

consonni

**LA RADIO  
ANTE EL MICRÓFONO  
VOZ, EROTISMO Y SOCIEDAD DE MASAS**

---

**MIGUEL ÁLVAREZ-  
FERNÁNDEZ**

**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

**Maquetación**

Zuriñe de Langarika

**Ilustración de la contracubierta interior**

Iñaki Landa a partir de una fotografía de Marina Guilarte

**Impresión**

Gráficas Iratxe

Printed in Spain

**Edición**

consonni ediciones

C/ Conde Mirasol 13-LJ1D

48003 Bilbao

[www.consonni.org](http://www.consonni.org)

ISBN: 978-84-16205-67-7

Depósito legal: BI 00427-2021

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.



# ÍNDICE

- 9 \_ **Introducción**
- 13 \_ **Henri Chopin: hacia *Le Corpsbis***  
17\_ El agnosticismo del micrófono  
22\_ Contra la escritura
- 27 \_ **Charles Chaplin: hacia *El gran dictador***  
30\_ La ambigüedad de la escucha radiofónica  
33\_ Censura y democracia
- 41 \_ **Walter Ruttmann: hacia *Wochenende***  
47\_ La radio y la masa  
51\_ Montaje radiofónico sin encuadre ni rodaje
- 57 \_ **INTERFERENCIA 1: Deleuze, Bachelard, Barthes:**  
erotismo y dominación en la inmensa intimidad radiofónica
- 71 \_ **Mauricio Kagel: hacia *El tribuno***  
78\_ La pregunta por el guion  
87\_ La escucha (musical) y su obediencia
- 95 \_ **INTERFERENCIA 2: Palabra y música, del gregoriano**  
a la creación radiofónica
- 99 \_ **Julio Estrada: hacia *Doloritas, quasi una ópera radiofónica***  
103\_ La pregunta por los personajes  
108\_ La mujer y la muerte
- 115 \_ **Anna Raimondo: hacia *Mediterráneo***  
120\_ Vocalidad y bocalidad  
130\_ Veracidad, ficción, interpretación y manipulación

- 141 \_ **INTERFERENCIA 3:** Ambigüedades, creencias y persuasión en el dominio de lo virtual (antecedentes esquizofónicos de la radiofonía en su destructiva relación con la racionalidad)
- 155 \_ **Gerhard Rühm/Klaus Schöning: hacia *Ofelia y las palabras***  
158\_ El texto, la duda y el tiempo  
169\_ El geno-canto, Karlheinz Stockhausen y Morton Feldman
- 181 \_ **Esther Ferrer: hacia *Al ritmo del tiempo***  
188\_ El lenguaje tictac, John Cage y la ausencia de intimidad radiofónica  
201\_ Esquizofrenia de la escucha radiofónica, glosolalia y acusmases contra la interpretación
- 215 \_ **María de Alvear: hacia *Trueno***  
218\_ El zapeo radiofónico como murmullo de la masa y el rito como ordenación del tiempo y del espacio  
222\_ *Collage* y tradición, clasicismo y ruido, oralidad y escritura, constelación y rito
- 237 \_ **Índice onomástico**

# 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 in-

gresar 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 Urra, 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 hacinaban 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 saboteara 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 diferen-

cia, 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 transaccional 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 artilugio 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 recree 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 salvada 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 *lógos* 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.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Achleitner, Friedrich 160  
 Acquaviva, Frédéric 15  
 Adorno, Theodor W. 151-155,  
 159, 230, 233  
 Agoff, Irene 57  
 Allen, Woody 33  
 Althusser, Louis 138  
 Alvear, Helga de 215  
 Alvear, María de 25, 215-233  
 Alves da Costa, Eduardo 38  
 Andueza, María 118  
 Antonioni, Michelangelo 52  
 Apollinaire, Guillaume 187  
 Aristóteles 131, 171  
 Artaud, Antonin 124, 125, 192  
 Artmann, Hans Carl 160  
 Asensio, Juan Carlos 95  
 Bach, Johann Sebastian 180  
 Bachelard, Gaston 57-67, 101  
 Bair, Deirdre 127  
 Balibar, Étienne 138  
 Barber, Llorenç 71-79, 83,  
 101-104, 108,  
 Barthes, Roland 57, 65-69, 77,  
 88, 140, 172, 173, 179, 200, 201  
 Baudelaire, Charles 62, 63, 66  
 Bayer, Konrad 160  
 Beckett, Samuel 126-129, 192  
 Bellés, Ricardo 221  
 Benjamin, Walter 89, 105, 106,  
 112, 223  
 Berg, Alban 72  
 Bergman, Ingmar 200  
 Billington, Michael 127  
 Boecio, Severino 96, 97  
 Borges, Jorge Luis 92, 93  
 Boso, Felipe 199  
 Boulez, Pierre 72, 187  
 Braidotti, Rosi 219  
 Braque, Georges 222  
 Brecht, Bertolt 38, 235  
 Brown, Earle 177  
 Brunet, Munts 10  
 Brus, Günter 16  
 Burgess, Tony 205  
 Burroughs, William S. 15, 88, 169,  
 203, 204  
 Cage, John 71, 86, 177, 188, 195-199,  
 212, 216, 221, 227, 231, 234  
 Calderón de la Barca, Pedro 164  
 Calurano, Manuel 115  
 Campos, Augusto de 186, 188  
 Campos, Haroldo de 186, 188  
 Castañón, Adolfo 103  
 Cazorla, Vanesa G. 148  
 Cebrián, Mercedes 184  
 Chaplin, Charles 26-32, 37, 39-42, 50,  
 62-64, 78, 85, 89, 91, 107, 111, 113,  
 131, 141, 152, 172, 182, 194, 202, 207,  
 213, 227, 229, 234  
 Chion, Michel 49-51, 55, 143, 208-210  
 Chopin, Henri 13-19, 22-28, 60, 62,  
 64, 91, 111, 128, 152, 172, 182, 193,  
 194, 202, 207, 227  
 Connor, James A. 226, 227  
 Coppola, Francis F. 52  
 Crisipo de Solos 122  
 Cuni, Amelia 233  
 Cunningham, Mayme Joach 199  
 Cunningham, Merce 199  
 Dallapiccola, Luigi 99  
 Daniell, Henry 31  
 De la Hoz, Alberto 11  
 Deleuze, Gilles 57-59, 123, 124  
 Derrida, Jacques 124, 125, 129  
 Diolé, Philippe 58  
 Dolar, Mladen 213  
 Duchamp, Marcel 196  
 Eisenstein, Serguéi 56, 187  
 Eliade, Mircea 222  
 Erkizia, Xabier 10, 65  
 Espejo, José Luis 10



- Estrada, Julio 60, 80, 81, 99-104, 108-110, 119, 121, 152, 171, 172, 194, 216, 228, 229
- Estrada, Manuel 102
- Feldman, Morton 169, 177-181, 221, 231, 234
- Felipe, Francisco 44, 183
- Fenollosa, Ernest 186
- Fernández, Chusé 10
- Fernández Pan, Sonia 10
- Ferrando, Bartolomé 85, 86, 160
- Ferrer, Esther 181, 182, 185, 187-202, 207, 208, 211-213, 215-217, 219, 220, 222, 224, 227-229, 231, 234, 235
- Fiennes, Sophie 32
- Fischinger, Oskar 45
- Fontaine, Joan 31
- Foucault, Michel 123, 124, 230
- Freud, Sigmund 89, 125, 162, 204, 210
- Friedrich, Caspar David 66
- Frisius, Rudolf 72, 201
- Fubini, Enrico 97
- Gabilondo, Iñaki 220
- Gala, Antonio 157
- García Calvo, Agustín 41, 63, 88, 142
- García Márquez, Gabriel 35
- García, Dora 118
- García, Rodrigo 185
- Gerstl, Elfriede 160
- Gianera, Pablo 79
- Gibson, William 148
- Gilfillan, Daniel 148
- Goddard, Paulette 32
- Goebbels, Joseph 26, 31
- Goehr, Walter 99
- Gómez Cruz, Ernesto 101
- Gómez de Liaño, Ignacio 186
- Gracián, Baltasar 92, 93
- Griffith, David Wark (D. W.) 56
- Gris, Juan 222
- Gross, Bertram 89
- Gutiérrez del Castillo, Rubén 103
- Hackman, Gene 52
- Handke, Peter 184
- Heile, Björn 73, 74
- Heráclito 145
- Herbert, Alan Patrick (A. P.) 99
- Hergé (Georges Remi) 192
- Hidalgo, Juan 195
- Higgins, Dick 161
- Hitler, Adolf 26, 32, 63
- Hofmannsthal, Hugo Von 162
- Homero 119, 143-146, 149-154, 159
- Horkheimer, Max 151-155, 159, 233
- Iges, José 10, 44, 72, 101, 102, 117, 183, 184, 189, 221
- Imbrogno, Carla 79
- Ives, Charles 72, 197
- Jakobson, Roman 200
- Jandl, Ernst 160
- Jarque, Fietta 110
- Jesús de Nazaret 99, 207
- Jetró 146
- Jodra, Carmen 220
- Johansson, Scarlett 170
- Jonze, Spike 170
- Jorge IV del Reino Unido 204
- Joyce, James 226, 227, 230
- Juan de la Cruz, San 164
- Juan Evangelista, San 18, 28, 150
- Kagel, Mauricio 71-80, 83-86, 88, 89, 91, 93, 107, 113, 119, 128-131, 142, 152, 162, 172, 182, 194, 201, 207, 208, 215-217, 228, 229
- Kkhlebnikov, Velimir 18
- Kim-Cohen, Seth 20
- Kircher, Athanasius 149, 150
- Klimt, Gustav 162
- Kneip, Gustav 99
- Koch, Howard 132
- Kraus, Karl 162
- Kristeva, Julia 172
- Kriwet, Ferdinand 221
- Kruchenykh, Aleksei 72
- Kubrick, Stanley 170
- Lacan, Jacques 124, 128
- Levinson, Barry 75
- Liddell, Angélica 16
- Litardi, Silvia 121, 122
- López, Francisco 184
- Lucier, Alvin 234
- Lully, Jean-Baptiste 97
- Lynch, David 124
- Mach, Ernst 162

- Machado, Antonio 28  
 Maconie, Robin 176  
 Maderna, Bruno 99  
 Mahler, Gustav 162  
 Maiakovski, Vladímir 38  
 Marcuse, Herbert 41, 42, 143  
 Markov, Andréi 176  
 Martín, Florencia 79  
 Marx, Karl 41, 138, 143  
 Mauthner, Fritz 162  
 Mayröcker, Friederike 160  
 McCausland, Elisa 10  
 McDonald, Bruce 205  
 McLuhan, Marshall 86  
 McNeice, Ian 204  
 Medina, Toña 10  
 Melville, Herman 130, 139  
 Meyer-Eppler, Werner 176  
 Millán, Fernando 16, 17, 62, 64, 125, 126  
 Miranda, Fátima 101-103, 108-111, 123  
 Moisés 146, 207, 210  
 Monger, Christopher 204  
 Mörchen, Raoul 215-217, 233  
 Muehl, Otto 16  
 Munch, Edvard 128  
 Mur, María 10  
 Nicolás, Elena 156, 157  
 Niemöller, Martin 38  
 Nietzsche, Friedrich 230  
 Nitsch, Hermann 16  
 Nono, Luigi 72  
 Palacios, Leire 11  
 Offenbach, Jacques 170  
 Olmo, Saioa 65  
 Orbison, Roy 124  
 Orwell, George 89-91  
 Palma, Brian de 52, 54  
 Pardo, José Luis 64, 68, 166, 171, 173, 200, 201, 218, 230  
 Pérez Ledo, José Antonio 38-40, 89  
 Picasso, Pablo 222  
 Pignatari, Décio 186, 188  
 Pitágoras 96, 209  
 Pizarro, José 49  
 Polonio, Eduardo 215  
 Pound, Ezra 186  
 Rahkweeskeh (Miller) 216  
 Raimondo, Anna 115-131, 134-140, 144, 152, 156, 159, 172, 182, 194, 202, 228  
 Rain, Douglas 170  
 Rameau, Jean-Philippe 97  
 Ramírez, Juan Antonio 44  
 Ramos, Anna 10  
 Rathbone, Basil 31  
 Reich, Steve 135, 136  
 Richter, Hans 45  
 Riefenstahl, Leni 50  
 Romero, Laura 134  
 Rota, Nino 99  
 Rühm, Gerhard 81, 155, 159-165, 168-175, 177, 179, 181, 182, 184-187, 190, 191, 194, 218, 224, 227-229, 234, 235  
 Ruiz Gallardón, Alberto 220  
 Ruiz Razo, M. A. (vid. «Tsolagiu»)  
 Rulfo, Juan 60, 100-104, 108-111, 119, 121, 171, 194, 216, 217, 229  
 Ruttman, Walter 41, 44-51, 53, 55, 56, 62, 64, 143, 152, 172, 194, 221-223, 228, 229  
 Salgado, María 10, 18, 19, 211, 212  
 Santana, Sandra 162  
 Sarmiento, José Antonio 186  
 Satie, Erik 72  
 Saussure, Ferdinand de 20, 175  
 Schaeffer, Pierre 60, 132, 209  
 Schafer, R. Murray 148-150, 203  
 Schiele, Egon 162  
 Schlegel, August Wilhelm 163, 164  
 Schönberg, Arnold 162, 175  
 Schöning, Klaus 17, 78, 81, 155, 159-164, 168-175, 177, 179, 181, 182, 184-187, 190, 191, 194, 202, 218, 224, 227-229, 234, 235  
 Schopenhauer, Arthur 92  
 Schorske, Carl Emil 162  
 Schwarzkogler, Rudolf 16  
 Schweitzer, Albert 180  
 Scodanibbio, Stefano 101-104  
 Sebestik, Miroslav 198  
 Sennett, Richard 44

- Serrat, Joan Manuel 123  
Shakespeare, William 81, 119,  
155-160, 163-174, 179, 181, 184-186,  
190, 191, 194, 218, 220, 222, 233  
Simmons, Amy 204  
Soler Serrano, Joaquín 92  
Sontag, Susan 213, 214  
Sterne, Jonathan 13  
Stockhausen, Karlheinz 72, 169,  
175-180, 187, 196, 227  
Szczuka, Karl 117  
Tandy, Jessica 127  
Teresa de Jesús, Santa 164  
Torres, Juan Jesús 10  
Toye, Geoffrey 99  
Travolta, John 52  
Truffaut, François 51  
«Tsolagiu» (M. A. Ruiz Razo) 216  
Tudor, David 178, 196, 197  
Ullmann, Liv 200  
Urrea, Amaia 10  
Valcárcel Medina, Isidoro 117, 174,  
182-187, 224, 235  
Valie Export 16  
Varèse, Edgar 72  
Vega Toscano, Ana 102  
Villa-Lobos, Heitor 72  
Voegelin, Salomé 136-140  
Vowinckel, Antje 117  
Wagner, Richard 32, 33, 62, 63, 66,  
77, 91, 93  
Waters, Muddy 20  
Webern, Anton 72, 175  
Welles, Orson 131, 132  
Wells, Herbert George (H. G.) 131  
Werner Henze, Hans 99  
Whitelaw, Billie 126, 127  
Wiener, Oswald 160  
Williams, Emmet 161  
Williams, Robin 75  
Wittgenstein, Ludwig 14, 68, 69,  
162, 204  
Wolff, Christian 177  
Wright, hermanos (Wilbur y  
Orville) 227  
Young, La Monte 81-83  
Zenón de Elea 122, 123  
Zimmermann, Bernd Alois 99  
Zimmermann, Elisabeth 116, 118  
Žižek, Slavoj 32, 62, 77, 91, 124,  
128, 213  
Zúñiga, Ángel 45

# COLECCIÓN PAPER

---

*La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*

Miguel Álvarez-Fernández

2021

*Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*

Juan Canela y Ángel Calvo Ulloa

2020

*La dominación y lo cotidiano. Ensayos y guiones*

Martha Rosler

2019

*Crítica visual del saber solitario*

Aurora Fernández Polanco

2019

*Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo*

(y a casi todo lo demás)

Iván de la Nuez

2018

*Video Green*

Chris Kraus

2018

*Corazón y realidad*

Claudio M. Iglesias

2018

*El arte de la mediación*

Oriol Fontdevila

2018

*Cómo hacer cosas con arte*

Dorothea von Hantelmann

2017

*SGAE: el monopolio en decadencia*  
Ainara LeGardon y David García Aristegui  
2017

*Artoons*  
Pablo Helguera  
2016

*Yo veo / Tú significas*  
Lucy R. Lippard  
2016 / 2ª edición, 2020

*Cuerpos que aparecen.*  
*Performance y feminismos en el tardofranquismo*  
Maite Garbayo Maeztu  
2016

*La Rue del Percebe de la Cultura y la niebla de la cultura digital*  
Mery Cuesta  
2015

*La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*  
Víctor del Río  
2015

*Ojos y capital*  
Remedios Zafra  
2015

*La línea de producción de la crítica*  
Peio Aguirre  
2014

*Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*  
Jaime Cuenca  
2013

*Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*  
Martí Manen  
2012 / 3ª edición, 2021

**Paper** es una colección de crítica cultural. Investigamos fórmulas por las que la producción cultural interroga a la sociedad contemporánea. Amplificamos voces del arte y la cultura editando operas primas o fortaleciendo trayectorias literarias. Ensayos, crónicas, biografías y textos experimentales donde convergen la ficción y el ensayo.

La colección Paper forma parte de la editorial consonni.



Miguel Álvarez-Fernández

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*.

Entre las variadas actividades de Miguel Álvarez-Fernández (Madrid, 1979) que confluyen en estas páginas destaca su labor como director y presentador, desde 2008, del programa semanal *Ars Sonora*, en Radio Clásica/RNE. También su experiencia como comisario de proyectos de arte sonoro (desde *Itinerarios del sonido*, que en 2005 desarrolló junto con María Bella gracias al apoyo de la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde además disfrutó de una beca como compositor), director de cine (*No escribiré arte con mayúscula*, con Luis Deltell, 2015), productor musical (*La distancia entre el barro y la electrónica. Siete diferencias valdelomarianas*, de Niño de Elche, 2020), ensayista (*Luis de Pablo: inventario*, Casus Belli, 2020) y autor de una tesis doctoral en Musicología sobre *La voz límite* (2015).

