La radio como una instalación sonora cotidiana

POR **HANS BURKHARD SCHLICHTING**

En la actualidad son pocos en Europa los que conocen un mundo sin radio; quienes aún recuerdan los tiempos anteriores a la radio están en vías de desaparición. Han pasado 80 años desde que en la mayor parte de los estados europeos se abrió a todos este primer medio electrónico que ya existía en ámbitos privados desde hacía más de un siglo. En la larga experiencia de acostumbrarse a escuchar la radio hay muchas cosas que se han convertido en normales y que merecen una consideración más detallada, puesto que esconden virtualidades sin descubrir y posibles alternativas en su desarrollo. Y esta afirmación es válida también para la evolución del arte radiofónico que desarrolló este medio informativo, generando ya desde sus comienzos formas expresivas genuinas y características representativas al margen y por encima de la práctica diaria periodística. La diversidad de las historias de la radio en los diferentes países es un indicio de la cantidad de las nuevas vías que se abrieron.

I. El nacimiento del arte radiofónico desde la institucionalización de la radio: el ejemplo de Alemania

Cuando el 29 de octubre de 1923 Alemania vivía la inflación económica más extrema al alcanzar un dólar el valor de 4,2 billones de marcos y la crisis había alcanzado su punto histórico más alto, en Berlín se produjo por vez primera la emisión de la llamada ?radio de entretenimiento?. En un principio se dirigía diariamente ?a todos? durante una hora, ocupando por consiguiente una frecuencia pública considerable. Desde los comienzos, la radio demostró ir por delante de la prensa en muchos aspectos, debido a su mayor rapidez en la transmisión de noticias y también gracias a lo que ningún periódico podía ofrecer: entretenimiento en vivo ante los micrófonos, la palabra hablada y la música. Detrás de esta iniciativa estaba una empresa de discos, tocadiscos y muebles de música. Se trataba de la Vox AG (www.oldradioworld.de/vox.htm), la cual al ser la primera organizadora del programa esperaba una efectiva repercusión publicitaria de sus productos. La firma dispuso de unas instalaciones para la emisión en una buhardilla de su sede en Berlín. En medio de lamentos por tanta debacle económica y caída de los mercados de divisas y bursátiles, se había adelantado a

Fundación Telefónica
Telefónica

todos sus posibles y remisos competidores. Pronto Vox AG creó con ellos una empresa denominada Berliner Funk-Stunde AG (la hora de radio AG Berlín) que marcó la historia de la programación en la República de Weimar. Al principio se instaló en la casa del empresario de discos, hasta que en 1931 se trasladó a la monumental ?casa de la radio?, junto a la antena (*Rundfunkturm*) que con el tiempo se convertiría en un símbolo de Berlín. Le siguieron muy pronto otras ocho empresas con monopolio regional de emisión habiendo aumentado en más de un millón los seguidores de la radio en todo el país desde que en 1925 se fundara la sociedad radiofónica del Reich. Desde la base de un *hobby* por parte de un grupo de entusiastas por la técnica se había llegado en pocos años a un medio público de masas.

Lo que Marconi en 1894 había denominado ?telegrafía sin hilos? y que había extendido a todo el mundo como un nuevo medio de noticias, desde el final de la Primera Guerra Mundial, ya no se limitaba a los canales secretos de lo militar y la diplomacia. Bajo la denominación de ?abuso de aparatos del ejército?, algunas emisoras habían pasado informaciones por encima de las trincheras sin significado estratégico, simplemente de entretenimiento. Tales emisiones se sustrajeron al control central. Desde 1917 sin embargo, se convirtieron por parte de la emisora principal *Könisgswusterhausen* en una de las principales programaciones para los soldados alemanes. Esta gran emisora instalada en las cercanías de Berlín transmitió en adelante «para todos? el informe sobre el ejército junto a música, y lectura de periódicos y libros: se trataba de emisiones consistentes en voces lastimosas y sonidos chirriantes que a duras penas se podían denominar musicales. Parecía más bien que se tratara de productos que daban a los elementos acústicos y musicales un nuevo sabor. *Low fidelity* fue su denominación y era una forma de dislocación de lo presentado que no tenía otra finalidad que mantener el buen humor entre los cansados combatientes.

Surgió una coexistencia de propaganda y anarquía radiofónica que persistió hasta que la telegrafía sin hilos en la revolución de 1918 empezó a jugar un papel político como instrumento de comunicación y de nuevo el Estado invocó el Plan. En 1919 el primer gobierno republicano puso la totalidad del sistema radiofónico bajo administración y competencia de Correos. Y así permaneció incluso después de haberse creado la radio pública, siendo Correos competente para todas las cuestiones técnicas, incluso el personal de los estudios, las líneas de transmisión y la planificación de frecuencias. Simultáneamente, era el encargado de todas las innovaciones técnicas. Cuando la radio de entretenimiento se dota con emisoras de largo alcance y llegan las compañías de accionistas, en cuyas manos se encontraba el trabajo de la programación, queda bajo control oficial central. De manera diferente a las empresas privadas de prensa, la radio de la República recibió carácter de derecho público. La sociedad radiofónica del Reich resultante fomentó conscientemente una reorganización cultural del programa en las emisoras regionales, una colaboración en el campo de la radio artística y una profesionalización en las tareas de conformación de programas que sobrepasaran la pura información en el nuevo medio.

Quienes quisieran emitir fuera de la red establecida debían someterse a un examen para adquirir la cualificación de radio *amateur*: la competencia para estos exámenes era de Correos. Los nuevos tenían que limitarse a comunicaciones de naturaleza técnica o de tráfico en casos de urgencias o catástrofes. Aquellos que tuvieran más ambiciones periodísticas, literarias o musicales estaban supeditados, en la realización de emisiones de proyectos novedosos, a los requerimientos de las redacciones especializadas de radio ya establecidas. En ellas elegían lo

Fundación Telefónica
Telefónica

emitible según criterios profesionales y de programación disponiendo al mismo tiempo de los correspondientes presupuestos. La radio pública asumió un rol, también de cara a los autores, análogo al que tenían los editores en el comercio del libro, y esto de forma privilegiada porque las emisoras de radio en este sistema no tenían que trabajar según criterios comerciales y por tanto podían asumir un papel significativo en óptimas condiciones en el fomento de la cultura.

En este tiempo, sin embargo, en el camino hasta la emisión había surgido una barrera entre autores y productores que se hizo notar mucho, después de la estatalización de la radio por la Dictadura NS (Nacional Socialista) y que acabaría con experimentos señeros de la etapa republicana.

El desarrollo de una radio artística específica se puede volver a iniciar una vez finalizada la II Guerra Mundial. Esta dimensión llevó a las instituciones radiofónicas que ya habían sido nuevamente controladas democráticamente y desestatalizadas a un nuevo florecimiento, en el que el *hörspiel* y la *feature* se integraron desde los años cincuenta como marcos literarios muy valorados por la opinión pública. Se esperaba con verdadera impaciencia el estreno de los *hörspiele* (radiodramas) de autores como Günter Eich o Ingeborg Bachmann, que impusieron cánones propios para la poética radiofónica.

La auto-transformación de autores radiofónicos en productores siguió siendo una utopía durante el tiempo en que siguieron sometidos a entregar sus manuscritos para que otros trabajadores del medio procedieran a su realización. Su plasmación en formas expresivas y representativas adecuadas para la radio permaneció durante décadas bajo la responsabilidad de los dramaturgos y responsables de la programación y de los realizadores encargados de dar un estilo peculiar. Algunos autores de renombre como Ernst Schnabel, Alfred Andersch o Helmut Heissenbüttel pudieron trabajar como redactores radiofónicos desarrollando simultáneamente en sus propias obras conceptos de radiofonía que sobrepasaban las simples adaptaciones literarias al medio. En Alemania, la comprensión literaria simplista de la radiofonía fue superada ya en la década de los 70 en el contexto del *Originaltons* (sonidos originales), cuando autores independientes como Barry Bermange, Ferdinand Kriwet o Ror Wolf comenzaron a utilizar grabaciones sonoras propias para sus trabajos de radio.

Hasta este momento solamente compositores y músicos conocidos en círculos de renombre, pero nunca los autores literarios, podían esperar que sus obras se retransmitieran por radio si no habían surgido en los estudios de producción propios del mercado del sonido. Éste se convirtió desde el principio en el proveedor más importante de programas terminados para ser emitidos por la radio. Por el contrario, aquellos radiodramas y arte radiofónico genuino creado en las emisoras tampoco encontrarían un hueco en el mercado del disco hasta bien entrados los años 80. Algunas emisoras como la WDR en Colonia y la SWF en Freiburg fueron introduciendo en la programación habitual programas experimentales, de forma paralela y sin forzar la situación, dentro de sus estudios experimentales para música electrónica (caso de Colonia) o en el estudio de la Fundación Heinrich Ströbel (caso de Freiburg). Los sonidos creados en el mundo complejo de la electrónica, surgidos en estas emisoras experimentales como fruto de la evolución radiofónica en el campo de la música, tuvieron al principio sólo efectos puntuales en el arte representado en el medio que, negándose a la abstracción, siguió denominándose en Alemania *hörspiel* (1).

Fundación Telefónica
Telefónica

Es desde los años 70, gracias al empeño directo de compositores como John Cage, Mauricio Kagel o Luc Ferrari, cuando el arte radiofónico penetra también en las obras de los autores de los *hörspiele* con nuevos cánones, que se mostrarán en las obras galardonadas en los premios Karl Sczuka de arte radiofónico de la emisora SWF de Baden-Baden. Al lado de los radiodramas literarios y de las secciones experimentales de programas musicales, surgió paulatinamente una *ars acustica* propia, que convertiría el sonido original en la base de nuevas formas acústicas interpretativas.

Muy pronto se convirtió en un factor determinante en el contexto de los trabajos dramáticos en la WDR de Colonia dentro del programa coordinado por Klaus Schöning (WDR3-Hörspiel-Studio). A principios de los años 90 apareció de forma independiente con el nombre de ?WDR Estudio de Arte Acústico?.

Otras emisoras de radio pusieron en antena proyectos radiofónicos pioneros dentro del ámbito del *hörspiel*. Hasta el día de hoy se encuentran también en la *DeutschlandRadio* de Berlín y en la SWF de Baden-Baden espacios destinados al Ars Acústica. La nueva definición del *hörspiel* como arte acústico radiofónico se impuso desde la digitalización de los medios de producción encontrándose desde entonces a disposición directa también para los autores (www.modisti.com/arsacustica/ebu). Solamente y gracias a la introducción de Internet, en Alemania se abrieron las puertas de las instalaciones radiofónicas a todos los públicos para que pudieran acceder y aportar trabajos terminados y listos para ser emitidos.

II. La fuente monofónica de la imaginación

En los comienzos apareció la radio como un medio ?en el éter? que introdujo en la intimidad familiar un teatro imaginario nunca conocido hasta entonces. Los primeros teóricos del *hörspiel* hablan de ?oídos interiores? cuando querían explicar la capacidad imaginativa del nuevo medio. Y este ?oído interior?, cuya existencia permanece como una hipótesis antropológica, se convirtió realmente en un paradigma de la estética radiofónica clásica. Que la radio fuera también un aparato que ocupaba un lugar en espacios concretos representó sorpresivamente un papel secundario en las reflexiones habituales sobre arte radiofónico. En esta concepción colaboró la mirada hacia la arquitectura misma de los aparatos y su instalación habitual, así como las condiciones técnicas en las que cualquier imaginación mediática es posible.

¿Cómo es posible imaginar las primeras situaciones auditivas? ¿Se circunscribían sólo a espacios cerrados antes de la introducción de las radios en los coches y los *walkman*? En los primeros años, en lugar de los altavoces se utilizaron casi siempre auriculares. En cualquier caso, los cascos constituyeron para los primeros radioescuchas y en las transmisiones del ejército lo que les aislaba ante sus aparatos e impedía penetrar ruidos de cualquier parte. Y este acontecimiento acústico entre auriculares que respondían a estímulos iguales permitió intuir ya durante la época ?monofónica?, un *espacio*, tanto más en aumento cuanto más se percibían los toques del alfabeto Morse.

Sólo a partir de la liberación de la radio galena se empezó a transformar el ambiente total en espacio auditivo. Sólo cuando se introdujo el espacio libre se creó la liberación de la mirada.

Fundación Telefónica
Telefónica

Los objetos en el espacio ya no eran considerados como cosas, sino que aparecieron como superficies proyectivas de evocados estados de ánimo y fantasías. Para los participantes en la radio, se convirtió en su espacio cercano, la separación del interior mediante la transferencia en un lugar discreto en el marco de un contexto exterior. Se convirtieron en testigos en los ambientes domiciliarios, co-actuantes en la acción y en la escucha, en un teatro que se abría en el momento pertinente apretando un botón.

Han pasado 80 años desde entonces. Al menos en la mitad de este tiempo la radio sigue siendo un medio *monofónico* en su uso convencional como fuente de sonidos puntuales o tal vez como una pequeña superficie vibrante en la profundidad de un altavoz. Un objeto sonoro escondido en un mueble llamado radio. Un aparato frecuentemente sencillo y en ocasiones noblemente bruñido desde la época del art-decó, objeto de toda clase de libertades escultóricas en su diseño que podía adoptar las formas más extravagantes y que despertaba la propia atención. El núcleo de una instalación sonora estaba no tanto en buscar la armonía con el resto de la ornamentación ?como el resto del mobiliario?, sino también en la acústica del espacio existente. Esta acústica propia se convirtió en una magnitud específica que extendió al mismo tiempo los límites de lo estridente o atenuado con superficies reflectantes o insonorizadas, con materiales amortiguadores de sonido o rompedores acústicos de ondas.

Ya en 1925 el compositor y crítico radiofónico Kurt Weill se refirió a las múltiples posibilidades del medio que les hubieran parecido inimaginables a los pioneros de la radio y que cuarenta años más tarde serían realizables en los espacios estereofónicos. Él fue el primero en denominar ?arte radiofónico? lo que él mismo anticipó por el medio electrónico y que de forma análoga era habitual en las películas experimentales. Se trataba de un arte en el que no era lo decisivo la simple unión de pura música y palabra, sino que se integraba algo nuevo: «sonidos procedentes de otras esferas, voces humanas y sonidos animales, ruidos naturales del viento, del agua, de los árboles y una pléyade de ruidos imperceptibles que se podían generar en el micrófono por medios artificiales, como ondas sonoras y que se podían subir o bajar, hacer más o menos graves, mezclar, superponer o recrear de nuevo».

Quien en 1925 se hubiera visto súbitamente y en medio de su ajetreo diario trasladado a una *instalación sonora* radiofónica, se habría sentido irritado por tantos sonidos para los que aún no existían principios orientativos. Estas ayudas orientadoras las pudo encontrar en abundancia en los *hörspiele* que por entonces empezaron a imponerse en el medio radio como la auténtica cultura narrativa. Su dramaturgia se asienta en el *principio de la imaginación*, puesto que con medios concretos todavía no se pueden producir o imitar sonidos en esta época monovocal. Espacios de la imaginación que se elaboran en un medio llamado radio en tiempo real sobre el eje del tiempo. Espacios representados que pertenecen tanto al género dramático como al narrativo.

Ya los realizadores pioneros de los primeros tiempos de la radio sabían que la imaginación estimulada por el oído trabajaba con imágenes. Ellos desarrollaron el llamado principio escenográfico. Por esta razón no sólo imitaron de forma retórica los escenarios artísticos del teatro, sino que también pusieron en escena dramaturgias reales. Así, por ejemplo, en 1930 el realizador berlinés Max Bing preparó una escenificación de Alfred Döbling para la obra titulada *La historia de Franz Biberkopf*, un *hörspiel* basado en la novela *Berlín Alexanderplaz* que se

Fundación Telefónica
Telefónica

caracteriza en su versión literaria por el lenguaje natural y una técnica de montaje sorprendente.

La escena inicial se desarrolla en la plaza Rosenthal junto a comerciantes callejeros de Berlín. Sólo mediante voces y con pocos ruidos graves se produce una ligera simulación. En el estudio se crea la sensación de un espacio a cielo abierto, mediante diferentes formas de hablar, intensidades y distancia del micrófono, en el que domina el movimiento, a pesar de que los locutores permanezcan en la misma posición. Se trata de un espacio en el que no sólo se tiene que escuchar para poder aprehender algo, sino en el que se es introducido y donde, de forma imaginaria, uno también se puede mover cuando se ha producido la integración. Ni bocinas de coches, ni música, nada. Bastan unas señales del tranvía por medio de tonos profundos para producir efectos dobles. Se logra movimiento total en la profundidad del espacio producido por un solo altavoz. Se ha logrado mediante la escenificación, en lugar de conseguirlo por el efecto de sonidos bajos producidos por la monoforma.

Entretanto, y en medio de cambios bruscos, se percibe constantemente una voz lastimera fuera de todo espacio, procedente del *off*. De forma lineal ?y por ello tanto más acuciante en cada interrupción? se asocia al hilo de vida del protagonista, quien al principio pasa totalmente desapercibido y paulatinamente se convierte en el centro de atención de la escena. Lo que aquí resuena como procedente de ultratumba se origina en otro espacio al lado del estudio. Este fenómeno será cultivado más tarde en un desarrollo del radiodrama que durará décadas. Realizadores como Max Ophüls transformarán este hallazgo en casi un narrador tecnificado y dispuesto para entrar en escena.

El cambio impulsado conscientemente desde la linealidad narrativa y los espacios imaginarios se convertirán en modelo fundamental de la escenografía en los *hörspiele* clásicos. Concebido en la época de la monofonía, su dramaturgia se organiza y desarrolla desde las coordenadas de la escenografía acústica en los espacios cambiantes. No sorprende por tanto que la literatura y la música Zeit-Künste se convirtieran muy pronto en los aliados naturales de los nuevos géneros del radiodrama (*hörspiel*). Esto ocurrió especialmente en aquellos casos en los que los guiones literarios fueron transformados (como fruto por tanto del principio lineal). Una gran parte de las producciones actuales hasta el día de hoy siguen este modelo que ha tenido éxito y que se ha convertido en un factor estable dentro de los nuevos mercados de los libros para escuchar (*Hörbücher*).

Ya con anterioridad al radiodrama de Alfred Döbling había existido un intento por parte del realizador de cine Walter Ruttmann, para la Reichs-Rundfunk-Gessellschaft, en el que la banda sonora se ensayó como un medio de alimentación móvil y cambiable siguiendo el proceso denominado Tri-Ergon. Lo que actualmente se puede escuchar como un idilio emocionante en la época tecnológica avanzada, sería el experimento del *hörspiel* en 1929 en la radio de la República de Weimar.

También ahora hay narración, pero con otros medios. Se prescinde de la voz de un único narrador mediante los cambios rítmicos montados de diferentes ruidos y sonidos. La imagen acústica de un fin de semana en las inmediaciones de una gran ciudad como Berlín y surgida como un montaje totalmente lineal de grabaciones externas monofónicas, en las que el

Fundación Telefónica
Telefónica

movimiento y la profundidad juegan un papel determinante, la música que se acerca, sólo se barrunta y percibe a partir de los sonidos crecientes de los timbales dominantes y el efecto Doppler producido por los cambios del micrófono en sus movimientos.

Ya con anterioridad a la época mediática se descubrió el efecto adicional cuando la narración es acompañada de *música*. Se trata del efecto melodramático intuido por Friedrich Bischoff, el pionero de la radio de Breslau, cuando ya en 1930 exigió «radiodramas para música». En 1954, siendo Intendente (Director General) de la emisora Südwestfunk en el Estado de Baden-Baden, creó un premio de música original para *hörspiele* que denominó Karl Sczuka, el nombre de un compositor de la casa. Se trataba de un premio para el que ya en el prefacio se contemplaba el conjunto de instrumentos en la conformación de sonidos y no solamente los aspectos lineales de la música para el radiodrama. En la actualidad este concurso internacional Premio Karl Sczuka de arte radiofónico engloba todas las formas del arte acústico radiofónico y se entrega todos los años en el Festival de Donaueschingen.

III. De la simetría de los sonidos estereofónicos a la asimetría de los espacios acústicos tridimensionales

Desde la década de los 50 las ondas de frecuencia larga (AM) fueron sustituidas paulatinamente por las de frecuencia modulada ultracortas (FM) que son menos propicias a las interferencias, pero que al ser de menor amplitud precisan de una red más densa de centros emisores. También pueden transmitir señales estereofónicas libres de ruidos y que desde los años sesenta se convirtieron en los campos de la producción y la transmisión estándar de la *alta fidelidad*. Desde esta época y antes de la digitalización fue mucho lo que se innovó en posibilidades técnicas y de realización. Por medio de las mezclas de fuentes diversas superpuestas aumenta la complejidad de posibles efectos sonoros y la producción de espacios sonoros concretos mediante la estereofonía o ampliando los canales. El principio monofónico de la *imaginación* fue sustituido por un espacio estereofónico *ilusorio* que favorece la integración de elementos propios del cine. No es casual que se corresponda de forma ideal el espacio radiofónico simétrico entre dos altavoces estereofónicos a una pantalla de cine. Sin embargo, la potenciación del *principio ilusión* marca solamente la corriente principal del desarrollo al lado de la cual existieron también desde los comienzos otras tendencias.

Entre los lugares donde se experimentó en el campo de la estereofonía en el *hörspiel* se encontraban en 1968 los estudios de la SWF en Baden-Baden. Mientras que Bernhard Rübenach realizaba en el gran estudio destinado a esas piezas una obra teatral de un contemporáneo empleando coreografías acústicas diferenciadas y voces simuladas, en el estudio adjunto y bajo la dirección de Peter Michel Ladiges se presentaba el primer *hörspiel* que había sido ideado por sus autores como proyecto estereofónico. Ernst Jandl y Friederike Mayröcker habían diseñado una historia familiar ejemplar. Se titulaba *Fünf Mann Menschen* (*Cinco varones*) y representaba al mismo tiempo una parodia de todas las historias familiares, correspondiéndose con las cinco posiciones fundamentales de la estereofonía (izquierda, centro izquierda, centro, centro derecha, derecha) entre dos altavoces, como principio del orden familiar. Padre y madre son representados por ambos altavoces, quienes a su vez indican el lugar a ocupar por sus hijos. Se trata de una parte de monofonía adicional construida

Fundación Telefónica
Telefónica

sobre la base de cinco puntos estereofónicos. Acústicamente domina el principio de la simetría, aun cuando no había sido aplicado afirmativamente por la pareja de autores vieneses, sino que fue utilizado a la vez como principio dominante adjunto. Por el contrario, en la pieza teatral que se representaba al lado la simetría estaba presente de múltiples formas. *La persecución y asesinato de Jean Paul Marat ejecutada por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade,* de Peter Weiss, había sido comenzada en 1962 por parte de su autor, en un principio como un proyecto de radiodrama. Sin embargo, a causa de la arquitectura escénica no era posible representarla con medios monofónicos. Su estreno en Berlín en 1964 la convirtió en la obra teatral más importante de la época. Luego consiguió ser integrada en el repertorio de los radiodramas al desarrollar, mediante un nuevo guión, la estereofonía, para la que Rübennach creó una coreografía acústica propia.

El espectro inmenso de nuevas formas acústicas que se fueron conociendo desde que se introdujo la estereofonía ha sobrepasado el campo de la radio y evoluciona internacionalmente desde los años 60 hacia una *ars acustica* abierta no sólo a la música, sino también a impulsos de otras artes plásticas y representativas, cuyos dominios se encuentran en la conformación de posibilidades espaciales. También artistas y otros autores y compositores de tendencias experimentalistas e improvisadores han contribuido al arte radiofónico mediante la recopilación de las experiencias en los fotomontajes, en *happenings*, en *performances*, en instalaciones sonoras y en el ámbito de los multimedia. Procedentes del círculo de estos nuevos *media-performers* y de los músicos improvisadores, aparecieron ya en los años ochenta los primeros que revitalizaron el principio ?en vivo? para las acciones ejemplares que ya en los comienzos del *hörspiel* impregnó cada proceso de emisión. A diferencia de lo que ocurriera en los años 20, ahora no se introduciría en las emisiones ?en vivo? en los estudios cerrados a los actores imitando declamaciones textuales, sino que como improvisadores podrán compartir presencia pública con otros invitados. Eventos públicos, como el Festival Intermedium organizado por la Radio de Baviera, se han transformado en los últimos años en ocasiones para experimentar aplicaciones multimediáticas de nuevos conceptos radiofónicos. Como bien saben todos los usuarios de Internet, la dislocación de espacio y tiempo encuentra aquí su correspondencia. ?Hiperespacios auditivos? (*AudioHyperspaces*) es la denominación de una página *web* de la SWR desde la cual se acompañan críticamente los nuevos desarrollos y donde son presentados nuevos conceptos y proyectos provenientes de la escena internacional sobre estos ámbitos.

Igualmente, los efectos de sugestión de los cines Dolby-Surround y los diferentes formatos DVD se enmarcan hoy día en el ámbito de la puesta en escena radiofónica, sin tener que atenerse necesariamente ni a la simetría ni a campos visuales imaginarios. En los últimos años se están recopilando emisiones multicanal que pueden convertirse en permanentes tan pronto haya una audiencia preparada que pueda recibir emisiones en formato Dolby Surround o en ?5.1?. Las primeras emisiones alemanas de *hörspiel* siguiendo el proceso Dolby-Surround tuvieron lugar en noviembre de 1999 como retransmisiones ?en vivo? desde la Academia de las Artes de Berlín, con ocasión del Festival Intermedium 1. Se trataba de una producción titulada *Cosmic Memos*, del Ensemble HCD de la radio pública del Estado de Essen, con la colaboración de ZKM de Karlsruhe y de *Torn-Zerrise* de John King de SWF. Igualmente pueden ser probados en lugares abiertos los efectos de la acústica multicanal a la que ya están acostumbrados los usuarios de DVD, pero para quienes tanto el *ars acústica* como los efectos multiplicadores de la radio están en sus comienzos.

Fundación Telefónica
Telefónica

En cuanto a los criterios para valorar tales medios artísticos, encontramos, ya en opinión de Walter Benjamin, que no pueden referirse solamente al valor artístico, sino también al valor expuesto de lo presentado. También el medio tradicional radio como instalación sonora habitual anclada en su público seguiría, incluso en caso de un consumo reducido, permaneciendo en el panel.

La multidimensionalidad de la sonoridad radiofónica ha sido una conquista posterior. En medio de las nuevas técnicas mediáticas aparecen reminiscencias de las anteriores. También incluso en los panoramas sonoros del *ars acustica* basados en la tridimensionalidad de los espacios sonoros encontramos ecos sonoros de la monofonía. Un paradigma aparte procede del compositor e investigador canadiense R. Murray Schafer (www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/arsacustica/schafer), quien en 1977 con la publicación de su libro *The tuning of the World* se convirtió en el fundador de la acústica ecológica. Todos los años reunía músicos en un lago recóndito en el norte de su país, donde habitan lobos impresionantes, para una representación que él denomina ?ritual? y cuyos ingredientes son ?música de lobo? alejados unos de otros varios kilómetros. En 1997, en una emisión en la radio canadiense, producto de esta experiencia, se pudo percibir la voz de Schafer en *ductus* moderados. En ocasiones, incluso en los micrófonos se perciben ráfagas de viento. Lo que llama la atención en esos espacios estereofónicos es la falta de presencia de los sonidos. Ésta llega en el transcurso de tiempo real, que pasa hasta que dichos sonidos, cuyo origen está a varios kilómetros de distancia, alcanzan el micrófono. Sonidos, tanto naturales como musicales en origen, atraviesan los bosques y las superficies del agua que los reflejan presentando modulaciones perceptibles originadas por el entorno. Los sonidos son introducidos conscientemente por Schafer como representador de algo creativo. *Music performs and nature performs*: la música interpretada en el lugar suena claramente sencilla y lineal. Solamente la linealidad asegura la retransmisión para largas distancias. Para quien no llegue a percibir estos sonidos tan lejanos entre sí, este ?ritual? puede parecerle raro y cómico. Como todos los rituales está supeditado a la aprobación y a la colaboración activa y sitúa a los oyentes pasivos de la radio en sus propios límites, puesto que el ritual se convierte en una vivencia imaginaria. En este sentido, la representación radiofónica de Schafer es un acto del constructivismo postmoderno con un concepto antropológico fusionado de Alta Fidelidad.

Unir los espacios auditivos artificiales ?por medio de la técnica? con los espacios naturales y zonas civilizadas es una de las grandes oportunidades potenciales de la radio como instalación sonora. Afirma Schafer que la radio se convertiría en radical si se transformase la misma naturaleza en emisor logrando una receptividad global en la que el lenguaje informativo no acaparase la última forma expresiva. Se trataría del intento por volver a vivenciar percepciones acústicas de naturaleza pre-técnica por medios técnicos y escenográficos del propio medio en los que el *aura* tiene su lugar en el sentido que le da Benjamin. Espero que al menos se intuya en estas líneas lo que podemos lograr cuando convertimos en sonidos fundamentales de nuestra vivencia diaria el silencio, el ruido industrial, las vibraciones de los aparatos o el zumbido de las instalaciones del aire acondicionado.

(Traducción: Donaciano Bartolomé)

Fundación Telefónica
Telefónica

Fundación Telefónica
Telefónica