

LA RADIO ANTE EL MICRÓFONO

VOZ, EROTISMO Y SOCIEDAD DE MASAS

MIGUEL ÁLVAREZ-
FERNÁNDEZ

Paper

Miguel Álvarez-Fernández

La radio ante el micrófono

«Bookwire»

Álvarez-Fernández M.

La radio ante el micrófono / M. Álvarez-Fernández — «Bookwire»,
— (Paper)

Estas páginas trazan una peculiar historia de la radio. Un relato que discurre paralelo a la evolución de la sociedad de masas —es decir, la nuestra—. Mediante el análisis de una serie de obras artísticas creadas expresamente para el medio radiofónico, Miguel Álvarez-Fernández plantea como hipótesis el parentesco entre esa temprana tecnología global y ciertos elementos discursivos propios del fascismo. Los mecanismos de seducción con los que la radio nos continúa atrapando, el erotismo propio de sus voces acusmáticas, el halo de nostalgia que siempre ha acompañado sus transmisiones... Todo ello configura un tipo especial de relación con el oyente que aquí se denomina intimidad radiofónica, y cuyo estudio se canaliza a través de una metáfora: la palpitante membrana del micrófono. Las vibraciones de esa elástica superficie fronteriza ponen en contacto el espacio virtual y electrónico de la radio, por un lado, con el lugar donde los cuerpos y sus voces acarician —o golpean— esa membrana, por el otro. Esa tensión alimenta este pequeño tratado sobre la radioperformance.

© Álvarez-Fernández M.

© Bookwire

Содержание

LA RADIO	6
INTRODUCCIÓN	8
HENRI CHOPIN: HACIA LE CORPSBIS	10
EL AGNOSTICISMO DEL MICRÓFONO	13
CONTRA LA ESCRITURA	16
CHARLES CHAPLIN: HACIA EL GRAN DICTADOR	18
LA AMBIGÜEDAD DE LA ESCUCHA RADIOFÓNICA	20
CENSURA Y DEMOCRACIA	22
WALTER RUTTMANN: HACIA WOCHENENDE	26
LA RADIO Y LA MASA	30
MONTAJE RADIOFÓNICO SIN ENCUADRE NI RODAJE	32
Конец ознакомительного фрагмента.	35

LA RADIO ANTE EL MICRÓFONO

VOZ, EROTISMO Y SOCIEDAD DE MASAS

MIGUEL ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ



Autor

Miguel Álvarez-Fernández

Corrección

Sonia Berger

Diseño de la colección

Maite Zabaleta

Producción del ePub

Bookwire

Ilustración del autor

Iñaki Landa a partir de una fotografía de Marina Guilarte

Edición

consonni ediciones

C/ Conde Mirasol 13-LJ1D

48003 Bilbao

www.consonni.org

ISBN: 978-84-16205-68-4

Primera edición: mayo de 2021, Bilbao

Esta edición en español esta sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Los textos, traducciones e imágenes pertenecen a sus autoras/es.

	Este libro es uno de los resultados de la colaboración con el centro de sociedad y cultura contemporánea Alhóndiga Bilbao / Azkuna Zentroa durante el periodo en el que consonni estuvo como colectivo residente (2018-2019) dentro del programa #Amphitryon.
---	--

consonni es una editorial con un espacio cultural independiente en el barrio bilbaíno de San Francisco. Desde 1996 producimos cultura crítica y en la actualidad apostamos por la palabra escrita y también susurrada, oída, silenciada, declamada; la palabra hecha acción, hecha cuerpo. Desde el campo expandido del arte, la literatura, la radio y la educación ambicionamos afectar el mundo que habitamos y afectarnos por él.

INTRODUCCIÓN

La radio se filtra en nuestras vidas a través de caminos sinuosos, impredecibles y prácticamente secretos. Un proceso de seducción maravilloso y terrible, cuyas consecuencias nunca están del todo claras: no sabemos bien cómo nos afecta aquello que escuchamos a través de la radio; disponemos de muy escasas herramientas de análisis que nos permitan conceptualizar esa experiencia; solo contamos con algunos indicios acerca de esa poderosa influencia que acontece, principalmente, en las capas más subterráneas de nuestra consciencia.

Un medio basado en la escritura —como es el caso, por ejemplo, de este libro— ofrece una permanencia y una estabilidad (todo lo ilusorias y frágiles que se quiera, esa es otra cuestión) que fomentan una aproximación crítica a sus contenidos. Permite la reflexión, el reconocimiento, la revisión. Este último término, en particular, deja clara una posibilidad —propia de la mirada— que en general le está vedada a la escucha cuando se proyecta sobre las efímeras manifestaciones de la oralidad.

La imposibilidad de detener ese flujo continuo característico del medio radiofónico, nuestra incapacidad de retroceder, de rebobinar, de siquiera repasar lo ya dicho y (solo tal vez) oído... se asemeja a nuestra relación con la propia vida, y por ello muchos de los adjetivos atribuidos a la radio desde la primera línea de este texto resultan también de aplicación a nuestra existencia, incomprensible y fugaz (recordemos que este último término, aunque suele utilizarse para referir algo «de muy corta duración», también significa «que huye y desaparece con velocidad»; hay aquí un matiz importante y misterioso, posiblemente incardinado en esa evocación de una huida).

La única herramienta que nos permite cartografiar la esencial transitoriedad propia de todo aquello que escuchamos (y, particularmente, de una emisión radiofónica) es la memoria. Y, por supuesto, también esa sofisticada prótesis para la memoria que llamamos escritura, y que hace ya tiempo nos permitió ingresar en la Historia. Desde esta perspectiva, todo libro —como toda escritura, en realidad— es un libro de memorias, y a la vez es un libro de Historia.

Pero debemos dudar —al menos si nos referimos al volumen que ahora mismo sostienen sus manos— acerca del uso de la mayúscula inicial en esta última palabra (en la oralidad radiofónica, por cierto, las mayúsculas carecen de relevancia; probablemente esto también sea el indicio de algo importante). En otras palabras: aún no está claro si estas páginas tratan de la Historia (de la radio, o al menos de ciertas comprensiones —en ocasiones algo extremas— de la radio) o, simplemente, de historias (más o menos memorables: eso lo deberá decidir usted).

Estas tensiones entre las historias y la Historia, entre la oralidad y la escritura, entre lo que pasa y lo que queda... inundan y, a la vez, articulan este libro.

Para quienes entendemos la Historia (y, de hecho, también todas las demás historias) como una serie de esfuerzos colectivos —primero y sobre todo, por sobrevivir—, respecto de los cuales las categorías de éxito o de fracaso no siempre resultan adecuadas, todo libro es —además de lo ya anotado más arriba— un acta de gratitud (por no decir una carta de amor).

Así, aunque no sepamos si quedará en la Historia —pero seguro que sí en nuestra memoria, y también en nuestras pequeñas historias, incluyendo la de este libro—, debemos recordar aquí que el jueves 22 de marzo de 2018 se celebró el primer «Radio Show consonni» con (mejor que «en») Azkuna Zentroa, antigua alhóndiga y actual Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea de Bilbao. Ello fue resultado de una generosa invitación de María Mur y Munts Brunet —en la complicidad de sus colegas en la editorial consonni—, quienes convocaron para la ocasión a unos cuantos amantes de la radio, como Anna Ramos (Radio Web MACBA), José Luis Espejo (Radio Reina Sofía), Sonia Fernández Pan (Esnorquel), Juan Jesús Torres (Radio BiB - Rambla), Amaia Urrea, María Salgado y José Iges. Aquella tarde feliz sonaron también las voces —previamente fonografiadas— de Xabier Erkizia, Elisa McCausland, Chusé Fernández y Toña Medina.

A quien firma estas páginas le correspondió el privilegio y el placer de conducir (recordemos que en alemán este verbo se traduce como *führen*) la sesión, en la compañía sabia y segura de Leire Palacios en el micrófono y de Alberto de la Hoz en los controles técnicos.

Allí se planteó un «diálogo entre arte y radio desde diferentes perspectivas y prácticas: desde el *podcasting*, el arte sonoro, el radio arte, las radios de las instituciones del arte, las radios libres, la crítica cultural...». Diferentes emisoras conectaron con la emisión, tanto en directo como en diferido, para difundirla a través de las ondas: Casares Irratia (Donostia), TEA FM (Zaragoza) y Radio Vallekas (Madrid).

Pues bien, al día siguiente —casi siempre hay un día siguiente— a esta celebración emocionante de la oralidad y de la vida (es decir: de la radio), muchos de los arriba mencionados nos volvimos a reunir y, ya sin micrófonos, tuvimos que responder a una pregunta bienintencionada y genuinamente curiosa de las amigas de consonni (que, como resulta evidente, además de amantes de lo radiofónico también lo son, y mucho, de lo libresco): «¿Nos podéis recomendar algún ensayo que trate los temas de los que hablamos ayer en la radio?».

Estas páginas intentan ser una respuesta a aquella pregunta, pero también al silencio que en aquel momento obtuvo como única contestación.

HENRI CHOPIN: HACIA *LE CORPSBIS*

La metáfora que el historiador y comunicólogo Jonathan Sterne acuña en su libro *The Audible Past* con la expresión «función timpánica» permite que nos orientemos dentro del espacio radiofónico. Mediante ella podemos ubicar cada una de las tres manifestaciones de esa función en un eje tripartito integrado por el micrófono, el altavoz y el (auténtico) tímpano. Nuestro mapa está delimitado, pues, por tres membranas, tres cuerpos vibrantes, tres tensiones.

La membrana es frontera, lugar de negociación, sitio de la permeabilidad. Pero también de la ruptura, del rasgado, de la penetración. Es donde más posibilidades tiene el orificio de imponerse y arruinarlo todo. La membrana, actuando como diafragma, comunica elásticamente dos espacios, dos realidades. Es separación, pero también posibilidad de eco, de que las fuerzas de un lado se trasladen a (o, por lo menos, resuenen en) la otra parte, su más allá. Porque detrás de la membrana siempre está lo otro, lo diferente, lo ajeno.

Como lugar de frontera, a la membrana se le atribuye una tarea de contención. Su última razón de ser consiste en no dejar pasar todo a su través. Filtrar, seleccionar, escoger, bloquear... ¿Con qué criterios? La respuesta está en la propia constitución de la membrana: el tamaño de su superficie, el material del que está hecha, su coeficiente de elasticidad... También aquí la memoria resulta fundamental: la fatiga que haya experimentado esa membrana en el pasado —la intensidad y duración del trabajo acumulado— modifica su comportamiento actual. Las condiciones ambientales son igualmente importantes: humedad, temperatura, presión atmosférica... La membrana, como toda frontera, es un sistema complejo, en el que la alteración de una variable puede provocar enormes cambios en el funcionamiento general, y repercutir en otros parámetros solo aparentemente remotos o inconexos.

El micrófono, la barrera del espacio radiofónico que linda con lo que hemos denominado —siempre entre comillas— «mundo exterior», ejemplifica perfectamente todos esos atributos limítrofes que se acaban de enunciar. Pequeña puerta de entrada hacia ese territorio virtual que aquí identificamos con lo radiofónico, el micrófono convierte una parte de todo aquello que existe o sucede en su más allá en elementos susceptibles de ser radiados.

Ese más allá del micrófono, lo que queda del otro lado de su diafragma, se corresponde —en general— con lo que usualmente denominamos realidad. Dado que este último término procede del latín *res-rei* —que seguimos traduciendo como «cosa»—, y dado también que esa realidad más allá de la membrana del micrófono está plagada de cosas, la expresión parece correcta.

Esas cosas —múltiples y heterogéneas— que se agolpan tras la frontera del micrófono, y que este contiene como celador del espacio radiofónico, incluyen (o, si se prefiere, representan) la vida. O el mundo, pues como expresó Wittgenstein en el epígrafe 5.621 de su *Tractatus logico-philosophicus*, «el mundo y la vida son una y la misma cosa». En cualquier caso, ni lo mundano ni lo vital tendrán cabida una vez atravesada la membrana. El micrófono, que a menudo tiene forma de puñal o de cuchillo, mata. Extermina todo aquello que en nuestra existencia cotidiana se nos presenta como vivo y orgánico, reduciéndolo a un mero flujo de electrones. Aunque a menudo no llegue a obstruir la laringe de aquel que habla o canta en uno de sus extremos, en realidad sí que lo ahoga, sí que mutila su expresión. Exprime su vitalidad y la conduce hasta lo inerte.

Esto lo entendió bien el poeta Henri Chopin, cuya biografía —que comienza en el París de 1922, dentro de una familia judía— le ubicó muy cerca de la muerte ya desde que en su juventud sufriera los efectos de la Segunda Guerra Mundial. Con veinte años fue requerido por el Servicio del Trabajo Obligatorio (STO), que en la Francia ocupada llevó contra su voluntad a más de seiscientas mil personas a Alemania para que participaran en el esfuerzo de guerra trabajando en fábricas, ferrocarriles, cultivos, etc. Chopin permaneció escondido varios meses, pero en junio de 1943 fue arrestado y conducido a dos de los campos donde se hacían estos trabajadores, primero el de

Königsberg (en la Prusia oriental) y después el de Olomouc (en Checoslovaquia). Allí, al negarse a trabajar —alegando que él era un poeta—, fue encarcelado. En 1944 un bombardeo aliado creó una brecha en el muro de la prisión y Chopin huyó —en pleno invierno— hacia el Este, donde se topó con el ejército soviético, que inicialmente le consideró un espía y se dispuso a fusilarlo. Pero Chopin consiguió explicar su situación y pasó a trabajar en las cocinas de los oficiales rusos. Ese mismo invierno fue capturado de nuevo por las tropas nazis y forzado —al igual que otros miles de prisioneros de guerra aliados— a caminar durante cuatro meses entre Prusia oriental y Lituania, en lo que se conoció como «marchas de la muerte». Sobrevivió, y en junio de 1945 —con veintitrés años— fue repatriado a Francia. Al llegar a París descubrió que sus dos hermanos habían muerto el año anterior, uno al ser disparado por un soldado alemán al día siguiente a la declaración de armisticio y el otro mientras sabotaba un tren alemán.

Tal vez la imposibilidad de expresar verbalmente las extremas sensaciones de horror experimentadas en su juventud —especialmente la traumática vivencia de las marchas de la muerte— condujo a Chopin a concebir una forma radical de poesía y a desarrollar una particular relación con el micrófono. Así lo expresaba el artista Frédéric Acquaviva en el obituario del poeta que se publicó el 5 de febrero de 2008 en el diario *The Guardian*:

Miles de personas murieron durante esas marchas, y fue entonces cuando él escuchó las voces de sus compañeros caminantes, sonidos que inspiraron su trabajo durante el resto de su vida. En los años cincuenta, Henri creó la poesía sonora, capturando las respiraciones y los gritos producidos por su voz y por su cuerpo. Fue, tal y como declaró su amigo William Burroughs, un «explorador del espacio interior», si bien el francés permaneció siempre solitario, alejado de cualquier agrupación, siendo prácticamente el único exponente de su práctica artística, y muy seguramente el único poeta que para grabar sonidos y movimientos se tragaba el micrófono.

Efectivamente, Henri Chopin introducía el micrófono en su garganta (*Le fond de la gorge* es uno de sus audiopoemas más recordados), generando una performatividad extrema que nos ubica en otro más allá diferente del que separa al espacio radiofónico de la llamada «realidad»: su poesía sonora nos coloca tras las fronteras del lenguaje, allí donde este carece ya de significado, donde no hay —o, más bien, no queda— nada (inteligible) que expresar, donde las palabras hace tiempo que perdieron su valor y su capacidad para describir el mundo.

Sus acciones se emparentan, por la violencia ejercida sobre su propio cuerpo, con las que realizarían a partir de la década de los años sesenta los accionistas vieneses. Performers como Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler o, desde otra perspectiva, Valie Export también convirtieron la piel y sus orificios en un espacio para la producción artística. Un conjunto de prácticas que, en general, no han encontrado eco dentro de la (por otra parte, muy rica) tradición española del arte de acción, más orientada —como tendremos oportunidad de analizar después— hacia los conceptualismos.

El desasosegante trabajo de Angélica Liddell, a menudo enmarcado en el contexto de las artes escénicas, representa una excepción relativamente reciente a ello —aunque sus automutilaciones no son tan aparatosas como las de los vieneses—. En otro sentido, algunas acciones del poeta experimental Fernando Millán se pueden relacionar con la práctica artística de Henri Chopin en cuanto a la agresividad proyectada sobre el cuerpo del propio autor. Por ejemplo, la versión performativa de su poema visual *Represión* consiste en la continua repetición vociferada de esa palabra mientras el artista obstruye, cada vez más enérgicamente, su boca —primero con los dientes, luego con los labios, finalmente ayudándose también de las manos—, hasta que la emisión de sonido es ya imposible. En esta obra, que Millán presentó radiofónicamente en una edición especial de *Ars Sonora* emitida en directo desde el Ateneo de Madrid el 24 de abril de 2010, con motivo de «La noche de los Libros», la membrana que taponaba la voz se hace cada vez más sólida, erigiéndose progresivamente como un infranqueable mecanismo de (auto)censura.

Regresando a Henri Chopin, este también realizó algunos trabajos para el medio radiofónico —si bien, hay que insistir, su instrumento principal fue el propio micrófono, más a menudo en connivencia con el grabador de cinta magnética—. A principios de los años setenta el productor Klaus Schöning (quien necesariamente volverá a estas páginas reiteradamente, pues ha sido uno de los más destacados impulsores de la creación radiofónica experimental en Alemania) difundió a través de la WDR (Westdeutscher Rundfunk) de Colonia una nueva versión de la pieza de Chopin titulada *Le discours des ministres*, obra temprana de carácter teatral que, en general, no trasciende el orden semántico del idioma francés, pero sí lo altera a través de un uso desmesurado del efecto de retardo o *delay*, que al aplicarse sobre un texto en sí mismo repetitivo, contribuye a desfigurarlos. Ya en 1985, Schöning produjo para la radio lo que comenzó como una revisión del audiopoema de Chopin *Le Corps*, de 1966, pero que terminó siendo una nueva composición, mucho más extensa y refinada: *Le Corpsbis* (el «bis» vuelve a remitirnos, como el *delay* en la obra anterior, a una repetición que, más que aclarar o reafirmar lo anteriormente enunciado, transforma y difumina cualquier vestigio del original).

EL AGNOSTICISMO DEL MICRÓFONO

Este trabajo de Henri Chopin manifiesta cómo el micrófono invade el palpitante cuerpo humano —esa singularidad dentro de la realidad exterior al espacio radiofónico— a la manera de un catéter o una sonda. Penetra en la boca, en la carne, pero atraviesa también el lenguaje convencional —ese que, con diferencia, constituye el material sonoro más frecuente en la radiofonía mundial—. El salto entre las dos obras evocadas también refleja ese tránsito, dentro de la poética de Chopin, en virtud del cual la expresión verbal regularizada se desintegra, abandonando no solo los contornos de cualquier posible idioma, sino la semántica en general. El lenguaje se reduce a la «mera» voz, y esta se hace carne llevando a la literalidad el versículo catorce del Evangelio según san Juan.

Sin duda esta concepción de lo lingüístico está relacionada con las experiencias cosechadas por el poeta tanto en los campos de trabajo como en la marcha de la muerte. Allí, según su propio relato, se entremezclaban decenas de dialectos de todos los rincones de la Europa del Este, hasta fundirse en un lenguaje prácticamente onomatopéyico, similar a lo que también escuchó, hacia el final de la guerra, en los remotos pueblos del Cáucaso. Parecidas expresiones de glosolalia debieron de oír, a principios del siglo XX, los futuristas rusos Aleksei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov antes de inventar el Zaum, un lenguaje poético experimental carente de significado —pero con remotos residuos de las primitivas lenguas eslavas—, cuya denominación procede de la combinación de dos partículas rusas que aluden, por un lado, a «algo que está más allá» y, por otro, a «mente» (la palabra se ha traducido como «transrazón» o «ultrasentido»).

En un pasaje de su tesis doctoral, titulada *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, la poeta María Salgado cuestiona retóricamente la relación de estas y otras prácticas de las llamadas primeras vanguardias con desarrollos tecnológicos como la radiofonía:

¿Podría siquiera imaginarse la fantasía de un lenguaje transracional y transcontinental como el zaum de los cubofuturistas rusos sin el inconsciente de la telegrafía y de la telefonía? ¿Podrían considerarse el fenómeno textual y la dimensión escandalosa del Manifiesto vanguardista ajenos a la difusión sonora e impresa de la radio, la prensa y el panfleto?

Salgado añade inmediatamente esta otra reflexión: «Estos aparatos permiten pensar en el material verbal en tanto tal, o sea, cantidad acústica operable físicamente y, en consecuencia, materia prima para una operación poética». Esta consideración del «material verbal» como algo no solo desprovisto de las potenciales resonancias poéticas del lirismo tradicional, sino como una mera «materia prima» lingüística, coincide históricamente con dos momentos en los que los cuerpos humanos —y acaso la vida, en general— devinieron, también, mera «materia prima», carne de cañón. Si las vivencias juveniles de Henri Chopin estuvieron marcadas por la Segunda Guerra Mundial, el apogeo del Zaum coincidió con la pionera Gran Guerra. Festivales de muerte, mutilación e irracionalidad ante los cuales el lenguaje de la vida cotidiana se queda —cuando menos— corto, y que posiblemente superaron lo que aquellos poetas podían expresar mediante las palabras dócilmente sometidas a la norma lingüística.

La radio no solamente fue testigo de ambas contiendas, sino que conoció —como tantos otros desarrollos tecnológicos— un notable impulso gracias a ellas: tanto su eficiencia técnica como su difusión crecieron notablemente en esos años. Es un medio de comunicación que históricamente ha florecido en los tiempos de mayor incomunicación.

El micrófono constituye la mejor metáfora de esa incomunicación, pero acaso también de la renovada función poética de las vanguardias. Al igual que el lenguaje convencional no permitía a esos poetas articular sus sensaciones o pensamientos (posiblemente tan novedosos e insólitos como los horrores que estaban llamados a contemplar), la membrana de este transductor impide que el torrente que conforma la realidad llegue de manera íntegra hasta el espacio radiofónico. No obstante, lo que sí consigue atravesar el micrófono constituye una nueva realidad, previamente inaudita.

Existe, sin embargo, una diferencia crucial entre el quehacer poético y la transducción microfónica, y ello determina profundamente la naturaleza misma de la radio. El filtrado del lenguaje verbal realizado mediante la decantación poética opera en el dominio de lo simbólico: los límites expresivos del lenguaje tienen que ver con las relaciones entre las palabras y las cosas. Relaciones arbitrarias y convencionales, como nos enseñó Saussure, que los poetas solamente pueden torsionar hasta cierto punto. El micrófono, por su parte —y este es uno de los hechos más determinantes para la historia de la radio—, no entiende de símbolos.

Seth Kim-Cohen, teórico especializado en arte conceptual, utiliza en su libro *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* una expresión, «agnosticismo del micrófono», que merece un desarrollo mucho más amplio del allí ofrecido, y que expresa muy concisamente el fundamental matiz al que se acaba de aludir. Refiriéndose a las tempranas experiencias ante este artificio por parte del *bluesman* Muddy Waters, Kim-Cohen nos recuerda que el micrófono

[...] no hace distinciones entre la flema en la garganta y las palabras de la canción. El agnosticismo del micrófono permite al cantante que se recrea en los detalles de la voz: sibilancia, distorsiones, suspiros, susurros, el clic y el crujido de determinadas consonantes, la emisión hueca de las vocales. El característico estilo de Waters emana de la parte posterior de la garganta, y hace un uso audible de todos los componentes carnosos de la boca, la lengua, las mejillas, la úvula y los labios.

Quizá nuestros tímpanos estén demasiado cerca de nuestro cerebro. Este discrimina, a la velocidad de la luz —y conforme a un sutil aprendizaje subterráneo desarrollado desde que el lenguaje deviene su sistema operativo— entre categorías como «sonido», «voz», «música», «canto», «habla», «ruido», «silencio»... Pero el micrófono es insensible ante estas distinciones de evidente carácter cultural. Su membrana vibra de la misma manera cuando cada una de esas «cosas» le alcanza (sí, también lo que percibimos como silencio... porque, como sabemos, tal cosa no existe). Es un instrumento agnóstico, pues no practica ninguna creencia en particular acerca de la calidad ni el origen de cualquiera de las señales que recibe.

Es apropiado describir como creencias —meras creencias— las separaciones entre categorías como las anteriormente mencionadas, pues esas palabras —arbitrarias y convencionales, como todas las demás— están revestidas, en nuestra tradición cultural, de unos valores que trascienden, con mucho, el dominio de la acústica. Cada una de esas palabras porta una carga moral. Por eso reaccionamos inmediata y visceralmente —sin que medie demasiada reflexión— ante determinados estímulos sonoros, con efectos que van desde lo extremadamente placentero (una voz familiar o amiga, una melodía que nos remite a un momento feliz) hasta la indignación moral (aquí cada uno podría inscribir los géneros musicales que su educación —léase: adscripción sociocultural— le haya llevado a condenar, o esas voces que ha aprendido a calificar como desagradables —y que normalmente incorporan reconocibles marcas geográficas, de género, raza o clase social—, o en general esos sonidos que algunas comunidades humanas perciben como musicales, pero que otras identifican inmediatamente como ruido).

Si recordamos que la palabra moral, procedente del latín *morālis*, deriva en última instancia de la voz «*mos, moris*», que simplemente significa «costumbre», se entiende que la cualificación moral de esas categorías relacionadas con la escucha sea algo que aprendemos desde niños. Como en todo proceso educativo, replicamos aquellos comportamientos que encontramos en otros miembros de las diferentes comunidades a las que vamos perteneciendo (y, desde una perspectiva aspiracional, también de aquellas a las que quisiéramos pertenecer). La radio, mucho antes que los demás medios de comunicación masiva, ha contribuido —para bien y para mal— a ampliar enormemente esas comunidades humanas de escucha, extendiendo a su vez entre sus oyentes este tipo de prejuicios. Es decir, educándonos.

Toda forma de educación implica una jerarquía de valores. Más allá de los contenidos explícitos de cualquier programa formativo, lo que con él se transmite es, básicamente, que ciertas cosas son más importantes que otras. Por ello merecen ser recompensadas —o, en su caso, castigadas— por

nuestros padres o tutores; por ello ocupan más, menos, o ningún tiempo en el aula o en determinadas conversaciones... También entre los sonidos —como aprendemos ya desde la infancia— algunos valen más que otros. Curiosamente el ruido —que en general ocupa los escalafones más bajos en esa jerarquía— sirve a los distintos grupos humanos para manifestar públicamente su valoración moral de los estímulos acústicos compartidos: el aplauso y el abucheo son perfectos ejemplos de ello. Expresiones atávicas que, como los propios valores morales, intentan mantener unidas a comunidades que a veces pueden recordar a los rebaños.

CONTRA LA ESCRITURA

El ruido, que apresuradamente puede definirse como un sonido no sujeto a normas, es una de las categorías estéticas que mejor sirve para describir la obra poética de Henri Chopin. Ello es compatible con el hecho de que sus más ambiciosos proyectos poéticos —y *Le Corpsbis* es un ejemplo de ello— presenten un cierto grado de articulación formal: se dividen en movimientos, y es posible detectar en ellos tenues estrategias compositivas. Ahora bien, dado que todos esos planes relativos a la organización temporal de la obra deben, en cualquier caso, atravesar el siempre impredecible aparato fonador (y, por extensión, el cuerpo) del poeta, la escucha de esas piezas revela la escasa validez de todas esas previsiones. La prioridad artística de Henri Chopin es la libertad, como él mismo dejaba claro en un artículo de 1994 titulado «Poesías sonoras o la utopía gana», que se publicó en *Les cahiers de l'IRCAM*:

Por definición, el poeta, a pesar de todos los obstáculos, incluidos los de las escrituras, es libre, y si a veces obedece sin crítica a un verbo ya fijado, él mismo traiciona la exploración de los lenguajes. No tiene que seguir la severa semántica —relaciones del significante con el significado—, sino que debe alzar sus protestas temporales.

El enorme abanico de recursos sonoros activados por Chopin en obras como *Le Corpsbis* trasciende, con mucho, cualquier posibilidad de regulación o incluso codificación previa, ya sea en el plano de la semántica —como apunta la cita anterior—, ya en el de la sintaxis, ya en el de la fonética. El poeta tiende a recrearse en las más sutiles variaciones tímbricas de materiales surgidos en puntos de articulación impracticables para la mayor parte de los humanos, y ello se resiste a ser insertado en cualquier esquema, partitura o guion. No es posible imaginar un alfabeto, un solfeo o —en general— un catálogo de símbolos tan suficientemente complejo y rico como para poder dar cuenta de toda esa salivada variedad de matices y combinaciones tímbricas, dinámicas, espaciales, de altura, etc.

Además, si vanamente se intentasen fijar en algún tipo de escritura —más allá de la que representa la fonografía— esos inusitados garabatos sonoros, esas complicadas volutas prelingüísticas, también se manifestaría la necesidad de transcribir todos los procesos electroacústicos que continuamente transforman esos sonidos orgánicos, pues en *Le Corpsbis* ambos dominios se fusionan hasta el grado más íntimo. En el artículo antes citado, Chopin se manifiesta críticamente respecto al uso de estos medios por parte de ciertos músicos: «Insistiendo sobre este *arte de la respiración*, podemos recordar que el escriba, al igual que el gráfico, para controlar sus trazos y signos aprendían a respirar, algo que parece ignorar el compositor electrónico». El poeta insiste en su lejanía respecto a cualquier forma de codificación simbólica de su obra:

[...] desde hace más de treinta años ya no escribo partituras antes de crear un «audiopoema». Construyo *de memoria*, solamente con ella, las expresiones de mi cuerpo, sobre todo la boca, sus respiraciones [*souffles*], etc., que se convierten en mis únicas partituras *sólidas*.

En resumen, una creación radiofónica como *Le Corpsbis* está plenamente entregada a la oralidad, y en esa medida escapa de la esclerotización que representa toda forma de escritura. Por esta precisa razón —y aunque el propio Chopin cultivara, con fruición, las ediciones fonográficas de sus trabajos—, en realidad su poética tiene más que ver con la performance (o, en su caso —que es el nuestro—, con la radioperformance), y por ello sus grabaciones se comprenden mejor al ser escuchadas como la documentación de algo que ha sucedido «en vivo», y no como si se tratara de composiciones electroacústicas elaboradas en un tiempo abstracto y diferido, como por ejemplo sucede en el ámbito de la música concreta o acusmática —campos a los que una apresurada audición de *Le Corpsbis* también podría remitir, y sobre los que este mismo trabajo reflexionará en próximos capítulos—.

Esta referencia a cuestiones que se abordarán en las siguientes páginas del libro nos permite, también en relación con el tema que se venía planteando, lanzar aquí una suerte de guía (más que

de guion) hacia el lector. Si, como se acaba de señalar, *Le Corpsbis* puede ubicarse claramente en un dominio estético caracterizado por la oralidad, con su análisis nace un vector argumental —que atravesará todo este ensayo— dirigido, progresivamente, hacia lo escritural. En otras palabras, aunque todos los trabajos que se irán presentando pueden calificarse como radioperformances —pues en ellos siempre se explora la relación de la membrana del micrófono con los cuerpos y las voces que quedan más allá esa frontera—, esas obras nos irán arrastrando, de manera gradual, hacia ejemplos en los que la relación con una partitura, un guion o —en general— un código de carácter formal se hará cada vez más presente.

Esa trayectoria, advertimos, no es la única pauta que permite desentrañar el sentido global —si es que cabe hablar de algo así— de este ensayo. De hecho, el sinuoso camino que parte de la oralidad con dirección a la escritura en ocasiones desaparecerá subterráneamente de la lectura —desplazado por otros asuntos—, y en otros momentos se bifurcará con un gesto que pondrá en suspenso el carácter lineal del recorrido. Pero es una perspectiva que puede, en alguna medida, orientar al lector, y sobre la cual —en cualquier caso— se reflexionará, retrospectivamente, en las últimas páginas de este texto.

Esas páginas postreras, por cierto, estarán dedicadas a *Trueno*, una pieza radiofónica de la compositora hispanoalemana María de Alvear. Quizás el razonamiento anterior podría hacer pensar, en buena lógica, que en ese último trabajo aquí analizado se consumará esa aproximación progresiva hacia lo escritural, y que por tanto *Trueno* será interpretada como la ejecución de un esquema formal abstracto, ajeno al siempre imprevisible flujo de lo oral. Nada más lejos de lo que sucederá. En realidad, nuestro examen de la radioperformance de De Alvear intentará relacionarla con la idea de rito, lo cual puede conectar fácilmente esa obra con la propuesta estética de *Le Corpsbis* y otros trabajos de Chopin. Sirva este ejemplo de circularidad —ya que el final de este trabajo se replegará, por así decir, sobre su inicio— como evidente prueba de las abundantes rupturas de la linealidad argumental ya anunciadas, y como detonante para una última reflexión acerca del carácter ritual de *Le Corpsbis* y, en general, la actividad poética de Henri Chopin.

Esta, de hecho, después de repasar la biografía del autor, puede ser considerada —toda ella— un acto de exorcismo. Como si Chopin, que ya desde muy joven conoció tantos cuerpos sacrificados en la ceremonia absurda de la guerra, intentara —en muchas ocasiones mediante actos físicamente dolorosos para él— officiar otro tipo de ritual, destinado a extraer del interior de su cuerpo no solamente sonidos, sino también memorias profundamente escondidas. Recuerdos enquistados no solamente en los abismos fisiológicos del esófago, sino también en las hondonadas del lenguaje. Desde esta perspectiva, la liturgia escenificada en sus radioperformances estaría orientada a penetrar más allá de la membrana del micrófono, más allá de la membrana del lenguaje y —recuperando los diversos sentidos del *lôgos* griego, como veremos a continuación— más allá de la razón.

Las posibilidades de la radiofonía como medio idóneo a través del cual canalizar este tipo de rituales, proyectando una palabra salida de las entrañas —más que de la cabeza— hacia miles de oyentes simultáneamente, y uniendo a todos esos radioescuchas en una extraña comunidad ciega y sin rostro fueron muy tempranamente detectadas por Goebbels y sus camaradas nazis. Aprovechando esa extraña sensación de intimidad propiciada por la escucha radiofónica, las homilías y demás ceremonias oficiadas por Hitler y sus adláteres llegaron —trascendiendo las membranas de los micrófonos conectados a las emisoras alemanas— hasta una ingente población que terminó sumándose a esos rituales de muerte y destrucción cuyas consecuencias alcanzaron al joven Henri Chopin. Otro gran artista, con más edad —cincuenta años cuando comenzó la guerra—, se vio igualmente conmocionado, desde la distancia, ante esas ominosas voces radiofónicas: Charles Chaplin.

CHARLES CHAPLIN: HACIA *EL GRAN DICTADOR*

Estrenada en 1940, *El gran dictador* es la primera obra de Chaplin que incluye actores que hablan, pues dentro de su filmografía sonora anterior *Luces de ciudad* solamente utiliza música, y aunque en *Tiempos modernos* se escuchan sonidos, e incluso voces, estas solo aparecen como elementos accesorios de la narrativa (por ejemplo, se oye una voz hablada cuando la imagen nos muestra un aparato de radio). Es apropiado analizar aquí *El gran dictador* ya que la película incluye una famosa secuencia que podría considerarse una radioperformance, y también porque la escucha radiofónica protagoniza la secuencia final del film.

Chaplin, además de producir, escribir y dirigir la película, interpreta los dos papeles principales: un barbero judío condenado a vivir en el gueto, por una parte, y el dictador de la ficticia nación de Tomania, llamado Adenoid Hynkel, por otra. Más allá de la obvia parodia implícita en el apellido, el nombre de pila del tirano remite a las glándulas adenoides, también llamadas amígdalas faríngeas o vegetaciones; ubicadas cerca del orificio interno de las fosas nasales, y unidas a la faringe, están por tanto relacionadas con la voz (determinan la nasalidad de su timbre). Esta, como veremos, constituye uno de los atributos más importantes del personaje.

No solamente se trata de una voz chillona y desagradable; lo que más interesa aquí es cómo, en la famosa secuencia del discurso político, en la que Hynkel habla ante una enorme masa de gente — y también ante cinco micrófonos radiofónicos—, su discurso comienza con un altisonante y agresivo alemán macarrónico, que en dos ocasiones llega a fundirse, en un continuo sonoro, sin interrupciones ni saltos, con golpes de tos. Se manifiesta así algo ya vislumbrado en el análisis de las piezas de Henri Chopin: el viaje desde una dimensión semántica —que en Chaplin, además, es totalmente paródica, si bien la mera dimensión fonética de su habla consigue remitirnos al idioma alemán— hacia sonidos no articulados lingüísticamente. La tos, generalmente considerada como un ruido, como algo no deseable, se fusiona de manera orgánica con una incomprensible forma de habla de la que solo nos llega una ardorosa sucesión de alturas, intensidades y timbres. Abstracta, pero violenta (no en vano la tos se manifiesta, en nuestro idioma, a través de golpes). Si Machado escribió, en su *Soledad VIII*, «confusa la historia y clara la pena», aquí podría afirmarse «confuso el discurso y claro el odio».

Estamos ante una forma de expresión que, como se señaló en el caso de Chopin, queda más allá de la racionalidad que habitualmente relacionamos con el lenguaje articulado verbalmente. Al describir la labor del poeta francés rememorábamos las más famosas palabras del cuarto evangelio, pero ahora cabe recordar que en el texto de san Juan lo que se transforma en carne no es simplemente la palabra —el *verbum* latino—, sino el *lôgos* griego, con su apelación a la racionalidad. En el discurso de Hynkel la palabra pensada, meditada o razonada desaparece para transformarse en carne, víscera y expectoración. La significación semántica, aquello que puede ser analizado racionalmente, es ya solo un vestigio. El tipo de fonación articulado por el personaje a través de la voz y el cuerpo de Chaplin invita a ser escuchado fuera de los márgenes de la comprensión lingüística, más bien como una sucesión musical de sonidos (aunque estos puedan ser considerados disonantes o cacofónicos).

Esos sonidos vocales —que por momentos podrían ser descritos, más bien, como bicales— encuentran, de hecho, una suerte de contrapunto en los fervorosos y desmesurados aplausos que emergen cuando Hynkel concluye sus larguísimas frases (resulta aquí propicio que esta palabra se aplique tanto en el dominio de la gramática como en el de la música). Estos aplausos quedan inmediata y totalmente silenciados en cuanto el dictador hace un alambicado pero veloz gesto con su mano. No solo se manifiesta así su incuestionable autoridad, sino también —en consonancia con lo que ya se apuntó anteriormente sobre las manipulaciones sonoras típicas de los nazis— el carácter artificial de ese ensordecedor ruido de aplausos, que desaparece súbitamente, como si simplemente se hubiera pulsado un botón. O como si el diafragma del micrófono que los capta asumiera, de inmediato, una

posición rígida, nerviosa, al igual que los miles de cuerpos militares que siguen escuchando el discurso de *El gran dictador*.

Hacia el final de esta larga e importante secuencia —que se inicia un cuarto de hora después del inicio de la proyección y se prolonga durante unos cinco minutos—, un exaltado grito de Hynkel, dentro de su arenga vehemente, se acompaña de un movimiento espasmódico de todo su cuerpo ante el cual los tres micrófonos ubicados a la izquierda de la pantalla se echan apocadamente hacia atrás. Parece que la potente y hostil voz del tirano amedrenta a estos delgados testigos. Este recurso cómico continúa desarrollándose, pues a continuación Hynkel dirige su amenazante discurso hacia uno de los micrófonos que aparecen en la parte derecha del plano. La cámara se desliza hacia allí mientras realiza un ligero zoom para resaltar la acción, y el micrófono también reacciona ante la excesiva proximidad del *Führer*; en este caso, el pie que lo sostiene se curva hacia atrás, como si fuera de goma e intentase alejarse de esa efusión desmesurada de voz y espumarajos; luego retorna elásticamente hacia su posición original, sobrepasándola incluso, con lo que casi le da un golpe en la cara a Hynkel. Este no detiene en ningún momento su invectiva, y finalmente se dirige hacia el último de los micrófonos que transmiten radiofónicamente sus gritos compulsivos. Si anteriormente su desquiciada locución se había transformado en tos, ahora uno de sus alaridos se asemeja a un estornudo, ante cuya potencia la cápsula del micrófono comienza, descontrolada, a dar vueltas sobre su eje.

En una parodia del agnosticismo del micrófono, los aparatos que rodean a Hynkel parecen comprender el mensaje de odio transmitido —más allá del lenguaje— por su voz (de hecho, en otro efecto cómico, tras la larga y brutal imprecación que se acaba de describir la voz en *off* del traductor resume drásticamente: «Su excelencia se acaba de referir al pueblo judío»). En la fantasía de Chaplin las membranas sí entienden y juzgan. Por eso se apartan del dictador —e incluso amagan con golpearle en la cara—. Nunca sabremos si lo que impulsa sus movimientos es el disgusto, el terror, o acaso una comprensible combinación de ambas emociones.

De cualquier forma, esta magistral secuencia —verdadera radioperformance, aunque su soporte sea cinematográfico— pone de manifiesto, con esos micrófonos que repetidamente se alejan del déspota —como si no quisieran transmitir los sonidos de su vehemente perorata—, la función de este instrumento como contenedor, como barrera, como freno de una realidad que aquí se manifiesta odiosa y censurable.

LA AMBIGÜEDAD DE LA ESCUCHA RADIOFÓNICA

La película de Chaplin contiene otra secuencia, la última, en la que lo radiofónico también recaba la máxima importancia. Desde ella se plantean nuevas preguntas acerca del potencial de la radio —para «el bien» y para «el mal», si queremos continuar empleando categorías morales tan básicas—. O, expresado de otra manera, acerca de si ciertos usos de la radio deberían estar permitidos, si deberían ser emitidos (o, al contrario, censurados) determinados mensajes.

Continuamos, pues, en ese límite microfónico del espacio radiofónico que bordea con el mundo exterior. Allí donde la membrana filtra —o no— algunos contenidos. Allí donde el desnudo agnosticismo del micrófono nos obliga a considerar si estamos moralmente dispuestos a volcar dentro del espacio radiofónico ciertas palabras o sonidos.

Hacia el final de *El gran dictador*, el personaje del barbero judío, interpretado por el propio Chaplin al igual que el del dictador Hynkel, es confundido con este. Los oficiales lo conducen, con todos los honores propios de un jerarca nazi, a la capital de Osterlich, donde está previsto que pronuncie un determinante discurso sobre el inicio de la operación bélica que culminará sus deseos de conquistar el mundo entero.

Antes que el falso Hynkel, y a modo de presentación de este, toma la palabra ante los micrófonos Garbitsch, personaje que en la película actúa como sosias de Joseph Goebbels. Enardeciendo a la expectante multitud, la sombría figura interpretada por Henry Daniell (eternamente condenado a papeles de villano, sea el profesor Moriarty en las películas de Sherlock Holmes con Basil Rathbone, o el inhumano reverendo Henry Brocklehurst en la versión de *Jane Eyre* protagonizada por Joan Fontaine) decreta en su discurso —totalitario y fascista— la anexión de Osterlich a Tomania, la anulación de la libertad de expresión y el sometimiento de los judíos, que describe como una raza inferior.

Cuando le llega el turno al barbero disfrazado de Hynkel (cuyo rostro ya ha manifestado sorpresa y preocupación al escuchar a Garbitsch), «el futuro emperador del mundo», tras ascender tímidamente a la tribuna y dudar unos segundos ante los micrófonos que allí le aguardan, pronuncia —ahora, por supuesto, en un lenguaje perfectamente inteligible— un discurso previsiblemente emocionado y conmovedor, de carácter humanista y contrario a las políticas antisemitas e imperialistas. Declara que Tomania y Osterlich se convertirán en naciones libres y democráticas, y apela a la humanidad en general para poner fin a las dictaduras y desarrollar la ciencia y el progreso técnico con el objetivo de hacer del mundo un lugar mejor. Hacia el final, su alocución contiene referencias directas al medio radiofónico:

El aeroplano y la radio nos han permitido estar más unidos. La propia naturaleza de estas invenciones clama por la bondad del hombre. Claman por la fraternidad universal, por la unidad del alma. Ahora mismo, mi voz llega a millones de seres en todo el mundo. Millones de hombres, mujeres y niños desesperados. Víctimas de un sistema que hace que los hombres torturen y encarcelen a gentes inocentes. A todos aquellos que me pueden oír, les digo: no desesperéis.

Cuando el orador alude a esos «millones de seres» que le están escuchando, la película nos ofrece un plano de Hannah, personaje encarnado por Paulette Goddard (actriz de brillante filmografía, que había contraído matrimonio con Chaplin después de actuar en *Tiempos modernos*, si bien se divorciaron poco después de terminar *El gran dictador*). Hannah, que ahora escucha la radio mientras yace desesperada frente a su casa, arrasada por los invasores, defendió al barbero judío cuando este llegó al gueto, donde ella vivía. Después se enamoraron y padecieron juntos los abusos de la dictadura.

El doble de Hynkel, por su parte, continúa su discurso —la pantalla nos devuelve ahora su imagen—. Cada vez más exaltado, llega a reclamar «la lucha por un nuevo mundo». Aunque los valores que está defendiendo —libertad, igualdad, fraternidad...— son bien distintos de los

anteriormente postulados por Garbitsch, se hace evidente que los gritos de su arenga se parecen cada vez más a los que emitió el auténtico Hynkel en la secuencia anteriormente analizada. Esta percepción se agudiza cuando, al terminar su prédica, el barbero judío recibe un tremendo aplauso, también muy similar al que se había escuchado anteriormente en la película. Pero, además de esos aplausos, también aparecen otros sonidos que remiten a un pasaje previo de la sátira; el filósofo esloveno Slavoj Žižek ha reflexionado sobre ello en el documental de Sophie Fiennes titulado *The Pervert's Guide to Cinema*:

Allí, por supuesto, él da su gran discurso acerca de la necesidad del amor y la comprensión entre las personas... Pero hay un engaño, incluso un doble engaño: las masas le aplauden exactamente tal y como si estuvieran ovacionando a Hitler. La música que acompaña este gran final humanista, la obertura de la ópera *Lohengrin*, de Wagner, es la misma música que habíamos oído en la escena durante la cual Hitler está soñando con conquistar el mundo, en la que juega con el globo terráqueo inflable. La música es la misma. Esto puede interpretarse como la redención definitiva de la música (la misma música que sirve a fines malignos puede servir para hacer el bien), o puede entenderse, y creo que así debería ser, de una manera mucho más ambigua: con la música nunca podemos estar seguros. En la medida en que externaliza nuestras pasiones internas, la música es siempre, potencialmente, una amenaza.

«Con la música nunca podemos estar seguros». Desde luego, esto se aplica totalmente en las óperas de Wagner, cuya instrumentalización por parte del régimen nazi (y, por supuesto, también debido a la presencia en sus libretos de algunos pasajes de carácter antisemita, por ejemplo en el final de *Los maestros cantores de Núremberg*) provoca, todavía en la actualidad, controversias. En el diario *La Vanguardia* del 6 de septiembre de 2018 se podía leer:

El viernes pasado, un editor del programa *La voz de la música*, de la emisora de música clásica de la radio pública [israelí] Can, despertó la polémica al emitir parte de la obra de Wagner *El ocaso de los dioses*. Poco después, y ante las protestas de miles de oyentes, el editor del programa expresó sus excusas por lo que definió como «una elección artística equivocada», y prometió que Wagner no sería emitido en las emisoras públicas israelíes.

«No puedo escuchar durante mucho tiempo la música de Wagner, ¿sabes? Me entran ganas de conquistar Polonia», afirmaba el personaje interpretado por Woody Allen en *Misterioso asesinato en Manhattan* (película en la que, por cierto, los protagonistas manipulan una voz grabada). Bien, «el caso Wagner» resulta tópicamente controvertido, pero lo que en realidad aquí se plantea es si algunas manifestaciones (musicales, verbales...) nunca deberían acceder al espacio radiofónico, y por qué.

CENSURA Y DEMOCRACIA

Desgraciadamente, también en España estamos conociendo, en tiempos aún más recientes, casos de censura. Se han aplicado, más bien, a conciertos que iban a ser financiados con dinero público, y a artistas que en las letras de sus canciones pueden incorporar la defensa del terrorismo, o actitudes machistas. Pero, evidentemente, estas polémicas afectan también a la difusión radiofónica de sus trabajos. ¿Merece la creación artística, más allá de cualquier valoración estética de la misma, un espacio dentro de la sociedad que opere como una zona franca —una expresión que aquí aplicaremos al propio espacio radiofónico—, y en la que cualquier forma de expresión pueda circular libremente?

El problema, desde luego, radica en las concepciones que profesemos respecto al conjunto de la sociedad. Si exceptuamos a las personas menores de edad, así como a cualesquiera otras que por su condición o circunstancias merezcan una especial protección, para el resto de ciudadanos cualquier restricción legal en este sentido puede ser considerada como una desafortunada forma de paternalismo. En una sociedad democrática cualquier adulto libre debería poder elegir, y valorar por su cuenta, qué manifestaciones artísticas quiere conocer (y, en su caso, disfrutar —o aborrecer—). Exactamente lo mismo se podría afirmar, por cierto, respecto a las declaraciones de carácter político —si es que podemos presumir que los ciudadanos adultos están en condiciones no solamente de emitir periódicamente sus votos, sino también de someter a crítica cualquier argumento ideológico que se les presente—. Quienes hablan, en este sentido, del riesgo de «blanqueo» de determinadas posiciones políticas suelen hacerlo desde el miedo, una sensación ajena —por no decir opuesta— a la responsabilidad democrática (y más próxima, por el contrario, a quienes tienen vocación de censores).

El carácter básico de estas afirmaciones, que solo puede justificarse por la reciente publicación de ciertos alegatos en favor de la censura aún más básicos (y además, pensamos, muy equivocados —especialmente cuando pretenden provenir de un pensamiento progresista o de izquierdas—), se explica ante la sorpresa que parece ocasionar algo tan previsible como que algunas propuestas que para algunos ciudadanos resultan atractivas puedan ser consideradas ofensivas o incluso hirientes por otros. Con el único límite de la Constitución y el resto de la legalidad vigente —interpretada por los jueces, en caso de duda o conflicto—, ello no debería suponer ningún problema para nadie, sino más bien un estímulo para ejercitar nuestra tolerancia.

Retornando al ámbito de lo artístico, a menudo el conflicto radica en la financiación con recursos públicos de estas manifestaciones. Partiendo de que esos recursos son siempre y por definición limitados, necesariamente deben tomarse decisiones respecto a qué obras y artistas difundir, en detrimento de otras que no recibirán ese apoyo. En el ámbito de la programación radiofónica, donde el tiempo acaso sea el recurso más preciado, esto representa una de las mayores dificultades para quien se encarga de elegir qué suena —o, por ejemplo, a quién se entrevista— en cada momento. Desde cierto punto de vista, aquello que no accede —aunque sea por estas razones— al espacio radiofónico también está siendo objeto de cierto tipo de censura.

Conviene señalar, en este punto, que esta discusión, totalmente diferente de la anterior, queda ya fuera del ámbito de discusión legislativo y, por supuesto, judicial: esas decisiones serán siempre de carácter político —las tome quien las tome—. Siempre dentro del ya mencionado marco legal, la —necesariamente amplia— discrecionalidad de esos programadores, y de los representantes políticos (municipales, regionales, estatales...) que los han elegido, indefectiblemente implicará una sobrerrepresentación de algunas manifestaciones o tendencias estéticas, y sobre todo una infrarrepresentación de muchas más. Una forma, qué duda cabe, de censura estructural e institucionalizada. Imposible de eliminar totalmente, pero que una política cultural más amplia y generosa ciertamente puede ayudar a paliar.

En este particular contexto, y en este determinado sentido, sí tiene cabida aquella memorable frase de Gabriel García Márquez en su novela *La mala hora*: «Aquí el único que tiene derecho a

prohibir algo es el Gobierno —dijo—. Estamos en una democracia». Dentro de las atribuciones legales de cada gobierno (estatal, regional, municipal...), así es. Y el medio último para corregir esas decisiones prohibitorias, en caso de que a un ciudadano le parezcan molestas, o directamente intolerables, radica en su derecho a votar, y expresar así su desacuerdo. Por su parte, quienes han tomado esa decisión que se percibe como errónea y desafortunada, así como aquellos que, en su caso, los designaron como personas encargadas de tomar esa decisión, desde luego tienen una responsabilidad política —no de otro tipo— a este respecto, que deberán asumir ante los ciudadanos.

Antes de que tengan oportunidad para votar, esos ciudadanos también pueden expresar su desacuerdo de múltiples maneras, enfocadas a ejercer algún tipo de presión sobre esos representantes públicos. Y, siguiendo en el terreno de lo difícilmente sorprendente para nadie, a partir de lo anterior se puede adivinar que esos responsables políticos, al recibir presiones por parte de algunos de esos potenciales votantes (o, más bien, potenciales no votantes) que difunden públicamente sus intenciones al respecto, pueden tender a modificar sus decisiones, incluso antes de que estas se hayan materializado. Tampoco hay nada nuevo ni complicado en esto: dentro de cualquier sociedad democrática medianamente articulada se configuran grupos de presión —*lobbies*— mejor o peor organizados, y dedicados a velar por los valores o intereses particulares que sus miembros tienen en común (sean estos de índole estética, política, religiosa, profesional, económica en general, etc.).

Toda esta argumentación, dicho sea siquiera de pasada, se centra en la difusión de producciones de carácter artístico por parte de instituciones públicas. Quizá desde posiciones políticas más próximas al liberalismo (o al neoliberalismo) esto implique un enorme y criticable sesgo en nuestro discurso. Ciertamente, la libertad de empresa —consignada también en la Constitución— permite y hasta fomenta, con los mecanismos de protección y subvención correspondientes, la producción y difusión de cualesquiera manifestaciones de tipo cultural. Esto, sin duda, puede entenderse —y celebrarse— como la posibilidad de ejercer un contrapeso a las tendencias respaldadas desde las instituciones públicas (o, en otro sentido, como un complemento o apoyo a esa labor por parte de la iniciativa privada).

Desde luego, se agradece que la encomiable iniciativa privada enriquezca el panorama cultural de una sociedad tan plural como la nuestra. Pero una experiencia de varias décadas, en alguna medida representada por las páginas de este libro, constata que ciertas creaciones, relevantes para el desarrollo histórico de la escucha radiofónica, solamente han podido existir gracias al apoyo de instituciones públicas. Nos referimos a la inmensa mayoría de los trabajos analizados en este ensayo. Y, de hecho, resulta reseñable que las obras aquí comentadas que han surgido de la iniciativa privada son ya relativamente lejanas en el tiempo (pensemos, por ejemplo, en el cine de Chaplin —quien, por cierto, ya en 1919 también tuvo sus más y sus menos con los oligopolios hollywoodienses, lo cual le llevó a participar en la creación de la productora independiente United Artists... compañía que en 1981 terminaría comprando Metro-Goldwyn-Mayer—).

Entre las creaciones artísticas que se consideran fundamentales, desde la perspectiva de este estudio, para analizar la evolución del concepto de escucha radiofónica —por haber desafiado y ayudado a ampliar los límites de este concepto—, en las últimas décadas pocas aportaciones han provenido directamente del ámbito empresarial. Se trata, simplemente, de una constatación, que se refuerza al recordar que, al menos en el contexto español, no es en absoluto frecuente no ya la producción, sino tampoco la difusión de trabajos como los que aquí se analizan en medios de comunicación de titularidad privada.

En cualquier caso, debe advertirse que la alusión anterior a una «sociedad democrática medianamente articulada» puede suscitar algunas dudas cuando se intenta aplicar, todavía hoy, al caso español. Aún no estamos demasiado bien entrenados en el uso de nuestras libertades democráticas. Más allá de la sempiterna justificación de este hecho que apela al retraso propio de un país sometido durante cuatro décadas a una dictadura —lo cual, ciertamente, no favorece la sana aparición de colectivos de la sociedad civil que luchen por sus legítimos intereses—, resulta todavía más triste que

el diagnóstico de los siguientes cuarenta años de momento no ofrezca, en cuanto a este asunto, un panorama lejanamente comparable al de otros países con mayor tradición democrática.

Como en tantos otros aspectos propios de nuestro tiempo, ese retraso en la configuración de grupos de presión dentro de la sociedad española (retraso que, por lo demás, se hace particularmente notable y doloroso en el ámbito de la creación artística contemporánea —por ejemplo, en la timidez a este respecto de asociaciones con alta legitimidad y representatividad, como el Instituto de Arte Contemporáneo—) desde hace unos años se superpone con otra circunstancia paralela, el auge de las redes sociales. Ello propicia situaciones como la que sirve al escritor —y autor radiofónico— José Antonio Pérez Ledo para iniciar un artículo titulado «El depurador cultural», publicado en *eldiario.es* el 13 de agosto de 2019:

Un buen día David (nombre falso) encontró en Spotify una canción que le provocó una sensación extraña. En un primer momento no supo identificar qué le ocurría. Tuvo que pasar una semana para que cayese en la cuenta: aquella tonadilla le había ofendido profundamente. Pudo dejarlo estar, pero eso, pensó, sería una dejación de sus responsabilidades como ciudadano. Debía impedir que otra persona sensible como él se topase con semejante ignominia. Expuso sus motivos en un hilo de Twitter que generó el ruido suficiente como para que varios periódicos se hiciesen eco. Lo llamaron «polémica». Varias emisoras dejaron de emitir la deleznable canción y dos ayuntamientos suspendieron los conciertos del artista.

Así se inicia la breve distopía originada por una cuestionable —pero cada vez más frecuente— comprensión de ciertas «responsabilidades como ciudadano» por parte de nuestros vecinos. Al cabo de unos pocos párrafos, y recordando tal vez aquel poema que comienza con las palabras «Primero se llevaron...» (atribuido a autores tan diferentes como Eduardo Alves da Costa, Vladímir Maiakovski, Bertolt Brecht o Martin Niemöller), el relato concluye así:

La iniciativa no tardó en cosechar millones de apoyos. David se sentía profundamente feliz... hasta que una mujer llamada Susana (nombre falso) inició una campaña contra él. Susana expuso sus razones en Twitter, el asunto se hizo viral y la polémica llegó a los medios tradicionales. Y David, rodeado e indefenso, exigió respeto a la libertad de expresión. ¿O acaso vivimos en una dictadura?

No analizaremos ahora cómo la recepción de un determinado mensaje radiofónico puede suscitar reacciones como la que Pérez Ledo atribuye a David (nombre falso) en su artículo. De hecho, debemos postergar hasta un próximo trabajo la reflexión acerca de algunos procesos psicológicos propiciados por la llegada a nuestros tímpanos de ese tipo de señales —aunque esta se produzca, como en el relato, a través de ese trasunto de la radio que es Spotify—. En ese futuro texto nos detendremos en las reacciones de nostalgia que tiende a aparejar, estructuralmente, la escucha radiofónica. Pues algo semejante a la añoranza de un mundo perfecto, sin ofensas ni agravios, parece estar en la base del comportamiento de un personaje como David (nombre falso) en una parábola como esta, y en el origen de tantos otros actos de censura.

Retornemos ahora, siquiera por un momento, a *El gran dictador*. La crítica cinematográfica sigue discutiendo —de manera un tanto bizantina— si el personaje del barbero judío se corresponde con la figura de Charlot, el vagabundo que alcanzó fama internacional en los mismos años veinte en los que la radio también lo hacía. Sin duda se trata de un arquetipo y, de hecho, aunque en el contexto cultural español se adoptó el apelativo que había surgido en Francia —Charlot—, la lengua inglesa siempre denominó a este personaje «The Tramp», es decir, el vagabundo.

Chaplin insistió enfáticamente en que el barbero de *El gran dictador* no era Charlot (si bien el personaje de 1940 mantuvo el bigote, el sombrero y la apariencia en general de este). Quizás el hecho —tan relevante para nuestro estudio— de que el protagonista de *El gran dictador* hablara, cosa que nunca llegó a hacer Charlot (pues en *Tiempos modernos* solamente canturreaba), resultase determinante para Chaplin en este sentido. En cualquier caso, el humilde judío que en *El gran dictador* padece los abusos del fascismo toma la palabra en la película, quizás de un modo parecido a como lo hace David (nombre falso) en la pequeña historia que se acaba de exponer. Lo que Twitter le permite

a este último es, desde esta perspectiva, comparable a lo que consigue el barbero cuando deviene doble del dictador Hynkel: una tribuna pública desde la cual expresar sus opiniones.

La cuestión que más interesa aquí —y que podría pasar tan desapercibida como la aparición, tras los respectivos discursos del barbero y el del tirano, de unos aplausos tal vez demasiado parecidos entre sí— es la forma en la que tanto el barbero de la película como David (nombre falso) en el relato llegan a alcanzar esa posición, esa potestad enunciativa. En ambos casos es el puro azar lo que les ubica ante una audiencia masiva. Los dos personajes se yerguen como defensores, y acaso representantes, de causas que pueden ser loables... Pero no han sido elegidos (desde luego, no democráticamente) por ese público que los aclama, ni está claro qué representan exactamente (¿intereses generales, o más bien particulares?), y este es un hecho que puede pasar desapercibido no solamente en el relato de Pérez Ledo, sino también en *El gran dictador*.

La vocación masiva de la radio, que normalmente se predica pensando en los pasivos oyentes de este medio, podría ahora contemplarse desde el otro lado de la membrana del micrófono. Los personajes y situaciones que se acaban de analizar ponen de manifiesto cómo es, también, una suerte de individuo-masa (anónimo e irresponsable en un sentido literal: no responde ante nadie de sus actos) quien puede ocupar esa posición de autoridad que confiere, precisamente, el manejo de la membrana. Esta, al concentrar, amplificar y multiplicar aquello que recibe, y proyectarlo hacia el inmenso y mostrenco espacio radiofónico, realiza —de manera invisible y sutil— una función cuyos efectos no son solamente éticos y políticos, sino también ontológicos: transforma lo particular en general.

WALTER RUTTMANN: HACIA WOCHENENDE

El filósofo de ascendencia marxista Herbert Marcuse ubicó, ya desde la publicación en 1964 de *El hombre unidimensional*, las raíces del problema que se acaba de plantear:

[...] nuestros medios de comunicación de masas tienen pocas dificultades para vender los intereses particulares como si fueran los de todos los hombres sensibles. Las necesidades políticas de la sociedad se convierten en necesidades y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la totalidad parece tener el aspecto mismo de la Razón.

Sería fácil describir como un engaño esta capacidad de medios como la radio para magnificar aquellos intereses particulares que se transmiten a su través, creando la ilusión de que podrían ser generales —esto es, que pueden afectar a todos los miembros de la comunidad—. Aquí se manifiesta otra característica fundamental del espacio radiofónico, que antes solo ha podido ser mencionada de pasada: su carácter multiplicador. «Ahora mismo, mi voz llega a millones de seres en todo el mundo», afirmaba Chaplin en su discurso final. La relación entre las dos membranas extremas que configuran los límites principales del espacio radiofónico no está equilibrada. En el esquema básico de la topología radiofónica, a un micrófono le corresponden varios altavoces, y es precisamente esta desproporción lo que provoca ese efecto multiplicador en la recepción de sus contenidos, y en definitiva lo que configura la radio como el primer medio de comunicación de masas... O, más bien, como lúcidamente corregía y propugnaba el pensador y filólogo Agustín García Calvo, como un medio de formación de masas.

Aquí ese carácter multiplicador que atribuimos al espacio radiofónico se combina con lo que denominaremos el efecto magnificador del micrófono. Más allá de cualquier comparación evidente entre este instrumento de captación sonora y una lupa o un microscopio, también debe reconocerse —dentro de la perspectiva sobre la escucha radiofónica que estamos trazando— la capacidad del micrófono para agrandar, en un plano conceptual, aquellas señales que su membrana recibe. Una primera y evidente plasmación de esta capacidad magnificadora del micrófono se manifiesta, retomando las palabras literales de Marcuse, cuando esta lupa sonora contribuye a presentar «los intereses particulares como si fueran los de todos los hombres sensibles».

Al efecto magnificador del micrófono se contraponen el efecto concentrador del tímpano. Conforme al primero, como se acaba de expresar, las ideas volcadas a través del transductor se amplifican también metafóricamente, es decir, se hacen más abstractas y genéricas. El efecto concentrador del tímpano, por su parte, implica que las señales procedentes del espacio radiofónico se percibirán como un mensaje concreto y específicamente destinado a su receptor —esto es, el titular de ese tímpano vibrante—. Este efecto resulta fundamental para comprender el fenómeno, más amplio, de la intimidad radiofónica (que se analizará unas páginas más adelante). La idea de proximidad, de cercanía emocional que propicia en el oyente la escucha radiofónica obedece a ese efecto concentrador del tímpano, como si este medio enfatizara los sesgos cognitivos vinculados al narcisismo. En contraste, el micrófono consigue desparticularizar las señales que recibe: aunque estas estuviesen dirigidas a (o pensadas para) un receptor específico, la agnóstica membrana microfónica consigue abstraerlas, desproveerlas de todas sus circunstancias y particularidades, transformándolas en errantes electrones a la espera de que un tímpano las haga suyas.

Los multitudinarios discursos fascistas que inspiraron la parodia de Chaplin, al igual que la propia ideología que los sustenta, se basan en los dos efectos que se acaban de describir. Cada uno de los radioyentes que escuchaba esas arengas percibía que aquellos mensajes estaban destinados, específicamente, a él o ella, que tenían que ver —muy directamente— con su vida, con sus circunstancias particulares: a eso denominamos efecto concentrador del tímpano. Pero, al otro lado del espacio radiofónico, las emisiones captadas por el micrófono, esas vibraciones que en última

instancia tienen su origen en alguien o algo preciso y concreto al atravesar la membrana transductora se generalizan, devienen indeterminadas.

En ese cruce imposible entre lo extremadamente individualizado y la abstracción informe, entre el rostro preciso y la borrosa mancha, está la masa. Los regímenes totalitarios del siglo XX, con los fascismos a la cabeza, supieron ubicarse en ese emplazamiento a la vez político y psicológico. Un lugar tan limítrofe y difícil de aprehender como el espacio radiofónico, cuyo gran potencial esos regímenes supieron detectar y aprovechar, otorgándole una fisonomía que aún nos acompaña.

La difusión generalizada de los medios de comunicación en amplios sectores sociales (fenómeno característico de las primeras décadas del pasado siglo) no puede desligarse del surgimiento de la sociedad de masas. El inaudito crecimiento demográfico en las ciudades occidentales iniciado con la Revolución Industrial ya había transformado la escala y la apariencia de los núcleos urbanos. A partir de ese momento, estas metrópolis serán progresivamente habitadas por un nuevo tipo de individuo, cada día más distinto del que desarrolla su vida en un ambiente rural. Seres anónimos, no necesariamente vinculados a una familia, a un oficio o a un lugar que los identifique y defina ante sus nuevos vecinos, y que en última instancia determine sus posibilidades vitales.

Dentro del cada vez más asentado marco de producción y consumo capitalista, estas personas pueden desempeñar —normalmente en el contexto floreciente de las fábricas— un trabajo no demasiado especializado, muy diferente de un oficio en el sentido tradicional de este término. Es decir, en las ciudades realizarán labores fácilmente sustituibles unas por otras, dependiendo de las necesidades del mercado. Se convierten así, en cierta manera, y siempre a los ojos de la industria —pero también de buena parte de la sociedad—, en seres indistintos, difícilmente diferenciables los unos de los otros. Mujeres y hombres masa.

Quizás en una esfera más privada de su existencia estos individuos sí puedan desarrollar —dentro de las posibilidades que el propio mercado les otorga— una cierta personalidad, entretejida por vínculos afectivos más o menos sólidos con sus semejantes. Pero los nuevos sistemas de producción requieren ingentes cantidades de trabajadores perfectamente permutables entre sí, y a ser posible desprovistos de rasgos que los hagan destacar demasiado en el contexto de la novedosa sociedad de masas. Seguramente el autor que con más agudeza ha sabido penetrar en esta «degradación de la conciencia de sí mismo» propia del trabajador en el contexto capitalista sea el sociólogo —y también violonchelista— Richard Sennett, en libros como *El artesano*.

Todo lo anterior, que sin duda se aplica a las clases sociales más bajas del conjunto de la sociedad, y que de hecho configuró los rasgos definitorios de la nueva clase proletaria, con solo ciertos matices se aplicaría, progresivamente, al resto del tejido social urbano. La radio desempeñó una tarea fundamental en este proceso de transformación y homogeneización social. Destacando por su agilidad entre los primeros medios de comunicación de masas (con permiso de los periódicos y de las tempranas grabaciones fonográficas, y aunque el cine conociese muy pronto una sorprendente expansión e influencia en los modos de vida), la radio —escuchada al principio de manera colectiva entre la población obrera, a menudo analfabeta— hizo buena la expresión «medio de formación de masas», en tanto que ayudó a instituir esa nueva forma de subjetividad que se acaba de describir.

La pieza *Wochenende (Fin de semana)*, compuesta por Walter Ruttmann en 1930, puede ser escuchada desde la perspectiva de esa naciente sociedad de masas. «Los fines de semana son para las secretarías», solía afirmar —desde luego con mucha ironía, y en consciente distancia respecto a los márgenes de la corrección política— el historiador del arte Juan Antonio Ramírez. La pieza es una celebración de ese tiempo presuntamente ajeno a la productividad mercantil que era y es el fin de semana. Como ha señalado José Iges (artista sonoro, teórico y comisario —además de cofundador, junto a Francisco Felipe, del programa radiofónico *Ars Sonora*—) en su artículo «Soundscapes: una aproximación histórica», la obra de Ruttmann

[r]eflejaba la transición de un día de trabajo a un día festivo, el domingo al aire libre y la lasitud lejos de la vuelta al trabajo del día siguiente. La banal realidad, si se quiere, pero transpuesta

y magnificada por la lógica del corte y el empalme, de la yuxtaposición. De la lógica narrativa procedente, pues, del montaje cinematográfico.

Efectivamente, Ruttmann procedía del ámbito de la creación cinematográfica, y acaso sea en esa disciplina donde ha cosechado un mayor reconocimiento. Junto a artistas como Hans Richter u Oskar Fischinger, se le considera un pionero del cine experimental. *Wochenende* es, de hecho, una particular película, realizada en «negro y negro» (nada se muestra en la pantalla en sus más de once minutos de duración), si bien se transmitió a través de la radio después de ser estrenada en un cine.

Quizá la formación como arquitecto de Ruttmann —que igualmente recibió enseñanzas de pintura— propiciase en él una cierta sensibilidad hacia las implicaciones urbanísticas de las nuevas ciudades, incluyendo la necesidad de huir periódicamente de ellas. Recordemos que en 1927 había dirigido su película (esta vez en blanco y negro) *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad*. La capital alemana, laboratorio de los más arriesgados experimentos durante todo el siglo XX —no solo arquitectónicos y cinematográficos, también sociales y políticos—, se prestaba particularmente bien para radiografiar esa entonces todavía novedosa práctica, mantenida hasta nuestros días por todo buen representante de (o aspirante a) la clase media, consistente en «irse de fin de semana».

Wochenende impactó en numerosos críticos y estudiosos del cine, también en España. Ya en 1948 Ángel Zúñiga escribía lo siguiente en *Una historia del cine*:

Se trata, nada menos, que de un film sin imágenes. Esta es idea totalmente original para contarnos a través de sonidos que nos son familiares, de rumores concebidos, de ecos de la naturaleza, los cambios perceptibles de un día de trabajo a otro de fiesta, a un domingo cualquiera pasado al aire libre. Oímos, pues, desde el quiquiriquí del gallo a las canciones de rueda de los chiquillos; los chillidos de los borrachos y la vuelta al trabajo, al llegar el lunes. Por primera vez, los sonidos son capaces de crear un mundo nuevo, de evocar una serie de sensaciones. El juego acústico de Ruttmann consiste en el encadenamiento rápido de frases cortas, de sonidos evocadores que en el montaje nos sugieren nuevas analogías. La voz del hombre de negocios que pide un número por teléfono, una de cuyas cifras coincide con la que dice un muchacho que en la escuela canta la tabla de multiplicar y, luego, ese mismo número lo oímos por boca del encargado del ascensor de unos grandes almacenes que advierte la llegada a los distintos pisos, con las especialidades que se encontrarán en los mismos.

El final de esta cita, con la referencia a esos grandes almacenes —que podría complementarse con el recuerdo del sonido de una máquina registradora, hacia el final de la pieza—, deja muy claro que para Ruttmann el consumo figura destacadamente entre las actividades propias del *Wochenende*. Los trabajadores necesitan cierto tiempo de asueto al final de la semana, entre otras razones, para poder comprar. La que se evoca en esta obra no es cualquier forma de consumo: igual que los sujetos quedan indiferenciados mediante el homogeneizador sistema fabril, e igual que su capacidad de trabajo es perfectamente intercambiable por la de cualquier otro obrero, los grandes almacenes —relativa novedad de la época— ofrecen, simplemente, productos (así, en abstracto). Es decir, de manera totalmente opuesta a como un zapatero podría ofrecer sus calzados o un carnicero sus viandas. El propio uso de la palabra «almacén» da pistas acerca de que ahí cabe prácticamente cualquier cosa. Bienes consumibles de todo tipo prestos a ser adquiridos dentro de un tiempo que los propios trabajadores también consumen: no son pocos los sonidos de relojes, junto a otras marcas del paso del tiempo (el canto del gallo, la sirena de una fábrica, las campanas de una iglesia...) que Ruttmann lleva a su composición.

El concepto de indiferenciación que, unido al de homogeneización, estamos aplicando a ese nuevo sujeto producido por el capitalismo de inicios del siglo XX (así como al tipo de trabajo —y de consumo— que estaba llamado a realizar) entronca con las ideas anteriormente expuestas sobre el micrófono. Al referirnos al agnosticismo de este intentamos significar la imposibilidad de que su membrana diferencie entre las distintas señales que recibe. Para el micrófono —muy a diferencia de nuestros tímpanos— los orígenes y las causas de las vibraciones que acoge son irrelevantes. Está

diseñado para que todos esos estímulos energéticos queden homogeneizados bajo la misma categoría: sonido.

Wochenende es, como se ha apuntado más arriba, una celebración de ese momento aparentemente improductivo que —como breve pausa entre sucesivas jornadas laborales— en realidad sí es importante para la producción de algo: una nueva forma de subjetividad. A través de cierto uso particular del tiempo de ocio se configura un nuevo modo de estar en el mundo, un nuevo tipo de individuo. Salir de fin de semana será, a partir de este momento histórico, y hasta nuestros días, una forma de distinción (dentro de la dinámica general de indistinción propia de las masas). Ruttmann edifica un temprano monumento sonoro a esa nueva tipología pequeñoburguesa del dominguero, que intenta imprimir en su vida —y acaso en la de su familia— cierta singularidad con su «escapadita» de la ciudad durante el fin de semana, aunque con ello no haga sino inscribirse en otra masa, análoga a la que conforma como trabajador.

LA RADIO Y LA MASA

Quizá en su pionero retrato sonoro del dominguero Ruttmann ya posea la intuición de que —por muy singulares o especiales que puedan sentirse durante su fin de semana— sus anónimos protagonistas no dejan de ser individuos-masa, miembros indiferenciados de una colectividad sin rostro. La pieza, además de esa forma incipiente de subjetividad, también celebra el agnosticismo del micrófono, y al hacerlo ayuda a crear una (en aquel momento) insólita forma de escucha radiofónica, en la que conviven, indiferenciadamente, muy distintos tipos de sonido. Lo relevante —e históricamente novedoso— respecto a todas estas resonancias berlinesas es que en el contexto técnico-estético inaugurado por el micrófono ya no importa si proceden de la voz humana, de un coche, de un piano más o menos afinado... Una vez atravesada la frontera del micrófono, devienen sonidosmasa, indiferenciados los unos de los otros al menos mientras habiten el espacio radiofónico.

En la obra de Ruttmann coexisten los sonidos de una sierra, martillazos, rugidos de motores, cajas registradoras, pitidos de claxon, silbatos, los arpeggios que una cantante entona junto a un piano, el tictac de varios relojes (también el canto del cuco), sirenas, el canto de un gallo, silbidos más o menos afinados, confusos parloteos femeninos, griteríos infantiles, susurros y besuqueos, risas, animados cantos corales (tanto de niños como de adultos —algunos de carácter religioso—), bandas de música que se aproximan y después se alejan del oyente siempre impulsadas por contundentes golpes de bombo, tintineos de cubiertos que se funden con el del metal —más contundente— de unas campanas. Hacia el final de la pieza, cuando retornamos a la rutinaria jornada laboral, escuchamos el timbre de un reloj despertador, más sirenas propias de una fábrica, el bostezo de quien intenta desperezarse, suspiros, una máquina de escribir, la voz de lo que podría ser un jefe o un capataz...

Músicas, parlamentos, ruidos más o menos molestos o identificables... Todo queda integrado, gracias al agnosticismo del micrófono, en una secuencia temporal homogénea: once minutos y quince segundos de sonido. Ruttmann no solo poseía —y demostró— una sólida intuición respecto a esa característica del micrófono; también participaba de la idea de que ese instrumento actúa como un filtro respecto a la realidad, frente a ese «mundo exterior» que ubicamos más allá de la frontera microfónica del espacio radiofónico. Una realidad que, ciertamente, es mucho más amplia que la que los sonidos caracterizados como musicales pueden ofrecernos:

Fuera de los límites impuestos a los instrumentos, nosotros disponemos hoy de un campo vastísimo: todo lo que es susceptible de ser vivo nos pertenece, y podemos extraer de la vida misma mucho más de lo que habíamos extraído con el cinema mudo. Este dominio se encuentra ensanchado por las condiciones del espacio; hay una perspectiva del sonido, como hay una perspectiva de la línea, perspectiva que en aquél se obtiene aproximando o alejando del micrófono una gama infinitamente variada de valores sonoros.

Estas palabras de Ruttmann, que fueron citadas dentro de un artículo de José Pizarro titulado «Un film “sin imágenes”» y publicado en el diario madrileño *La Nación* el 29 de julio de 1930 —otra muestra de la rápida acogida de la obra en la España de la Edad de Plata—, manifiestan esa concepción del micrófono como una suerte de embudo o jeringuilla capaz de «extraer de la vida misma mucho más» que la cámara de cine. La membrana microfónica, en el límite del espacio de la radio con el mundo exterior, abstrae de él fragmentos de la existencia, sin tener en cuenta si estos se encuentran «[f]uera de los límites impuestos a los instrumentos», es decir, si pertenecen al dominio prefigurado de lo musical.

Respecto a la tentadora comparación entre el medio cinematográfico y el radiofónico, al analizar esta misma obra el teórico y compositor francés Michel Chion resalta cómo aquí Ruttmann lleva hacia la radio una técnica hasta entonces más propia del cine: el rodaje (entendido como la recreación artificial de una serie de circunstancias que propician la grabación de una determinada escena, que más tarde se insertará —por vía de montaje— en una secuencia más compleja). En

particular nos interesa mencionar aquí —aunque será algo más adelante cuando nosotros retomemos esta argumentación— las ideas de Chion, dentro de su libro *El arte de los sonidos fijados*, sobre esta idea de «rodaje radiofónico»:

Cuando se escucha por ejemplo en *Week-End* lo que se supone es una sierra acometiendo [*sic*] la madera, todo eso en medio de un gran silencio, se sospecha que ahí no hay nada de espontáneo. Ha sido necesario arreglárselas para evitar todo ruido simultáneo o vecino, escoger la hora o el lugar en el que ningún estrépito perturbara la grabación.

Las palabras de Chion recién anotadas apuntan hacia algo que, sin demasiados ambages, puede perfectamente ser calificado como manipulación. ¿Qué otra cosa implica recrear una situación en la que el ruido de una sierra al cortar aparece solo, exento de cualquier otro sonido? Podríamos, de hecho, conectar esta cita con la anterior, del propio Ruttmann, y añadir que la ubicación a mayor o menor distancia del micrófono respecto de esa sierra —una decisión, qué duda cabe, totalmente consciente por parte del autor de la grabación— también representa una forma de manipulación. Desde luego, nuestra percepción como oyentes de esos sonidos variará enormemente dependiendo de las maniobras técnicas que decidan practicar quienes manejan el micrófono.

Recordemos, siquiera de pasada, que la manipulación no fue algo exótico para Walter Ruttmann, tampoco en años posteriores a la creación de *Wochenende*. Durante el periodo nazi trabajó como asistente de la directora Leni Riefenstahl durante la filmación de *El triunfo de la voluntad*. De hecho, Ruttmann figura a menudo como coguionista del documental propagandístico por antonomasia (en el que, por supuesto, se basó Chaplin para construir la secuencia del discurso anteriormente analizada). Ya en 1941, su fallecimiento estuvo provocado por las heridas recibidas mientras trabajaba en el frente como fotógrafo de guerra —tarea que no sabemos si desarrolló con grandes pretensiones de objetividad—.

MONTAJE RADIOFÓNICO SIN ENCUADRE NI RODAJE

Las ideas de Chion acerca del «rodaje radiofónico» nos ponen en la pista de cómo el micrófono, en una obra como la de Ruttmann, es cómplice de un falseamiento de la realidad al presentarnos solo, exento de cualquier sonido parasitario, el resultado acústico de la fricción entre la sierra y la madera que corta. Lo que Chion no desarrolla en este punto, sino que más bien confunde al emplear la expresión «rodaje», es que en ese falseamiento se manifiesta un rasgo genuino del medio radiofónico, que en absoluto es compartido por el cine (ni, a los mismos efectos, por la televisión).

Es evidente que un rodaje cinematográfico también falsea la realidad. Partamos de la grabación de un plano en el que alguien está cortando un pedazo de madera con una sierra. Si uno ampliase la mirada sobre ese fragmento de la realidad que está siendo registrado, es decir, si abriese el plano —realizando una suerte de *zoom out*—, seguramente vería una serie de elementos que no necesariamente tienen que ver con la realidad que se está filmando y que antes, con la mirada acotada por el plano cinematográfico, no existían para esa persona. Posiblemente no se haya tratado y retratado esta cuestión de manera más bella y profunda que en la película *La noche americana*, un verdadero tratado sobre la dirección cinematográfica —y sobre el amor en general— dirigido y protagonizado en 1973 por François Truffaut (quien encarna a un cineasta, Ferrand, que está —o se hace el— sordo, en una metáfora particularmente acertada para describir un tipo de relación muy frecuente entre los practicantes de ese oficio y el sonido).

En una toma de sonido radiofónica, por su parte, en principio no existe la posibilidad de ampliar la escucha (como antes decíamos «ampliar la mirada»), para captar una realidad más amplia que la inicialmente registrada. El micrófono no puede hacer *zoom out*. Uno puede, desde luego, alejarse de la fuente sonora (con este gesto, ciertamente, esta no tendrá tanta presencia en la grabación). También puede, claro, variar la orientación de las membranas de los micrófonos (así, si se usan dos o más, se podrá crear la ilusión de un espacio más o menos amplio). Pero la toma de sonido es esencialmente distinta de un rodaje porque en aquella no existe nada comparable al encuadre cinematográfico.

Tampoco el micrófono puede, por lo demás, realizar un *zoom in*. Por suerte o por desgracia, y sin perjuicio de que empresas como Apple o Samsung anuncien en 2019 el «audio zoom» como una nueva característica de sus más recientes modelos de teléfono (cuyos algoritmos supuestamente «ajustan el sonido al encuadre de la imagen», según la publicidad del iPhone 11 —el Galaxy Note 10 promete, por su parte, «seleccionar unidireccionalmente el sonido del objetivo grabado»—), la noción de encuadre sonoro, así como la correspondiente posibilidad de realizar un *zoom* propiamente dicho, seguirá siendo una entelequia. Magistrales películas como *The Conversation*, de Francis Ford Coppola, o *Blow Out*, de Brian De Palma, reflexionan sobre este hecho y las dramáticas consecuencias del mismo para sus respectivos protagonistas. Ni Harry Caul (interpretado por Gene Hackman en la primera película) ni Jack Terry (el personaje que encarna John Travolta en la segunda) consiguen resaltar con precisión un detalle particular del sonido captado por sus respectivos micrófonos, por mucho que intenten magnificar su intensidad y su nitidez. Esta imposibilidad, que contrasta con lo que sucede en la película *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni (fuente de inspiración para De Palma, si bien el director italiano juega con las posibilidades del medio fotográfico, no del fonográfico), ejemplifica también lo que aquí hemos denominado agnosticismo del micrófono: pese a que en la conciencia de los personajes citados ciertos sonidos de entre los que han registrado son mucho más importantes que otros (hasta el punto de que algunas vidas dependen de la inteligibilidad de esas grabaciones), en la membrana de sus refinados micrófonos todas las vibraciones se reciben, se funden y se confunden en objetiva igualdad y con total ajenidad respecto a los angustiados deseos subjetivos de quienes captaron esos sonidos.

Retornando a la argumentación anterior, se podría pensar que, más que el encuadre, es el plano —la idea de plano— lo que resulta impensable en el contexto de una toma de sonido. Pero conviene

ser preciso al diferenciar ambos conceptos —que a menudo se entremezclan, al menos en nuestro idioma—, y así constatar que un sonido sí puede estar dentro o fuera de plano, pero nunca dentro ni fuera de cuadro.

El plano es, conviene subrayarlo, un concepto abstracto y relativo, que no necesariamente tiene cotejo en nuestra realidad cotidiana. Así, por ejemplo, un sonido puede ir apareciendo gradualmente, como el de una sierra que desde lo inaudible se presenta cada vez con más intensidad: habrá entrado en plano. Otro ejemplo: si dos fuentes sonoras están muy cerca de la membrana del micrófono, y otra —que puede ser más intensa que las anteriores— queda más lejos de este, se podrá decir que los sonidos procedentes de esa tercera fuente estarán fuera de plano respecto a los sonidos procedentes de las dos primeras fuentes.

Lo importante aquí es resistir la fuerte tentación de imaginar espacios tan ortodoxos como los que cotidianamente nos ofrece la visión, y entender que la membrana del micrófono efectúa constantes transformaciones topológicas que modifican radicalmente la geometría a la que nos tienen acostumbrados nuestros ojos. Al escuchar una pieza como *Wochenende* estamos viajando a esa otra geometría auditiva, resultante de al menos tres metamorfosis espaciales sucesivas: la que realiza la membrana del micrófono, la del altavoz o altavoces mediante los que percibimos la obra, y la que ejecuta nuestro tímpano.

El Diccionario de la Real Academia Española propone la siguiente definición de «encuadre»: «Espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica». Frente a esa noción tan confusa e imprecisa que es «captar», pensamos que sería más correcto y pertinente usar aquí el verbo «delimitar». Porque esa es la característica principal del encuadre, poner límites a un plano.

El mismo argumento explica por qué en la toma de sonido no puede existir el encuadre (al menos, no en el sentido de este término que se aplica en el cine): a diferencia del objetivo de la cámara, la membrana del micrófono no puede delimitar un espacio. Si por «delimitar» entendemos —volviendo momentáneamente al DRAE— «Determinar o fijar con precisión los límites de algo», eso el micrófono no lo puede conseguir respecto de ningún espacio. Su membrana es experta en intensidades, pero sabe muy poco de distancias.

Dado que uno de los aspectos fundamentales del rodaje cinematográfico radica en la idea de encuadre, la expresión «rodaje radiofónico» parece desafortunada. Ya ha quedado demostrada la imposibilidad de encuadrar el sonido mediante el micrófono, pero ahora debemos preguntarnos si la noción de «toma» resulta de aplicación en el ámbito radiofónico.

La «toma», en el contexto cinematográfico, está íntimamente ligada a la idea de «plano», que el diccionario define así: «Parte de una película rodada en una sola toma». Pero aquí se da una confusión entre una concepción temporal del plano (lo que parece implícito en estas palabras del DRAE, que efectivamente se corresponden con expresiones bien asentadas, del tipo «esta película se caracteriza por el uso de planos muy largos») y la noción más abstracta que antes se presentó (esa suerte de «espacio virtual» que configuran las cámaras... o, como hemos visto, también los micrófonos).

En el contexto cinematográfico, la referencia al «plano» conforme a la primera concepción mencionada —esto es, la temporal— resulta práctica cuando, por ejemplo, describimos el montaje como la combinación de planos pertenecientes a diversas tomas. Pero debe subrayarse que esta concepción del «plano» obedece a un pensamiento puramente secuencial de las imágenes cinematográficas, en virtud del cual estas aparecen —como resulta habitual en el cine más difundido— las unas detrás de las otras. Solo excepcionalmente usa el cine técnicas como la de la pantalla dividida (recordemos, sin salir del cine *mainstream*, cómo Brian De Palma recurre con frecuencia a la *split screen*). La otra gran salvedad a la concepción linear o estrictamente secuencial del plano es, por supuesto, el cine que incorpora imágenes generadas por ordenador (y, desde luego, el de animación): ahí sí resulta habitual que en un mismo plano se combinen elementos visuales procedentes de distintas tomas.

En el ámbito radiofónico, por su parte, o en general en cualquier montaje sonoro realizado mediante el micrófono, la combinación de elementos procedentes de diversas tomas no es la excepción, sino la regla. A ello precisamente se refería Michel Chion cuando, en la cita anterior, escribía acerca de cómo Ruttmann había aislado el sonido de la «sierra acometiendo la madera», en la preparación de *Wochenende*: para después superponer esa grabación —esa toma— junto a otras (que pueden proceder de contextos bien distintos y remotos), es preferible que esa fuente sonora aparezca tan exenta de cualquier perturbación acústica como sea posible.

Mientras el montaje cinematográfico es —en términos generales— puramente secuencial, el montaje radiofónico es eminentemente polifónico. Este último combina tomas —o fragmentos de estas— no solamente en el eje horizontal o diacrónico, como el cine, sino que también lo hace en una dimensión vertical o sincrónica.

Estaríamos tentados de calificar también esta segunda posibilidad —tan genuina del montaje radiofónico— como «armónica», por operar de la misma manera que cuando —en la música tradicional— varios sonidos se superponen para formar un acorde. Pero como a menudo la terminología musical opone lo «armónico» a lo «contrapuntístico» —que se manifiesta cuando dos o más líneas melódicas (denominadas, en general, voces) discurren simultáneamente, pero con relativa independencia—, y en el montaje radiofónico se pueden encontrar, muy habitualmente, usos contrapuntísticos —más que armónicos— de las diferentes tomas, parece conveniente evitar este riesgo de confusión.

En una pieza tan temprana y limitada técnicamente como *Wochenende* (recordemos que se realizó en formato óptico, sobre celuloide) el montaje de los sonidos es puramente secuencial: unos van detrás de otros, sin superposición de ningún tipo. Desde luego, el pensamiento propio del montaje cinematográfico —que, por su parte, aún estaba en sus primeros balbuceos, tras las aún recientes aportaciones fundamentales de D. W. Griffith y Eisenstein— determinó la técnica empleada por Ruttmann. En todo caso, sorprende la veloz agilidad con la que unas grabaciones suceden a otras —creando un desenfrenado ritmo, que posiblemente intente reflejar la excitación propia del fin de semana— y, sobre todo, la disparidad de estos. El agnosticismo del micrófono se reafirma, al reunir en esa rápida secuencia tomas sonoras posiblemente más diversas entre sí que las imágenes que cualquier director de la época se habría atrevido a yuxtaponer sobre una pantalla.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.