, que serían los *nuevos*, porque muchos de ellos, en definitiva, forman parte en conjunto de la denominada *contemporaneidad*.

Analizaremos qué es lo que ocurre con las series y sus historias y los fenómenos nuevos que se vinculan con esas historias particulares aunque sin pretender agotar la cuestión; además, el modo en que se articulan las distintas series produce, por un lado, el resultado general de instalación y posible éxito de ciertos medios (la diferencia general, por ejemplo, entre una sociedad *con medios de sonido* frente a una sociedad *sin medios de sonido*) y, por el otro, distintos modos específicos de generar efectos en la vida social porque las vidas de lo deportivo, de lo ficcional, de lo informativo, de lo musical se ven influidas por la presencia y el éxito de ellos. Es decir que ese modo de análisis debe permitirnos, frente a la aparición de una novedad social, reflexiones acerca de qué cambia y cómo conceptualizar ese cambio. Por último, el resultado de la aplicación descriptiva de ese modelo debería ser la materia prima comparativa para establecer parecidos y diferencias respecto de las apariciones de la televisión o la Internet.

2. El surgimiento de los medios de sonido visto desde las diferentes series que lo constituyen

Desde ya que cuando hablamos de *teléfono*, *fonógrafo* y *radio* pensamos en medios muy diferentes cuyo único rasgo en común es que mediatizan textos de sonido; esto quiere decir que aíslan el sonido de su fuente, lo convierten en señales transportables y, en ciertos casos, fijables por grabación; a partir de esos procesos tecnológicos esos textos, ya exclusivamente sonoros, pueden protagonizar saltos hacia receptores lejanos, espacial o temporalmente, o que se encuentren a ambas distancias a la vez. Si bien dicho así parece algo meramente técnico, estamos hablando de una de las novedades centrales de nuestra época porque, cuando hacemos referencia al sistema de medios de sonido, en realidad estamos haciendo referencia a un fenómeno con escasísima tradición previa⁶. Ahora veamos cómo nos ayuda nuestro esquema para enfocar, aunque sea superficialmente, el conjunto de dicho surgimiento.

16

Para comenzar, desde el punto de vista de la *serie de los dispositivos*, la mediatización del sonido consiste en la captura de sonidos generados por fuentes, su conversión en señales eléctricas, su transporte y/o fijación mediante diferentes soportes materiales y su reconversión en señal audible para su emisión y recepción.

Como se ve, los medios de sonido se integran en la búsqueda de indicialidad comenzada por la fotografía (que presupone una relación existencial entre aquello que es mediatizado y el resultado de su mediatización) y lo hacen de una manera muy específica. En efecto, la *captación del sonido* separándolo de su fuente y, además, la posibilidad tanto de emisión en *toma* directa como de su *registro y conservación*, expande ese *sistema técnico indicial* del que habla CARLÓN (2006) sobre el que volveremos.

Cuando hablamos de los medios de sonido debemos tener en cuenta que esto implica, en un primer paso, la *captura del sonido* (en la que, de modo equivalente a la de la óptica

6 Hemos observado repetidamente la falta de tradición de la mediatización del sonido respecto de la de la imagen que permite relacionarla siempre con las imágenes prehistóricas rupestres. Por otra parte, desde su aparición, nuestra sociedad ha estado permanentemente intentando adosarle imágenes a los textos sonoros como en el caso de la música grabada a la que progresivamente se presenta acompañada con imágenes en las portadas de los discos, los video clips y los DVD, etc.

fotográfica, *algo* debe estar o haber estado allí en el momento de la captura, en tanto que *fuerza* del sonido a mediatizar); como novedad se agrega a esa captura la *toma directa* (el hecho de que *algo está allí en este momento*, lo que no había ocurrido con medios previos o contemporáneos como la fotografía o el cine ni, dentro de los medios de sonido con lo fonográfico pero sí, por ejemplo, con la televisión en directo).

Pero no solamente se trata de *toma directa*, dado que lo fonográfico incorpora la *impresión* (es decir, la *fijación* de lo capturado cuando aparecen las técnicas fonográficas, con un efecto equivalente a la *impresión fotográfica*); el conjunto de estos dispositivos generan una *relación existencial (indicial) entre sonido y fuente* o, como un caso particular pero muy importante, entre *voz e individuo* (que es el nivel de indicialidad sobre el que trabajan, tanto los imitadores de ruidos y voces como en un plano tecnológico —es decir *no existencial*— los sintetizadores con efecto equivalente al ejemplo clásico de indicialidad en la que el *humo indica el fuego*).

17 De estos diferentes niveles o tipos de indicialidad registrables en la mediatización del sonido, ninguno tiene el estatus del *contacto visual* (clave en Verón para lo televisivo y que se produce cada vez y siempre que alguien mira a la cámara) porque desde el sonido mediatizado nadie puede mirarnos⁷. Sin embargo, se trata de fenómenos de una riqueza muy particular, encerrados en una aparente pobreza de materialidad de la expresión. Están allí todos los rasgos de *captación naturalista, registro/impresión* y búsqueda de *instantaneidad* que son los ingredientes que han constituido al *estilo de época* predominante en el siglo XIX en el motor de la sociedad *mediatizada, hiperinformada y globalizada* que estallará en siglo XX.

Desde el punto de vista de los *géneros y estilos discursivos* que se montan y se transforman en el surgimiento de los medios de sonido, debe notarse que, por ejemplo, el teléfono es un medio *vacío*, de puro contacto, utilizado por sus usuarios para hablar sin límites de tiempo, con intercambios discursivos *en vivo*; en el otro extremo de las posibilidades encontramos al fonógrafo, un artefacto exitoso en la fabricación y distribución de música, es decir, especializado como medio completo, *lleno*, que propone *puro* contenido y *pura* recepción, con un intercambio discursivo desplazado en el tiempo y desnivel con respecto a la instancia de emisión. Y la radio es, en este sentido, un medio ubicado entre lo telefónico y lo fonográfico: produce y emite contenidos múltiples *en vivo* (musicales o verbales, informativos o de ficción) pero, comparada con el teléfono, permite también la aparición de *individuos* (famosos o anónimos) y, tanto como el fonógrafo, es un canal importante para *transmitir* música grabada.

Esa *multiplicidad* de utilidades resultante de la *multiplicidad* de medios generados con dispositivos técnicos al menos parcialmente equivalentes, generó una auténtica transformación en los géneros de la comunicación masiva: nuevos géneros informativos, como las *transmisiones deportivas*, acompañaron y en parte constituyeron a la masividad de los deportes que había comenzado a proponer el *olimpismo*; la ficción masiva se articuló en el radioteatro con estéticas abstractas de vínculos vanguardistas presentes también en la pintura y el diseño gráfico e industrial y géneros musicales populares,

7 Pero, además, cuando alguien habla desde el parlante hacia el público *individualizando*, si bien puede instituir un *tú* en el sentido de Benveniste (1999), se ve sometido a regímenes especiales, que veremos luego dentro de la *serie de los géneros y estilos* y hemos resuelto en un trabajo previo, referido exclusivamente a la radio (Fernández 2006) con “...una fórmula provisoria ... que es la que *en la radio en vivo* (aunque encontremos componentes grabados) nos encontramos con una *indicialidad general (algo, todo el tiempo, está del otro lado del parlante)* y varias *indicialidades particulares* entre otras la del grabado).

como el tango, el bolero y el jazz crecieron y se consolidaron a través de las repeticiones fonográficas y radiofónicas.

Por último, desde el punto de vista de las *prácticas discursivas asociadas*⁸, debemos registrar desde un punto de vista cercano a lo perceptivo que la simple oposición *auricular vs. parlante* que, en un principio hay que inscribir en el desarrollo de la *serie de los dispositivos* (en primer lugar se escuchó por auriculares, recién luego, con la invención de la lámpara Audión, se construyó la amplificación), en la actualidad, y desde hace ya décadas, habilita a la práctica de escuchas *grupales* (en el extremo de la amplificación, actos políticos o grandes conciertos con rasgos de borramiento de lo individual en lo masivo) o escuchas *individuales* (nadie que no sea el individuo que usa los auriculares puede saber qué escucha).

La búsqueda tecnológica de la amplificación y el parlante, generadora de la posibilidad de una escucha grupal no intermediada, estuvo precedida por la instalación previa del fonógrafo en la que la imagen del perro escuchando la voz de su amo actuó como ejemplificación de una escucha atenta a la fuente de sonido, equivalente a la del *cara a cara* o a la teatral (GUTIÉRREZ RETO 2003). Esta observación nos permite ver que, en primer lugar, ninguna posición de escucha es *natural* sino producto de una elaboración de la cultura y, además, con respecto a ella, vemos que es posible una escucha individual sin auricular pero que además existen posibilidades de generar escuchas distraídas o que, al menos, no obliguen a enfocarse visualmente en la fuente del sonido (ahora un *aparato técnico*, un parlante, y no un cuerpo, un instrumento o un fenómeno natural). Esa escucha sin visualidad permitirá desde el baile acompañado por la música surgida de la radio hasta la realización de tareas que requieran solamente atención visual. A partir de allí, todos los medios de sonido, y la radio muy especialmente, competirán por la captura de la atención del escucha inmerso en un contexto de audición que puede ser compleja y abigarradamente social. El teléfono es un caso particular pero paradigmático porque permite la *conversación interindividual* y la *red* de vínculos entre individuos y posiciones urbanas, fijas durante décadas.

18

Un caso de prácticas discursivas que se relacionan con la expansión de los medios de sonido es la de las publicaciones gráficas que acompañan esa expansión aportando imágenes fotográficas de sus protagonistas (músicos, actores de radioteatro, cómicos, conductores, periodistas, etc.). Entre el 20 y el 30 aparecen y resultan exitosas distintas revistas dedicadas a la música y a la radio como *La canción moderna*, *El alma que canta*, *Sintonía*, *Radiolandia*, *Antena*, *Radio Cultura* y en los diarios y revistas de información general aparecen secciones dedicadas al comentario y la crítica de las grabaciones fonográficas y de los programas radiofónicos⁹.

8 Recordemos que en un trabajo anterior (Fernández 2007) clasificamos a esas prácticas como *directas* cuando, por ejemplo, se trata de la posibilidad de que se ejerciten escuchas individuales o grupales, la existencia de metadiscursos que ordenan la recepción -como los programas o las críticas-, o el uso efectivo (*informativo*) de la información producida por el medio. Y como *indirectas*, en cambio, los casos en que otros medios tematizan al medio de referencia por lo que, a partir de cierto momento, las familias representadas en los filmes costumbristas escuchan radio; o los cambios que se producen en las maneras de procesar la información en otros medios competidores; o, por ejemplo, la incidencia del medio y sus programas en el desarrollo de géneros musicales.

9 Hemos hablado de *hipovisualidad* radiofónica y fonográfica frente a la *hipervisualidad* cinematográfica y hemos relacionado a la primera con cierto momento de abstracción estética que la radio supo aprovechar (Fernández et al. 2003). Esa hipovisualidad en lo fonográfico la vinculábamos al gran proceso de abstracción sufrido por la música desde su participación en ritos y eventos sociales y su acompañamiento a la letra, hasta el de-

En cuanto a las prácticas más *indirectas* en los intercambios discursivos que se ven influenciadas y hasta transformadas por el crecimiento de los medios de sonido, uno de los campos en que mejor se manifiesta esa influencia es en la consolidación masiva de los géneros de la canción popular dado que, de hecho, antes de esta mediatización no estaban fijados como géneros ni el tango, ni el bolero, ni el jazz y es partir de las grabaciones y transmisiones radiofónicas que se constituyen en géneros *locales* con trascendencia *global*¹⁰. Y por supuesto, algo así se produce con la consolidación del deporte con la trascendencia masiva con la que lo conocemos: las primeras emisiones de partidos de fútbol en la Argentina coinciden con la incapacidad de los estadios previamente existentes para contener las multitudes que comenzaban a convocar los encuentros (FAMÁ: 2006).

19

Pero tal vez el área de las prácticas discursivas en las que se ve claramente la influencia de los medios de sonido en el desarrollo del sistema informativo social que excede, por definición, a la mediatización del sonido pero que a partir de cierto momento no deja de incluirlo, siempre con diferencias en cada momento histórico, pero con una importancia central creciente. En el origen, muchas de las emisoras radiofónicas surgieron como parte de compañías multimedia, dependiendo de editoriales que publicaban diarios y revistas o de grabadoras que vendían y/o editaban música; en ese sentido, desde el propio memorando de Sarnoff, las radios tenían un lugar subsidiario: se leía información o se emitía música previamente producida y editada. Pero el circuito informativo, que en principio comenzaba en la agencia de noticias o en el cablegrama del corresponsal, se recogía y comentaba en los diarios y se leía en las radios, cambia radicalmente con la utilización del teléfono, cuando sale al aire en vivo dentro de la radio, como precursor de los ahora imprescindibles *móviles*; además, la incorporación de lo fonográfico, con las posibilidades de grabación de una declaración pública o de una entrevista, permitió la presencia de la *propia voz* del protagonista de la noticias, quedando sujeto al escarnio o al elogio repetido según la óptica de los periodistas que acompañan en vivo la puesta al aire de lo grabado¹¹.

Si a la información general y a la distribución musical agregamos, hacia el lado de fenómenos masivos, el acceso al radioteatro y al *show*, y desde el lado de lo *interindividual* tenemos en cuenta la constitución de una red que cubre gran parte de la vida social, vemos que con el desarrollo de los medios de sonido se constituyen espacios sociales como la *gran ciudad* y lo *global*, en el sentido de que el tango es, al mismo tiempo, la música del Río de la Plata y un éxito mundial. Esto generó, en el centro mismo de nuestra cultura, la articulación entre lo *hiperindividual* (es tan *individuo* en la escucha quien *me* llama por teléfono, como quien *me* habla por la radio, como quien *me* canta a través de lo fonográfico) vemos que se integra ese gran sistema de medios y transposiciones

sarrollo y éxito de la música instrumental en la línea de la “emancipación de la música” de la que habla Nuebauer (1992).

10 Desde ese punto de vista, es el de cómo las acciones de los sectores sociales se llevan al conocimiento del conjunto de la sociedad a través de los medios, un mundo particular es de la música, cuyo sistema de circulación todavía consiste, por un lado, en compañías que producen música y, por el otro, en la existencia de medios, entre ellos la radio, que la difunden y comentan.

11 Para aproximarnos a las variaciones internas de ese circuito en el que sin embargo tienen siempre presencia los medios de sonido, vale la pena tener en cuenta que durante las décadas del 70 y el 80 en Buenos Aires, el circuito comenzaba en el periodismo radiofónico, que generaba noticias y entrevistas a las que se recogía en los noticieros y programas periodísticos de la TV nocturna y todo ese movimiento cotidiano, recién se comentaba en los diarios el día siguiente, mientras entraban en crisis sus ediciones vespertinas.

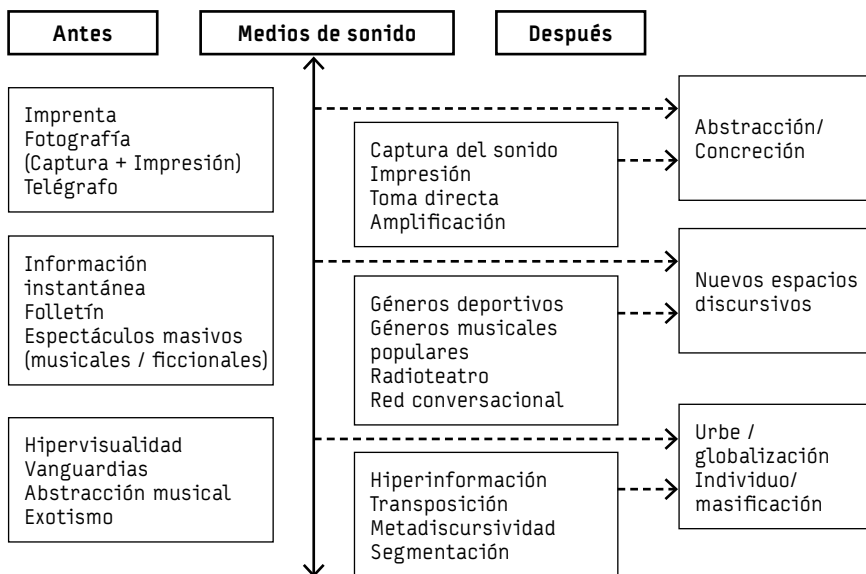
de la ficción y de la información que todavía está vigente y al que luego se incorporó la televisión y que hoy comienza a desplegarse en Internet. En última instancia, ese circuito de distribución de la noticia que describimos recién y el despliegue del radio-teatro son, en general, transposiciones.

Veamos ahora, a partir del esquema presentado en la *Figura 1*, cómo sintetizamos todos estos movimientos en la *Figura 2*. Vemos allí, en tanto síntesis de lo que hemos descrito que los *dispositivos de mediatización del sonido* aparecen vinculados con el momento fotográfico del siglo XIX en sus búsquedas de *captura e impresión naturalistas*, en su despliegue de una *indicialidad* compleja y novedosa, pero aportando rasgos novedosos y definitivos a la noción de *actualidad* y con posibilidades de promover *nuevos modos de presencia de la individualidad* y de *construcción de escenografías abstractas* y dando alternativas de escuchas grupales o íntimas. Ese conjunto de *restricciones y posibilidades generadas por los dispositivos* compondrán la *base material* de los medios de sonido con usos diferentes, como vimos, en lo telefónico, lo radiofónico o en lo fonográfico.

En cuanto a los *géneros y estilos discursivos*, más allá de los respectivos desarrollos de cada género y de los diferentes estilos que pueden encontrarse dentro de cada uno de ellos, lo que nos interesa aquí es que esos desenvolvimientos construyeron nuevas ofertas y posibilidades de interacción discursiva, es decir, nuevos espacios de la vida social, tanto en términos de los intercambios interindividuales (¿cuándo se pudo, antes del teléfono, conversar íntimamente con tanta facilidad, aboliendo las distancias territoriales?) como en términos de ofertas culturales. Resulta muy importante, en este sentido, la expansión de géneros musicales populares, combinaciones de letras y músicas en formatos de aproximadamente de tres minutos de duración, adaptados como *cápsulas portadoras de sentido* tanto al formato industrial de los discos, como al de los *macrogéneros* radiofónicos que se constituyeron articulando, entre otras, esas cápsulas (noticias, sketches humorísticos, pasos de comedia, recetas de cocina, partes meteorológicos, comentarios de encuentros deportivos, etc.). Y también, vinculado con lo anterior, esos géneros que, como los relatos deportivos, enseñaron a la sociedad; que la articulación de distintas esferas de la vida social podía constituirse (en realidad, *sólo* podía constituirse) en ese espacio mediático que relacionaba, por ejemplo, el relato de la acción deportiva —construido desde diferentes puntos de vista—, con la información política y social más genéricas y con la emisión publicitaria.

Y allí se constituyen, también, *prácticas discursivas y sociales* inexistentes previamente: prácticas que articulaban la *individualidad* de la voz del periodista, con la *generalidad* de la información y, desde el punto de vista de la extensión territorial, el espacio de una *ciudad* que ya no podía recorrerse (conocerse) desde el lugar del peatón, con las más amplias extensiones de una *globalización* que por primera vez relacionaba la *actualidad* con la contemporaneidad real.

Figura 2. Esquema de transformaciones por el surgimiento de los medios de sonido.



21

3. Los medios de sonido entre las condiciones de producción de la Internet¹²

De acuerdo con punto de vista que propusimos en el comienzo de este trabajo ahora deberíamos incorporar a nuestros esquemas descriptivos las *acumulaciones* y *transformaciones* que atraviesan a, o son producidas por, la Internet respecto de los aportes previos de los medios de sonido.

De todos modos, antes de enfocarnos en Internet, resulta inevitable el intento de otorgarle un lugar en el proceso, aunque sea un lugar provisorio, a fenómenos mediáticos de gran magnitud, y que han generado mucha mayor preocupación teórica que los medios de sonido, como lo son el cine y la televisión. No dejamos afuera de nuestra reflexión los cambios sufridos por las publicaciones gráficas contemporáneamente con el desarrollo de los medios de sonido porque pensamos, como hemos formulado en un trabajo grupal anterior, que esa transformación se vincula a las generadas por los medios de sonido y consiste básicamente en la generación de nuevos espacios sociales de interacción discursiva y de construcción de *actualidad* (FERNÁNDEZ ET AL. 2006)¹³. De

12 Utilizamos la noción de *condición de producción* en sentido veroniano, respecto de la que no tiene sentido profundizar discutir aquí.

13 Hay que confesarlo: en los últimos años venimos bordeando este tema sin que ninguna de las soluciones propuestas nos deje tranquilos. Una primera aproximación a la periodización de los medios, desde este punto de vista, está presente en Fernández 2004. Allí sosteníamos que el proceso de desarrollo de mediatizaciones que generan efectos de globalización pueden afectar “la distribución de contenidos, como se denomina en la industria del espectáculo a los productos terminados –circulación internacional de filmes o textos televisivos– o... formas de contacto, tanto en términos espaciales o temporales o simultáneamente espaciotemporales con distintas relaciones entre imágenes y sonidos, entre textos en vivo y textos grabados, con diversas maneras de aparición de lo individual como

todos modos, algunos de los aspectos a que nos referiremos aquí pueden vincularse con el desarrollo de la imagen fotográfica en la prensa.

Desde el punto de vista de la historia de los medios, el lugar de la imagen fotográfica y de sus sucedáneos ocupa un lugar absolutamente hegemónico por, al menos, dos series de razones de muy diferente entidad.

Una serie de esas razones tiene que ver con el lugar central, aunque cíclicamente repudiado, que ha ocupado la *representación a través de la imagen* en nuestra cultura; en esta serie, la fotografía es importante porque introduce la posibilidad de la producción y reproducción industrial e individual de imágenes sin las limitaciones técnicas de reproducción y de habilidad necesaria, propias tanto del arte como de las artesanías.

La otra serie tiene que ver con lo que ha significado la incorporación de la fotografía en la fundación de lo que finalmente Carlón, como mencionábamos más arriba, ha denominado como Sistema Técnico Indicial y que, a nuestro entender, incluye en un lugar privilegiado a la mediatización del sonido. La razón de ese lugar protagónico se encuentra en que con ellos se ha agregado una cuestión central del *contacto* que Carlón ha sabido valorar muy especialmente para lo televisivo y que es la de la *toma directa*; si bien desde el punto de vista técnico respecto a la teoría de los signos se trata de la problemática de lo *indicial*, nos interesa aquí el hecho de que, desde esta serie, es que se introduce en la vida de los discursos masivos la cuestión de ese *contacto* entre producción, emisión y recepción de textos construidos mediante dispositivos técnicos de acceso masivo. Muy simplificada-mente, el *contacto* consiste en que *algo perceptible* presente en la construcción del texto, permanece en su emisión y en su recepción por lo que el receptor tiene acceso a ese *algo*, y que en los textos telefónicos, radiofónicos y televisivos *en directo* ese *algo* incluye a la propia temporalidad individual y social de emisores y receptores.

22

Como se ve, esos nuevos modos del intercambio discursivo se oponen a los previos como la escritura, impresa o no, a la pintura, al grabado y a la escultura en que ese vínculo existencial, ese *algo*, no existe: todo es construcción despegada de sus referentes. Por otro lado, dentro de los procedimientos de contacto debemos diferenciar los que tienen que ver con la *captura* referencial de los que tienen que ver con la oposición entre *vivo* y *grabado* (o, más genéricamente, *impreso*).

Ahora bien, desde el punto de vista de ese *contacto*, el cine ocupa en la historia de los medios un lugar relativamente lateral (aunque muy importante desde el punto de vista cultural) porque esa característica *indicial* se ha utilizado en el cine centralmente para el mundo de la ficción, es decir que se ha aprovechado para una construcción más verosímil del referente no existencial propio de lo ficcional. Es en esta línea que frecuentemente se ha ubicado al cine en la serie de la novela realista del siglo XIX y también está en la base de las razones por las que el cine ha entrado, aunque no sin dificultades, en el mundo del *arte*.

En cuanto a la televisión, todavía hoy *el medio masivo* por excelencia, es evidente que ese *algo* está casi siempre presente por el uso privilegiado de la óptica fotográfica (la animación —dibujada o no— nos recuerda, como en el cine, que no es la única alternativa de construcción de imagen) y que, además, la televisión incluye muchos fenómenos discursivos diferentes. Por ejemplo todo lo que es ficción teleteatral, que tiene sus características particulares pero que hoy es toda en *grabado*, como lo que es reproducción

representación o como modos de interacción". Como se verá posteriormente, mantenemos esa diferenciación. Trabajos como el de Sandra Valdetaro incluido en esta revista, están entre los materiales que cuestionan lo que decimos y nos estimulan a la continuación.

televisiva del cine de ficción o documental (un recordatorio de que el cine no tiene por qué ser solamente ficcional), constituye al medio televisivo en un gigantesco aparato de distribución textual pero cuyo aporte central a la historia de los medios es precisamente esa extensión global de la distribución de textos que, en definitiva, desde este punto de vista general, es poco más que la expansión y diversificación de lo cinematográfico.

Queda, dentro de lo televisivo todavía, el gran universo de la programación *en vivo* que Carlón ha sabido explorar. Sus trabajos nos han permitido entender su importancia en la historia de los medios. Dentro de ese universo se incluye el efecto de *contacto* que VERÓN (1995) atribuye a la relación de la mirada del conductor con la del espectador: no es lo mismo que *me mire en vivo* que lo haga *en grabado*. Es evidente que este conjunto está en la línea de lo que hemos entendido como aportes de los medios y con componentes de novedad: los informativos, las transmisiones deportivas, los programas de entretenimiento *en vivo*, han capturado muchos de sus rasgos de la historia previa de la radio pero son siempre, además, mucho más que *radio + imagen* o, al menos, su importancia parece estar fundada en algo más que la permanente tradición imaginística de Occidente.

23

Pensado todo desde el conjunto del proceso de desarrollo de la mediatización desde mediados del siglo XIX, y teniendo en cuenta el punto de vista del desarrollo del *contacto*, desde la fotografía hasta la Internet, el esfuerzo a realizar ahora es considerar aquellos constituyentes de la vida en la Internet que describíamos al principio dentro de lo que consideramos las series a tener en cuenta y ver cómo ha influido este desarrollo de los medios de sonido; como se verá, dentro de ellos tendremos en cuenta a lo televisivo y a lo cinematográfico, aunque con muy diferentes acentuaciones.

Teniendo en cuenta lo que hemos visto hasta ahora, y organizando lo conceptual de un modo gráfico diferente sólo por comodidad (en realidad, lo que presentamos es una grilla que ordena *datos* y no un diagrama donde se presentan *tendencias*) tendremos el siguiente esquema en el que, cada vez que *no* aparezca una *acumulación*, debe entenderse como una *transformación*:

Figura 3. Acumulaciones y transformaciones de la Internet.

Serie	Fenómeno	Fuente de acumulación
Dispositivos técnicos	Interfaz > Pantalla > Teclado > Mouse Hipertextualidad	--- TV Máq. de escribir, teléfono ---- (Control remoto) Teléfono en la radio y TV
Géneros y Estilos discursivos	Información E-mail Música Ficción Juegos	Biblioteca – Prensa multimediatca Correo Fonografismo Cine y TV ficcional Juegos en radio y TV
Prácticas discursivas	Interacción emisión/ recepción Acceso a información infinita E-mailing Chateo	Teléfono --- Correo y teléfono Teléfono

Vemos, en primer lugar que, utilizando esta perspectiva de lectura diacrónica, la gran novedad de la Internet se acota a ciertas áreas: la presencia del conjunto de interacción con la máquina y sus accesos a contenidos (la *interfaz*) que sin embargo está constituido por dispositivos con presencia previa, salvo en el caso del *mouse*, y su capacidad de convertir a la pantalla en espacio de interacción y no sólo de recepción; en cuanto a contenidos discursivos. Parece difícil sostener que Internet haya inventado géneros y estilos particulares (tal vez habría que entender como *estilo particular nuevo* la posibilidad de escritura desmañada e incompleta en el mail y el chateo, pero parece más preciso entenderlo como práctica discursiva, con su respectiva carga estilística). Por último, aparece como *gran práctica discursiva nueva*, el acceso poco dificultoso a un volumen de información que excede cualquier capacidad de procesamiento individual, con sus consiguientes problemas de interpretación.

Como se ve, el acotamiento de la novedad que genera esa manera de graficar no implica necesariamente acotar la importancia de la red en nuestra sociedad, pero sí un matiz de moderación respecto a la interpretación de sus orígenes y sus alcances. La Internet no es entonces pura *transformación*: es también *acumulación* que la inscribe en la cultura y en los sistemas previos de intercambio discursivo.

En otro plano, esta manera de reflexionar sobre los fenómenos y su organización en la grilla, nos permite defender la importancia estructural de la mediatización del sonido en la constitución de nuestro sistema de medios actual y en la posibilidad social de su procesamiento y desarrollo. En efecto, el único antecedente centralmente necesario al desarrollo del *contacto* en la red es la pantalla de la PC (o sus posibles sucedáneos), provenientes más de la pantalla televisiva *en vivo* que de la cinematográfica y tal vez el despliegue del control remoto (pero cuya expansión ya convive con la informática en el hogar). Para entender la importancia crucial que le otorgamos a los medios de sonido debe entenderse ese efecto de *hiperdispositivo* radio-teléfono-fonógrafo que nos permite acceder a través del parlante de la radio, por ejemplo, a la palabra de alguien que está fuera de la radio pero que ingresa por teléfono y habla con quienes están en el estudio; pero también otros espacios sociales no radiofónicos, todo esto combinable a su vez, con una entrevista o una melodía grabadas en otros espacios y otros tiempos: consiste todo esto en una especie de pre Internet a la que luego se le agregarán pantallas (e imágenes), teclados y mouses que posibilitarán un *transformador* modo de acceso que aprovechará la previa experiencia *acumulativa*.

24

Por último, este modo de enfocar nuestros temas tiene su utilidad también para la comprensión del estilo de nuestra época y de nuestra cultura. Vemos en esa grilla que la imagen ocupa un lugar lateral y hasta subsidiario. ¿Significa esto tomar partido por una disminución, conceptual o empírica, del peso de la imagen en nuestros discursos y en nuestras prácticas culturales? De ningún modo, pero sí nos permite, por ejemplo, poner entre paréntesis todas las grandes afirmaciones acerca de que estamos dentro de una *cultura de la imagen* y poner de manifiesto que, en realidad, se trata de una cultura de *letras, sonidos mediatizados y, también, imágenes*. Si esto fuera cierto, la historia de los medios debería tener dentro de la semiótica un lugar más destacado que el de simple procedimiento de reconstrucción del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- CARLÓN, M. *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires, La Crujía, 2004.
- *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires, La Crujía, 2006.
- FAMÁ, M. "Espacio futbolístico-espacio radiofónico. Primeros Cruces". Monografía final presentada en el Seminario *Semiótica e Historia de los medios de comunicación*. Buenos Aires, Ciencias de la comunicación, FCS-UBA, 2006.
- FERNÁNDEZ, J. L. "El hojaldre temporal de lo radiofónico". En: *Figuraciones 1 / 2. Memoria del arte / Memoria de los medios*. Buenos Aires, IUNA, 2003.
- "Mass Media: globalization periods. The moment of the sound". En el International Association of Semiotic Studies (IASS) 8th Congress *Signs of the world. Interculturality & globalization*. Lyon, Francia, julio de 2004.
- "La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva". En: Fernández, J. L. y Equipo UBACyT *La construcción de lo radiofónico*, Bs. As., La Crujía, 2008.
- FERNÁNDEZ, J. L. Y EQUIPO UBACyT SO24. "El desarrollo de la visualidad en las técnicas fonográficas". *VII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica visual. VER Y SABER. Memoria, acción, proyección*. México, diciembre de 2003.
- 25 FERNÁNDEZ, J.L. Y EQUIPO UBACyT S135. "Medios de sonido y construcción de actualidad". Presentado en el *Ier. Encuentro de Equipos Universitarios de Investigación en SEMIÓTICA DE LOS MEDIOS: PRENSA, RADIO, TELEVISIÓN- Dispositivos y Construcción de Actualidad*. 29 y 30 de septiembre de 2006, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR.
- FRATICELLI, D. "Nuevos chats en la red". En: *deSignis 5. Corpus digitalis*. Responsables: del Villar, R. y Scolari, C. Barcelona, Fels-Gedisa, 2003.
- GUTIÉRREZ RETO, M. "Alta Fidelidad: el identificador de la RCA-Victor. Hacia la consolidación de un tipo de escucha fonográfica", Buenos Aires, *Revista Tipográfica* n° 56, junio-julio de 2003.
- KOLDOBSKY, D. "La visualidad del músico antes y después del fonografismo". Informe de investigación UBACyT S135 *Letra e imagen del sonido. Surgimiento de fenómenos mediáticos en la Ciudad de Buenos Aires* (Inédito), 2005.
- MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- NEUBAUER, J. *La emancipación de la música* [1986]. Madrid, Visor, 1992.
- SCHAEFFER, J.M. *La imagen precaria*. Madrid, Cátedra, 1990.
- SCOLARI, C. *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- STELZER, OTTO. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos* [1978]. Barcelona, G.Gili, 1981.
- SZENDY, P. *Escucha. Una historia del oído melómano* [2001]. Barcelona, Paidós, 2003.
- ULANOVSKY, C. ET AL. *Días de radio, historia de la radio argentina*, Bs. As., Espasa Calpe, 1995.

VERÓN, E. "El sentido como producción discursiva". En: *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1987.

----- "La mediatización"; en: *Cursos y conferencias N° 4*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC - UBA, 1995.

----- "De la imagen semiológica a las discursividades. En: Veryrat-Masson, I. Y Dayan, D. *Espacios públicos en imágenes*". Barcelona, Gedisa, 1997.

----- "El momento cero". En: *Espacios mentales*. Barcelona, Gedisa, S/F.

WOLTON, D. *Elogio del gran público*. Barcelona, Gedisa, 1992.