BERTOLT BRECHT Y LA RADIO

Pedro Barea
Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Univertsitatea
Departamento de Comunicación Audiovisual

> Recuerdo la primera vez que oí hablar de la radio. Fue en unas viñetas humorísticas en las que parecía que un verdadero huracán radiofónico devastaba Estados Unidos.
> Sin embargo, se desprendía que aquello no era simplemente una moda, sino algo verdaderamente moderno. Esta impresión se disipó muy pronto cuando nos llegó el turno de oír la radio en nuestro propio país.
>
> **Bertolt Brecht. 25-XII-1927** [1]

Bertolt Brecht creyó en las posibilidades de la radio. Aunque iba a ser muy crítico con ella la utilizó sin embargo para difundir su obra dramática, y creó para la radio. La proyección pública de sus ideas tuvo frecuentemente como vehículo la radio. Oyó la radio fielmente.[2] Teorizó incluso sobre la radio escribiendo unos textos informales, hojas sueltas sin elaborar que proceden de una primera redacción, y que acabarían reunidas, como su *Teoría de la radio*, pergeñada en el filo del tránsito del decenio del veinte al treinta. Sus opiniones tienen un notable valor en el contexto crítico que analizó las formas de cultura masificada y tecnológica.

Bertolt Brecht vivió en plenitud el nacimiento, la adolescencia y la madurez del nuevo procedimiento técnico de comunicación del sonido. Tuvo como otros ciudadanos fascinación por las posibilidades del medio. Si en su casa-museo del antiguo Berlín Este se conservaba un viejo aparato de TV en blanco y negro, no quedaba tan a la vista un receptor de radio.

Bertolt Brecht (1898-1956) fue un hombre de la generación de la radio. Su imaginario infantil tuvo que ver con aquel recurso. Llegó despierto al cine, pero sobre todo al cine mudo, al que vio surgir y transformarse. Vivió el primer cine sonoro y trabajó para él como guionista de Hollywood hasta su expulsión de los EE.UU. en 1947 por decisión del Comité de Actividades Antinorteamericanas; y vivió los inicios de la televisión. Pero los artificios del sonido, los primeros trucos, los primeros efectos sonoros, los primeros juegos de contrapunto o distanciación sonora, los pudo intuir a través de la radiodifusión y de sus tecnologías paralelas electroacústicas.

Brecht fue un creador activo ante las innovaciones expresivas, y utilizaría la radio para su primera obra. Atraería pronto al compositor Kurt Weill, y músicos de nota —nunca mejor entonada la expresión— como Eisler, Dessau o Hindemith colaboraron con él. Algunos de sus hallazgos teóricos —además de la influencia de los teatros orientales, y del teatro de este siglo, del teatro político, de las grandes conmociones sociales— proceden probablemente de su familiaridad con las rutinas expresivas de la radio.

Adaptador y creador

Hizo para la radio adaptaciones de clásicos (como las haría Orson Welles): *Macbeth* en 1927, en Berlín; *Hamlet* en 1931 con Alfred Braun, en Berlín... Colabora desde muy pronto con el músico Kurt Weill, con lo que tiene un recurso más para su tarea radiofónica. Preparó obras exclusivas para su expreso estreno en radiodifusión, el *Réquiem de Berlín*, por ejemplo, uno de sus poemarios (encargo de Radio Frankfurt, 1929). De sus originales hizo a veces primera versión para la radio, luego par el teatro: *Madre Coraje*, en abril de 1927, después fragmentada en 1932. A veces, la representación se transmitía en directo, como la del *Mahagonny*, con música de Hill, difundida en Sttutgart y Frankfurt en 1927; la *Cantata de conformidad de Baden-Baden* con Dudow, Hauptmann y Hindermith, estrenada en Baden-Baden el 29 de julio de 1929, y transmitida entre otras por Radio Bruselas en 1934; o la *Santa Juana de los mataderos*, programada en directo por Radio Berlín el 11 de abril de 1932. Cercano al medio, Brecht redacta entonces la *Teoría de la radio*.

Años después, la BBC iba a radiar en el decenio del cincuenta, en vida de Brecht, varios de los títulos importantes del dramaturgo. Una referencia muy pormenorizada de estas obras de Brecht, en vida, está en la obra de John Willett.[3] La obra radiofónica está publicada de modo singularizado por su editora, la Surkhamp.

Muchas opiniones de Brecht están vigentes. Las hizo cuando la radiodifusión era de otro modo. Algunas de las que tituló *Proposiciones al director de radio* (*Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks*) se han incorporado a la confección y a las rutinas de producción de la radio actual, y ya no llaman la atención. Fue un pionero con éxito, un teórico con intuición.[4]

La radio había de transformarse en «algo verdaderamente democrático», que se debiera acercar a los acontecimientos decisivos para el poder y la organización social, relacionando de modo real al emisor y al receptor, de modo que su inmediatez se convirtiera en un arma capaz de desvelar la realidad. Éste era un verdadero combate que se encontraría sin duda con el recelo de los detentadores del poder.

Pionero en un contexto

¿Qué más se hacía en el momento? La radio contemporánea de Brecht era un fenómeno en ebullición. A la vez, el teatro radiofónico.

Romà Gubern[5] ha señalado la importancia de los radioteatros desde el momento mismo de la creación de la radio de los EE.UU. Las *soap operas* patrocinadas por las empresas de jabón doméstico fueron un material de consumo clave en las programaciones de la radio norteamericana. De 1932 datan las colaboraciones de los hermanos Marx en la radio...Y se teorizó simultáneamente con óptica utilitaria: H. Lazarsfeld, Frank Stanton, vinculados a la CBS y a la Columbia University...

En Europa existen publicados dos índices antológicos sobre radioteatro y recursos expresivos de la radio que pertenecen a dos revistas claves en los primeros años de la radiodifusión. Uno, el repertorio bibliográfico de los *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*,[6] que recopila referencias

hasta 1954, y que coordinó André Veinstein en París. El otro índice —con dos bloques— corresponde al número doble 21 y 22 (septiembre-diciembre de 1952) de la revista *Radiorama, Revue Internationale d'Art Radiophonique*,[7] de Roma, con redacciones en París y Hamburgo.

Tiene el repertorio de Veinstein multitud de líneas de exploración: por temas, autores, formatos, referencias culturales, estilos, géneros... Pero hay dos aspectos cruciales. Uno, de la propia «historia natural» de la radio: cómo la radio iba dando solución a sus dificultades, cómo reflexionaba sobre sí. El otro, la propia biografía artística de la radio, que reclamaba la presencia de teóricos de otras órbitas para que pensasen sobre ella.

Menciona la revista como «colaboraciones» nombres que, a su vez, fueron protagonistas del período reseñado: Dense Parent, Paul Castan, Gabriel Germinet y Roger Richard (Francia), William Aguet (Suiza), Franz Hadamowsky (Austria), F.E. Jensen (Dinamarca), Jussi Koskiluoma (Finlandia), Reilteri (Roma), A.P. de Wesse (Nueva York), Arthur Wheel (BBC)... Pero el listado de artículos y firmantes era una aventura intelectual en todos los órdenes. Hablan de la radio desde Jean Cocteau hasta Pierre Schaeffer; de Jean Louis Barrault a Marinetti. Y se mezcla en el catálogo un doble venero, el de las revistas especializadas y el de las publicaciones que daban sobre la radio la voz interdisciplinar o la voz de la calle. Tan sugerente es leer los *Cahiers* o *Les Nouvelles Littéraires*, o *Le Figaro Littéraire*, como la de un diario del tipo *Le Monde*, en cierto modo la voz desprevenida. Son verdaderos documentos.

En el número 21-22 de la revista italiana *Radiorama* se publicaba otro breve listado de fichas en torno al teatro radiofónico. El año de la aparición de este otro material documental es 1952. Las referencias a Germinet y a Cusy tanto en *Radiorama* como antes en los *Cahiers d'Études de Radio-Télévision* son abundantes. En *Radiorama* habían aparecido los *Documenti per una storia della Radiodrammaturgia italiana, Manifiesto futurista della radio*, de F.T. Marinetti.[8]

Gabriel Germinet, pionero de la radio en su país, escribió con Pierre Cusy un verdadero tratado de recursos expresivos de la radio y del radioteatro con el título de *Théâtre Radiophonique. Mode noveau d'expression artistique* editado por Chiron, en París, con fecha 14-1-1926, con un prólogo del académico francés Édouard Estaunié. Un libro extenso, que se conserva. Allí se da cuenta de la emisión del radiograma original *Marémoto*, precedente del gran fenómeno que fue *La guerra de los mundos*, de Orson Welles.[9]

Quizá ese poder de Welles para espectacularizar sus propios espectáculos ha vampirizado las huellas que *Marémoto* dejaba en las historias de la radio. Lo que se pudiera llamar «la radio de catástrofes»[10] respondería a un síndrome infantil de la radio de los pioneros. La voluntad de asombrar, el temblorcillo del invento, el uso de un juguete en el que *ser/no ser, como-si* era un primer impulso de creación. La radio como episodio mágico y travesura, el perro de la «*Master's voice*» husmeando sin saber escabullirse de la hipnosis de la bocina.[11]

Tiene el *Théâtre Radiophonique. Mode nouveau d'expresion artistique* una introducción genérica sobre el drama radiofónico. Estamos hablando de 1925 o 1926, y todas las observaciones de los autores son muy sugerentes. Se trata de una de las primeras teorizaciones sobre el radioteatro, en ese punto en el que el medio habla de sí mismo con el tacto intacto pero con voluntaria distancia y perspectiva. O, al menos, buscándolas.

Algunas «Notas retrospectivas» recuperan la memoria del teatro, los orígenes, los griegos, los romanos, la Edad Media... Luego, en una segunda parte «El teatro en la radiofonía» diferencia

la tradición escénica *strictu sensu* de las posibilidades de ese otro canal expresivo inédito, y da cuenta de la búsqueda de un teatro exclusivamente radiofónico. En él estudia el ambiente escénico, el decorado, el gesto, la mímica, la descripción de espacio, tiempo, lugar... Posibilidades y recursos del teatro radiofónico en aquellos años, y prospectiva de futuro. Una teoría del teatro mediante la radiodifusión. Una verdadera teoría del teatro mediático.

Por fin, el objeto del libro: la publicación de cuatro «*Scénarios*» para la radio, y en especial uno de ellos, *Marémoto*, con apéndices que aportan testimonios y cartas del impacto que la emisión y reemisión de aquel programa iba a producir.

Texto radiofónico original, no adaptación, *Marémoto Radio-drame de la mer* había sido escrito por Pierre Cusy y Gabriel Germinet para participar en el concurso organizado por *L'Impartial Francés*, en el que llegarían a obtener un primer premio *exaequo* con la *Agonie* de Paul Camile.[12]

Marémoto Radio-drame de la mer era el guión radioteatral del S.O.S. de un barco náufrago. En pocas palabras, la emisión por radio de ese falso evento produjo el 22 de octubre de 1924 la movilización de las fuerzas vivas. Se hundía en la ficción en *Ville-de-Saint-Martin* al parecer en pleno Atlántico, y las buenas gentes y los buenos funcionarios acudirían en su auxilio.

Como en *La guerra de los mundos*, una previa observación serena de los datos aportados por los autores hubiera sido suficiente para desanimar a los cazadores de aventuras, a los amigos del vivir peligrosamente: se empleaban palabras exóticas en el lenguaje marino, *chaloupe* por *canot*, *écoutille* en vez de *panneau*, e incluso expresiones alejadas de la jerga marina como *heure du chronométre du bord*. Por si fuera poco, la localización en alta mar del supuesto barco en peligro era una ficción cartográfica que correspondía a tierra firme.

Junto a esta bambolla, una serie de artículos de análisis de *Comoedia*, en *Radio-Électricité* (donde se hace un estudio de los modos de lograr los efectos sonoros o «decorados sonoros»), en *L'Antenne*, en *Journal*,[13] en *Nouevelles Littéraires*,[14] y en *L'Intransigéant*,[15] que serían en conjunto la respuesta de otra prensa menos afectada por el chasco, y más reflexiva respecto a lo que acababa de suceder.

Por esas fechas se publicaron también trabajos notables: uno en 1930, teórico, filosófico, sobre la radio, el alemán Rudolf Arnheim.[16] El libro de Arnheim *Teoría de la radio* es fundamental. La edición del «Arnheim», que fue rescatado venturosamente por Lluís Bassets, está muy difundida y es referencia obligada. Algunos de los capítulos del libro —«Elogio de la ceguera, la liberación de los cuerpos», «El arte de hablar a todos» o «La radio y los pueblos»— enseñaban a oír. O por lo que dicen directamente (sus observaciones sobre los roles de las voces en la ópera son ¡tan sugerentes!) o por las expectativas para una reflexión propia.

Bassets atribuye el interés de un teórico del arte y la cultura para con la radio «al resultado de las reflexiones sobre la sonorización del cine mudo [más que] a una decisión resuelta en el sentido de abrir un nuevo camino de investigaciones sobre la percepción auditiva».[17] La *Estética* fue publicada por Arnheim tras su *El cine como Arte*, sin duda otro clásico.

«El arte acústico», dice Arnheim en lo que es como una concreción epistemológica en la que basará su libro, «considerado como percepción sonora, sólo es perceptible dentro de un período de tiempo. Para los ojos existe, en todo momento, una rica imagen en tres dimensiones. Por dicho motivo hay artes visuales permanentes: la pintura y la escultura (junto con otras artes en las que interviene el tiempo, como el teatro, el cine y la danza). Por el contrario, querer

Helene Weigel a Mare Coratge i els seus fills, *de Bertolt Brecht. Posada en escena d'Enrich Engel i Bertolt Brecht. Al Teatre Sarah Bernhardt de París, l'any 1957. Companyia Berliner Ensemble.*

disponer de un arte acústico permanente es algo totalmente carente de sentido. El propio carácter del sonido hace que sea necesaria una cierta relación con el tiempo, por lo que todas las artes acústicas poseen una naturaleza temporal (música, radio, teatro, cine, etc.) Debido a ello, es evidente que dentro de este período de tiempo no sólo hay percepciones sucesivas, sino también percepciones contiguas: nuestros oídos están capacitados para distinguir entre los diferentes sonidos que se producen al mismo tiempo».[18]

Se recuperan también una serie de ideas contemporáneas en el momento inaugural de la radio, localizadas entre las vanguardias artísticas de comienzos de siglo. Ideas y textos que enmarcan de modo muy jugoso lo que pudo ser la radio en sus orígenes. F.T. Marinetti, o Luigi Russolo y *El arte de los ruidos*,[19] son el ejemplo.

La radio era de otro modo, las charlas radiadas son un género alemán, un pueblo que quizá estaba menos preocupado por la guerra de audiencias. Theodor W. Adorno dictaba cursos de sociología por radio. Y se hacía por radio filosofía para grandes públicos. Puede ser interesante otra opinión contemporánea más desdeñosa, de alguien que estuvo muy cercano a Brecht: Walter Benjamin. ¿Hasta qué punto eran actitudes compartidas por ambos?

Por entonces Walter Benjamin había trabajado en la radio, de la que habló varias veces en su obra. Entre 1929 y 1932 aceptó una serie de encargos para colaborar en el entonces aún joven medio radiofónico. Fueron trabajos que Benjamin consideraba muy bien remunerados, pero no los valoraba intelectualmente. Según Adorno, a tales encargos —charlas literarias y relatos dirigidos a la infancia y la juventud— les debió los pocos años en los que «pudo vivir, en cierto modo, sin estrecheces». Conviene tenerlo en cuenta porque con Brecht pudo ocurrir algo semejante. La editorial Icaria, que hace la introducción española a *El Berlín demónico*,[20] anota algunas opiniones de Benjamin que quizá afectaran a Brecht.

> Por ejemplo, escribió a Scholem hacia principios de 1930: «He dado dos charlas radiofónicas en Frankfurt y puedo ahora (...) dedicarme a cosas un poco más pertinentes. (...) Estoy bastante contento de haber conseguido ya trazar una línea divisoria en lo que se refiere a aspectos organizativos y técnicos, pues todas las cosas que hago sólo por dinero, sea en revista, sea en la radio, ya no las escribo, sino que simplemente las dicto.» Y un año más tarde leemos en otra carta a Scholem: «En los próximos doce días estaré en Frankfurt para resolver un par de fastidiosos asuntos radiofónicos». (Nota de la editorial).

Los textos de Benjamin pasaron por trances complicados, a veces por motivos políticos (fueron secuestrados por la Gestapo durante años a la entrada en París de las tropas alemanas) y a veces por avatares mecánicos (mecanografiados, tomados de oído, con errores y huecos).

> Los textos en que se basa esta edición están mecanografiados; algunos de ellos son originales, y otros copias al carbón; unos cuantos están presentes en dos ejemplares. Es evidente que Benjamin dictó sus textos a una secretaria muy poco competente, pues se hallan abundantes errores de audición, faltas de ortografía, malentendidos y equivocaciones. Antes de la emisión, Benjamin revisaba nuevamente a mano los textos mecanografiados, pero básicamente para realizar cambios en el texto, no para corregir errores. La colección que se conserva en Berlín alberga una considerable cantidad de estos textos mecanografiados revisados, de otros sólo se poseen versiones no revisadas. No pocos pasajes hacen sospechar que Benjamin —dotado, según todos los indicios, de impresionantes cualidades de orador— sólo las utilizaba como una especie de guión del cual más tarde, durante la emisión, se alejaba improvisando.[21]

Este legado parcial de Benjamin se encuentra hoy en los archivos de literatura de la Academia de las Artes de la que fue República Democrática Alemana, en Berlín.

Se ha publicado fragmentariamente en varios idiomas.

Teoría de la radio

La llamada *Teoría de la radio* fue esbozada por Brecht entre 1927 y 1932. Es un título prestado, y a decir verdad no es una verdadera «teoría» en sentido estricto, no es un tratado científico. Resulta más un comentario crítico, una reflexión. Es probable que sea más conocida esta *Teoría...* entre los estudiosos de las ciencias de la comunicación que en el mundo del teatro.

Pero habrá que decirlo todo, si es un extraño para la radio, porque Brecht es un autor teatral, quizá por desquite histórico su mundo radiofónico es extraño para el teatro. Fue vitalmente esponjoso para con las tecnologías expresivas del tiempo, pero sin duda se ha proyectado sobre las relaciones de Brecht con la radiodifusión el desdén que los intelectuales de hoy tienen para con la radio, como si se diera por sentado que él participara o fuese cómplice en alguna medida de ese desdén.

La *Teoría...* «es un título acuñado por el recopilador alemán de los *Escritos sobre Arte y Literatura*», aclara Bassets en su antología española de documentos iniciáticos sobre las posibilidades de la radio.[22] Esa *Teoría de la radio* había sido editada antes por Jaime Goded editor, México, 1976; y publicados estaban en 1974 en editorial Península fragmentos de *El compromiso en Literatura y Arte* en español.

Jaime Goded los incluye entre otros documentos sobre la comunicación colectiva en un libro con motivo del veinticinco aniversario de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de México. De los cinco textos originales, algunos inconclusos, apuntes fragmentarios en cuadernos de trabajo muy frecuentes en la «factoría Brecht», había tres publicados, y dos inéditos. Son cuatro mil palabras que ni siquiera constituyen un artículo por su inconexión formal. Ahora bien, son cuatro mil palabras coherentes en su contenido que, de haberse desarrollado, hubieran sido una interesante aportación sobre la creación y la producción en radio, y una visión utópica de una nueva radio «de doble dirección».

Está dividido en partes, con diversas numeraciones.[23] La primera, con epígrafe del autor: «¿Acaso la radio es una invención antediluviana?» Otro texto inconcluso alude a la expresión artística y la radio. Y por fin, el más largo y complejo de los fragmentos: «La radio aparato de comunicación, discurso sobre la función de la radio», de 1932.

Si Brecht no tuvo otras opiniones sobre la radio que las recopiladas en la *Teoría...*, cosa improbable en un cerebro que se interpelaba constantemente, que cambiaba, se podría convenir que hubo en él una radicalización progresiva en torno al fenómeno radiofónico. Los primeros escritos, hacia 1927, estaban más en la línea del concepto liberal de los medios de comunicación. Coinciden con las palabras de uno de sus colaboradores habituales, el músico Kurt Weill, que dijo: «la radio como institución democrática corresponde a lo que es el más digno espíritu de la república de Weimar». Poco a poco, esta postura inicial de transigencia con las instituciones

sociales cambia y se radicaliza, y se hace más beligerante por la amenaza fascista cuando Brecht aclara y afianza su postura política. La radicalización afecta a sus análisis sobre la radio.

Con ejemplos concretos —que a veces hacen perder claridad al conjunto, por desconocidos— Brecht hace un análisis de la radio como medio de comunicación, la función del director, la creación original y adaptada..., en cuanto a los aspectos creativos. En lo social y político, Brecht no renuncia a sus opiniones públicas: la radio como medio socialmente influyente, la creación de ideología, radio y arte, didáctica, el papel de agitación de la radio... Venido del teatro, hay observaciones sobre el teatro radiofónico, sus efectos e influencia, y conecta esas ideas con las suyas en desarrollo sobre el teatro épico y la distanciación. La radio era para Brecht un medio excelente y «fecundo» para la aplicación de su teoría: se sentía cómodo en ella.

En más de un lugar de la *Teoría...* Bertolt Brecht habla positivamente de un medio que él creía mal utilizado por quienes detentaban el poder económico. E ironiza con la beatería del burgués.

> (...) De allí la enorme sobrestimación *(burguesa)* de todas las cosas y de todos los sistemas que encierren «posibilidades». Nadie se preocupa de los resultados efectivos. Se contentan sencillamente con las posibilidades. Los resultados efectivos de la radio son deprimentes, pero sus posibilidades son «infinitas»; por tanto, la radio es una cosa buena. *(para la burguesía)*
> Es una cosa muy mala.[24]

Incluso la relaciona con sus primeras teorizaciones sobre el teatro épico, de 1926, con esperanza en su adecuación expresiva a la radio, que hacen que esta idea de un Brecht/radiofonista quizá sea temeraria porque no se apea de su condición de dramaturgo. No es un hombre de radio, habla desde su óptica a las gentes de la radio, al director de radio en declaraciones en la encuesta del *Berliner Börsen Courier* (25-XII-27), a las empresas, con talante observador y de director teatral, no de implicado.

> El teatro épico, con sus «números», con su superación de la imagen y la palabra, de las palabras y de la música, pero sobre todo con su actitud didáctica, otorgaría a la radio una gran cantidad de enseñanzas prácticas. Pero su aplicación puramente estética nos conduciría apenas a la creación de una nueva moda, y ya tenemos bastante con las viejas. Si el teatro se convirtiera a la dramaturgia épica, a la representación pedagógico-documental, la radio podría entonces proporcionar una forma de propaganda completamente nueva para el teatro, a saber, la información verdadera, una información indispensable. Un comentario tan íntimamente ligado al teatro, complemento del propio teatro, del mismo valor y de la misma especie que el teatro, podría desarrollar formas del todo nuevas. Sería igualmente posible organizar una colaboración directa entre las realizaciones teatrales y las realizaciones radiofónicas. La radio podría difundir coros para los teatros, al igual que podría, a partir de representaciones colectivas de piezas didácticas, un poco a la manera de los mítines, vehicular en la opinión pública las decisiones y las producciones y las producciones de los espectadores, etcétera.[25]

Si en el entorno teórico de la radio la argumentación iba por derroteros formalistas o utilitarios, como se ha visto, Brecht no perderá nunca su ideología y sus análisis políticos de la realidad de la radiodifusión en el tiempo. Por ejemplo, el segundo fragmento de la *Teoría...* aborda aspectos cruciales del papel social y político de la radio. Aunque está solamente pergeñado, el texto es muy sugerente.

III. La explotación *(Inconcluso)*.

1. Las dos preguntas: ¿cómo explotar el arte para la radio y la radio para el arte? —que son dos problemas muy diferentes— deben subordinarse en cualquier momento a la cuestión mucho más importante en general del arte y de la radio.

2. La respuesta a esta cuestión, si tenemos razón o si se nos da la razón, será la siguiente: el arte y la radio deben ponerse a la disposición de proyectos didácticos.

3. Parece que hoy en día es imposible llevar a cabo directamente tal explotación didáctica del arte, porque el Estado no tiene interés alguno en educar a la juventud en la perspectiva del colectivismo.

4. El arte debe intervenir en el lugar en el que exista alguna carencia de cualquier tipo.

Si bien la visión está excluida, ello no significa que no se vea nada, sino al contrario, precisamente se ven una infinidad de cosas, «tanto como se quiera ver».

Naturalmente, esos efectos deberían permanecer en la zona acústica (...).[26]

Muchas referencias de la *Teoría...* pertenecen al mundo de la música. La pieza didáctica *El vuelo de Lindberg*, por ejemplo.[27]

Su dictamen fue: «La radio no posee más que una dirección, debería tener dos; la radio es un simple aparato de distribución, no hace más que transmitir (...), hay que transformarla de aparato de distribución a aparato de comunicación (...) no sólo debiera saber emitir, sino también recibir, no sólo hacer escuchar al oyente, sino hacerlo hablar, no aislarlo, sino ponerlo en relación con los demás: sería necesario que la radio abandonase su actividad como proveedora y organizara ese aprovisionamiento a partir de los mismos oyentes».

La utopía de Brecht sigue pendiente, aunque el monolitismo de la radio-oráculo tiene ya muchas grietas y resquebrajaduras. Algunas de sus ideas, que pudieron pecar de incomprensibles, han tenido respaldo: la radio es menos monopolística, puede ser un medio guerrillero, asilvestrado. Incluso en las radios integradas en el sistema, contra la tendencia a la globalización y a las grandes concentraciones se detecta el movimiento pendular contrario, la atomización, la hiperesterilización. Una humorada de Umberto Eco afirmaba que las radios libres eran capaces de convertir en emisor a quien dispusiera de una ficha de teléfono. Ya no es necesaria más que una moneda. (Y por favor, apaguen sus teléfonos móviles mientras atienden estas palabras).

Un instrumental para el teatro épico

Algunos de los recursos expresivos del radioteatro, algunos de sus estilemas y arbitrios narrativos, podrían ser también compatibles con los del teatro épico. La presencia del narrador, el uso de la música como un recurso de enlace habitual, las elipsis de acción que son habituales en la radio y que se dejan percibir menos forzadamente que en el teatro, la distanciación en temas y épocas, la libertad y movilidad del espíritu del espectador (*Pequeño Organon*[28] en el tranco número 40), el carácter no naturalista de la interpretación (40), la facilidad para los cambios y traslaciones temporales y espaciales, la facilidad para exhibir la reflexión distante o el monólogo interior...

Un elemento siempre conflictivo en el teatro —no en el cine— como esa disponibilidad de espacio y tiempo (y más conflictivo aún en el teatro de esos años) estaba resuelto en la radio. Lo

que se han llamado discontinuidades, la «discontinuidad continua» en expresión de Balsebre,[29] son argucias habituales en un arte sonoro-temporal como la radio.

Las representaciones grandiosas, las grandes masas (50) son breves sinécdoques con unos pocos elementos expresivos, o con la presencia de un narrador o un elemento narrativo mínimo que distancia al espectador (al oyente, al escucha) del efecto ilusionista.

El concepto brechtiano de *gestus* social coincide con un núcleo de estudios sobre la construcción de un personaje a través de la voz. El oído humano, según estos trabajos (Francisco García, 1997, Ángel Rodríguez, 1992, etc.), atribuye a la voz radiofónica la cualidad de poder fijar y caracterizar *per se* tipos sociales con atributos caracteriológicos y físicos determinados como asamblea expresiva —tono, timbre, intensidad, velocidad de dicción, léxico...— El *gestus* es un concepto más intuido que desarrollado por Brecht, y sería quizá aventurado embutirlo —como en la cama de Damastes— en tan drástico embozo. El *gestus* es además un juego en complicidad —o antítesis— con la mímica... Pero no es desechable una reflexión sobre las posibilidades de construcción sonora.

El estado anímico en el que se oye la radio, su técnica recitativa, la facilidad de cambiar el registro anímico del oyente, acerca al usuario del acto radiofónico a un mecanismo de *distanciación* o *extrañamiento* muy fácil de lograr.

La idea del uso cuasi religioso del teatro, en silencio, sin *feed-back* entre los usuarios del producto —en «época de brujas y clérigos» (26)— se rompe ante la experiencia abierta y provocadora de relaciones que procura la radio.

Brecht habla de las «artes hermanas» del arte dramático capaces de crear una «obra de conjunto» en donde cada una dé a su modo impulso y desarrollo a una obra común donde el «vínculo recíproco sea precisamente el de extrañarse recíprocamente». La música adquiere un papel dialogante en el conjunto para no ser «simple sirvienta sin ideas propias». (70)

> Adorno/Eisler caracterizaron al cine primeramente como producto típico de la cultura de masas del siglo veinte, que desmonta los contenidos artísticos en su sentido más amplio como poderosa industria monopolizadora del ocio. Sin embargo «no puede responsabilizarse a la técnica como tal de las atrocidades de la industria capitalista de la cultura. (...) Las posibilidades que ofrecerá en el futuro el aparato técnico al arte son imprevisibles, aunque a pesar de todo, hay instantes en la película más abyecta, en los que estas posibilidades destellan visiblemente».[30]

Sobre las relaciones entre Brecht y Eisler (Eisler mismo escribió sobre ellas) acaba de aparecer un artículo en la revista musical *Scherzo*. Allí Jürgen Schebera enumera los que han sido «pecados» de la música cinematográfica. Todos menos uno (referido explícitamente a la relación con la imagen) son pecados de la radio.

«El empleo del *leitmotiv*.// La exigencia de melodía y armonía. /// La exigencia de una música (de cine) que no debe oírse conscientemente.//// (La justificación óptica para el empleo de la música).///// Ilustración a través de la música, sobre todo en planos de la naturaleza. ////// El empleo de música de archivo normalizada. /////// El empleo de tópicos musicales y la estandarización de la interpretación musical.»

Al «catálogo de pecados» le siguen después, apoyadas por descripciones de secuencias extraídas de los trabajos para cine de Eisler, explicaciones programáticas sobre la función que debe cumplir la música en el cine, para convertirse en un elemento auténticamente dramatúrgico, «no un ornamento, sino un portador fundamental del sentido escénico». Es evidente que en la teoría de la música del cine de Eisler también se integran los resultados de la teoría del teatro épico, elaborada conjuntamente con Brecht, en la que a la música se le confiere la función de «arte hermano». Comparable a la de Brecht para el teatro, Adorno/Eisler definen aquí para el cine la función de la música como contrapunto dramatúrgico a los acontecimientos de la imagen, como «oposición al acontecimiento superficial» y elaboran la dramaturgia de la tensión y distensión en el cine. Otras consideraciones se centran en la cuestión de qué medios de la composición debe utilizar el compositor para cine. Consecuentemente, se defiende el empleo de medios musicales avanzados en el cine y la renovación de los manidos esquemas de composición. (...)

El compositor procede de la misma manera en el caso de las horrendas secuencias documentales de la maquinaria de destrucción de los campos de concentración. Acompaña las imágenes de las cámaras de gas con un pasaje para flauta sencillo y de amplitud en el fraseo cuando aparecen en imagen los hornos de incineración, suena *pianissimo* una melodía del violín. La extrema concisión musical genera una extrema densificación artística. Resnais comenta: «Creo que he aprendido mucho de Eisler acerca de mi profesión y acerca de las bandas sonoras, especialmente cómo se elabora una secuencia claramente con un músico (también lo que hay que decir: palabras muy cotidianas, lejos de todo sentimentalismo y toda literatura para dejar claro al músico lo que se desea). Sobre todo, me enseñó cómo evitar en cine el pleonasmo musical. (...) Así, por ejemplo, se puede reducir hasta el extremo la música en los momentos dramáticos de la imagen y viceversa, ésta se elabora con más grandilocuencia desde el instante en que el ojo ya no está cautivado. Con ello se produce, en cierta manera, un equilibrio entre el ver y el oír, en el que se encuentra el espectador durante la proyección. Pienso que, probablemente, haya heredado de Eisler la predilección por este equilibrio. Por decirlo de alguna manera, me ha encarrilado y, en todo caso, me ha clarificado todos estos conceptos».[31]

Pese a su *Teoría de la radio*, Bertolt Brecht no es un beato. Acepta su valor como vehículo de información y comunicación, intenta ampliar su ámbito de expresión como los soviéticos de los años veinte —con optimismo histórico, admirando tecnologías que eran promesas de progreso—, y en lo cotidiano hay páginas de su *Diario de trabajo* con frecuentes referencias a noticias de la radio en una Alemania hirviente. Pero obras como *Santa Juana*, que se radió en Berlín el 11 de abril de 1932,[32] está en su *Diario* [33] como una de las seis piezas que «no podrá ser representada por ahora». La radio no le basta, es otra cosa, no tiene ese valor final de consumación creativa del dramaturgo.

Fue crítico con la radio, queda dicho. Y fue poco a poco evolucionando para la radio el Brecht radical. Fue el Brecht de *Les Arts et la révolution* (1948) el que proyecta ya en la Alemania del Este, de la República Democrática, un programa de acción.

(Projet pour un dialogue allemand à la radio)

1. Pour la mise en train du dialogue allemand, la radio devient chaque jour plus importante.

2. Brecht, Busch et Eisler sont disposés à colaborer à une émission hebdomadaire de radio pour toute l'Allemagne, emission à oranisser.

3. Les émissions devraient avoir le caractère d'une initiative personnelle d'écrivains, d'artistes et d'hommes de science.

4. Devraient être mises en discussion, sous forme artistique ou autre, les idées, les méthodes et les impulsions nouvelles et progressistes qui sont encouragées au sein de la République démocratique.

5. Les événements importants survenus dans la République démocratique allemande y trouvent naturelement aussi leur expression ; le choix des sujets en général devrait toutefois apparaitre come aussi indépendant que possible.

6. Les progrès de la République démocratique allemande dans les domaines culturel, politique et économique, doivent être diffusés avec le maximum de faits à l'appui.
7. La rédaction chargée des émissions pourrait être composée de sept membres ; devraient figurer parmi eux MM. Wendt et Scheer.
8. Pour réunir les textes nécessaires (poèmes chansons, exposés de sept minutes, résponses aux questions, etc.) il faudrait s'assurer le concours d'une revue. On pourrait par exemple réorganiser la *Weltbühne* sous la direction de Budzislawski (car il a également l'expérience de la radio).[34]

Lo que Brecht pone sobre el tapete es una teoría crítica de la comunicación de masas. Y la cuestión central es exigir que la radio «se transforme de un aparato de distribución en un aparato de comunicación». Al mismo tiempo Brecht niega que esa transformación sea posible producirla en el marco de la sociedad burguesa y capitalista. Incluso se niega a ello, su «Discurso sobre la radio» es inequívoco:

> Lo que quieren es que nosotros les aprovisionemos, que renovemos sus reservas, que las mantengamos vivas con nuestras innovaciones. Pero nuestra tarea no es de ninguna manera renovar mediante innovaciones en la base del orden social existente esas instituciones ideológicas. Más bien, lo que tenemos que hacer con nuestras innovaciones es debilitar dicha base: ¡por las innovaciones, contra el remozamiento! Debemos, repitiendo continua e incansablemente las proposiciones que hemos hecho, derrumbar la base social de esos aparatos, impugnar su utilización a favor de los intereses de una minoría.[35]

Desde las posturas críticas del análisis sobre la comunicación de masas, la de Bisky por ejemplo, la respuesta de Brecht a la cuestión es inequívoca. La única situación de la organización política que en su opinión permitirá el cambio de las desiguales relaciones de comunicación va a ser el cambio social, y «una forma de comunicación que Brecht veía vinculada a otro orden social, el socialista».[36]

NOTAS

1. En *Teoría de la radio*. Goded. La edición alemana incluye epígrafes: «Radio-eine vorsintflutliche Erfindung?/ Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks/ Ubre Verwertungen/ Erläuterungen zum «Ozeanflug»/ Der Rundfunk als Kommunikationsapparat».

2. «5.9.44 plan diario: levantarse a las 7. Periódico. Radio. Hacer el café en la jarrita de cobre. Trabajar durante la mañana. Almuerzo liviano a las doce. Descansar con una novela policial. Por la tarde, trabajar o hacer visitas. Cena a las siete de la tarde. Luego recibir visitas. Por la noche media página de Shakespeare o de la colección de poemas chinos, de Waley. Radio. Novela policial». (BRECHT. *Diario de trabajo*. 1944-1945).

3. WILLETT, John. *El teatro de Bertolt Brecht. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963.

4. BRECHT. 1976:293. «1. En mi opinión, usted debería tratar de hacer de la radio algo verdaderamente democrático. Alcanzaría usted en este sentido un gran resultado si, por ejemplo, dejase definitivamente de ser el único en realizar las producciones destinadas a esos maravillosos aparatos de difusión de los que dispone, cuando podría contentarse con ponerlos en su lugar y hacer que los propios acontecimientos actuales realizaran las producciones por sí solos, recurriendo en casos particulares a una hábil organización que nos permitiría ganar tiempo. Es muy comprensible que las personas a las que se les confían de repente tales aparatos quieran inventar de inmediato cualquier cosa para proporcionar materia prima a esos aparatos, e inventen así una nueva profesión artística cualquiera, que les ofrezca esa materia prima artificial... Ya en el caso del cine observé siempre con cierta inquietud cómo las pirámides egipcias y los palacios de los marajás se desplazaban a Neubabelsberg para dejarse fotografiar por un aparato que un hombre habría podido fácilmente deslizar en un morral. Pienso por lo tanto que usted y sus aparatos son los que tienen que acercarse a los acontecimientos reales y no contentarse con meras reproducciones y conferencias. Debería usted acercarse a las verdaderas sesiones del Reichstag y sobre todo a los grandes procesos. Por supuesto, tomando en cuenta el enorme progreso, eso que esto representaría, habría toda una serie de leyes que intentarían oponerse a ello. Entonces debería hacer un llamado al público para eliminar esas leyes. Por cierto, no puede desdeñarse el miedo que tienen los diputados a ser escuchados en todo el país, pues es un miedo justificado, pero no debería dar marcha atrás, de igual manera que ante el miedo que manifestarían, con toda seguridad, diversos tribunales ante la idea de tener que tomar decisiones ante el conjunto del pueblo. Por otra parte, podría usted organizar ante el micrófono, en lugar de esas ponencias sin vida alguna, "entrevistas" reales en las que las personas interrogadas no tuviesen tiempo de fabricar sus mentiras con la misma facilidad que pueden hacerlo en los periódicos. Sería muy importante que hubiese debates contradictorios entre grandes especialistas. Podría usted organizar en salas más o menos grandes conferencias seguidas de debates. Pero sería preciso hacer resaltar claramente todas estas realizaciones, anunciándolas con anterioridad, de la gris monotonía de los menús diarios de música familiar y cursos de idiomas».

5. GUBERN en BAREA editor. 1988:9 a 13.

6. *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*. Dan los *Cahiers* hasta 16 epígrafes de las diversas fichas. *1*. Bibliografías, periódicos especializados, centros de documentación. *2*. Arte y radio. *3*. Teatro en radio, generalidades. Transmisión, adaptación. *4*. Estudio histórico del teatro radiofónico. *5*. Estudios técnicos y estéticos. *6*. Estudios de estética comparada. *7*. El texto. *8*. La puesta en antena. *9*. La escenificación.

10. La Música. *11.* La sonorización. *12.* El montaje. *13.* La estereofonía. *14.* El arte del comediante. *15.* Autores, compositores, intérpretes, directores de escena (de escena radiofónica), actores, compañías. *16.* El teatro radiofónico en el mundo.

7. Número doble 21 y 22 (septiembre-diciembre de 1952) de *Radiorama, Revue Internationale d'Art Radiophonique.*

8. Número 5. 1950.

9. En BAREA editor. 1988.

10. *Ibídem.*

11. *Théâtre Radiophonique. Mode nouveau d'expresion artistique.*

12. Se acompañaba de *Transmisión radiothéléphonique d'une séance à l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres de Victoria Nyanza, en l'an 3992* ; el *Great Guignol*, y *Crépuscule Napolitain*, todos ellos originales presentados al concurso de *L'Impartial.*

13. *Journal* («un nouvel art est né», se decía el 24-10-21).

14. *Nouvelles Littéraires* («L'aube d'une formule d'art nouvelle, le premier drame radiophonique»).

15. *L'Intransigéant* («Un naufrage pour rire, ou les surprises de l'auditorium». 25-10-24)...

16. ARNHEIM. 1980. Gustavo Gili. Barcelona. Está fechada la primera edición en 1933, con una «Introducción» del autor. Luego se reedita en 1978, con otro prólogo, y la indicación: University of Michigan- Ann Arbor, Michigan. En esta segunda introducción de 1978, Arnheim advierte «el libro apareció por vez primera en 1936, por Faber&Faber, de Londres, con el título de *Radio*, y se agotó en breve tiempo. Algo parecido sucedió con la edición italiana que Ulrico Howpli hizo en Milán en 1938, y que llevaba por título *La radio cerca la sua forma.*

17. ARNHEIM/BASSETS. *Estética radiofónica.* Gustavo Gili. 1980:7.

18. *Ibídem.* P. 22.

19. RUSSOLO, Luigi (1916). *L'arte dei rumori/El arte de los ruidos.* En castellano en Taller de Ediciones 1998. Cuenca.

20. BENJAMIN, Walter. *El Berlín demónico.* Barcelona: Icaria, 1987.

21. Nota de la editorial Icaria. En BENJAMIN: 1987:168.

22. BASSETS editor. En G. Gili. Barcelona. 1981. En alemán: *Radiotheorie (1927-1932).* Edición de la Suhrkamp Verlag. «Radio –eine vorsintflutliche Erfindung?/ Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks/ Über Verwertungen/ Erläuterungen zum "Ozeanflug"/ Der Rundfunk als Kommunikationsapparat».

23. Fechado el 25-XII-1927. El conjunto es la *Radiotheorie (1927-1932).* Ed. Suhrkamp Verlag. «Radio-eine vorsintflutliche Erfindung?/ Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks/ Über Verwertungen/ Erläuterungen zum "Ozeanflug"/ Der Rundfunk als Kommunikationsapparat».

24. BRECHT. 1976:292.

25. BRECHT. 1976:299.

26. BRECHT. 1976:295. Bob Wilson lo ha convertido en discutido espectáculo teatral como homenaje en su centenario (1998).

27. *Der Flug der Lindberghs* o bien *Ozeanflug*. Brecht lo calificó de «Radiolehrstück für Knaben und Mädchen», «Radioprograma didáctico para chicos y chicas»... Se emitió en RNE por Radio Clásica —programa de José Iges— el 22 de febrero de 1998.

28. BRECHT. En *Breviario de Estética Teatral*. Ed. La Rosa Blindada. B. Aires. 1957.

29. BALSEBRE. 1994:186.

30. SCHEBERA. 1998.

31. *Ibídem.*

32. WILLETT, 62.

33. BRECHT. *Diario de trabajo*. Tomo I. Día 30-1-41. P. 239.

34. BRECHT (1970): 126/127.

35. BRECHT (1976): 300.

36. «El concepto de comunicación toma aquí "otra función" ideológica y se convierte en la idea de que se efectúa un "diálogo" entre los medios publicísticos y el público.
El punto de vista de la "teoría crítica" a la publicística funcional de Münster lo formulan así Soy y Hennig (1970, p. 14): "Los competidores de la sociedad del éxito los sustituye Prakke por 'socios iguales' que en un diálogo feliz se alegran de vivir en una comunidad sin conflictos ni clases". Sobre la base de la teoría funcionalista se logra también, sin problemas, la apología de la prensa de clase como "camarada", como "interlocutora durante el tiempo libre", etc. La teoría de la comunicación se emplea para elevar al plano de una ciencia aparentemente objetiva los "viejos" pensamientos y principios normativos (el periódico como camarada, como "compañero") de la publicística burguesa.
»Contra esta burda variante se manifiestan también teóricos burgueses, sobre todo los partidarios de la "teoría crítica" (escuela de Francfort). Su exponente más importante en la RFA —Haberlas— no pasa por alto el hecho de que este supuesto diálogo se efectúa entre interlocutores muy diferentes, que, actualmente, este diálogo es un monólogo de quienes dominan. (...) En la "comunicación libre de dominio" es donde él ve la liberación "de la" sociedad respecto del dominio en general. Por muy diferente que *parezca* a primera vista esta concepción de la "comunicación sin dominio" de la "publicística funcional", ambas se asemejan, sin embargo, en la hipótesis básica de que a través del diálogo, esto es, a través de una forma determinada de comunicación, deben resolverse los problemas sociales fundamentales. Cierto, la publicística funcional afirma ya para el presente lo que Haberlas promete (como "utopía concreta") para el futuro (a saber, el diálogo entre interlocutores iguales). Sin embargo, las dos presentan (como realidad o como utopía concreta) para la sociedad capitalista una forma de comunicación que Brecht veía vinculada a otro orden social, el socialista.
»Prakke y Haberlas no son más que dos representantes (aunque importantes) del gran número de teóricos burgueses que se ocupan sistemática y detalladamente de cuestiones de comunicación y de comunicación de masas. De ahí que el análisis de estas teorías deba remitirse a la cuestión práctica fundamental de cuáles son las formas histórico-concretas que adopta la comunicación bajo las condiciones monopolistas de Estado. ¿Se ha realizado, con el desarrollo de los sistemas modernos de comunicación, el paso de la distribución de los pensamientos de la clase dominante a la comunicación de interlocutores iguales, o está al alcance, como proclaman los teóricos?» (BISKY. 1982:40)

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1976). Bertolt BRECTH: «Teoría de la radio (1927-1932)» Edición de Jaime Goded. En *Los medios de comunicación colectiva*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Autónoma de México.

AA.VV. Bertolt BRECHT: «Teoría de la radio (1927-1932)» Edición de Lluis Bassets. En *De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la historia de la radio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili Mass Media, 1981.

AA.VV. *Do pobre B.B. em Portugal antes e despois do 25-4-74*. Coordinación: María Manuela Gouveia Delille. Lisboa: Editora Estante, 1991.

ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Mass Media, 1980.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994 (Signo e Imagen).

BAREA, Pedro. (1988). Editor de «Escenarios de la Radio». Revista *El Público*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988 (Monografía; 37).

BENJAMIN, Walter. *El Berlín demónico. Relatos radiofónicos*. Barcelona: Editorial Icaria, 1987.

BISKY, Lothar. *Crítica de la teoría burguesa de la comunicación de masas*. Traducción de Vicente ROMANO. Madrid: Ediciones de La Torre, 1982.

BRECHT, Bertolt. *Diario de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

— *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1957.

— *Teatro completo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

— *Cuentos de Almanaque*. Buenos Aires: Cía General Fabril Editora, 1953.

— *Radiotheorie (1927-1932)*. Edición en alemán de la Suhrkamp Verlag. «Radio-eine vorsintflutliche Erfindung?/ Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks/ Über Verwertungen/ Erläuterungen zum "Ozeanflug"/ Der Rundfunk als Kommunicationsapparat».

— *Les Arts et la révolution*. París: Editorial L'Arche, 1970.

GARCÍA GARCÍA, Francisco. (1997). «La imagen de los locutores de radio». En *Radio fin de siglo*. Sevilla: Ediciones Trípode, 1997. (Comunicación e imagen; 5).

IGES, José. «El arte radiofónico». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Julio de 1997.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. «La construcción del personaje a través de la voz». Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 1992.

SCHEBERA, Jürgen. (IX-1998). «Música para cine». En *Scherzo*. Dossier Brecht/Eisler. Número 127. P. 100-105. Madrid.

WILLETT, John. *El teatro de Bertolt Brecht. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963.