

Fecha de recepción:
marzo 2007
Fecha de aceptación:
abril 2007
Versión final:
agosto 2007

El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.

Norberto Cambiasso*

Resumen / El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.

El texto sitúa el proyecto futurista de un arte de los ruidos en el umbral entre dos épocas. Por un lado inaugura el vasto campo de la auralidad que explorará la música del siglo XX. Por el otro, retoma ciertas ideas, ligadas a la autonomía musical, la pureza del sonido y la obra de arte orgánica, que fueron predominantes en la estética del siglo XIX. Para ello se rastrean las relaciones entre el ruido, la música y las nuevas técnicas de reproducción auditiva y se pone especial énfasis en las transformaciones históricas, ideológicas, filosóficas y sociales que marcaron el pasaje de una época a la otra. Concluye con una evaluación del modernismo como síntesis peculiar de posturas que antaño se consideraron antitéticas.

Palabras clave

Arte - auralidad - autonomía - futurismo - modernismo - música - organicismo - ruido - simultaneidad - tecnología trascendencia - vanguardia.

Abstract / The wireless ear. Sound design, aurality and technology in Italian futurism.

The text places a futurist project of an art made of noises in the threshold of two ages. By a side it inaugurates the vast field of the aurality that will explore music of 20th century. By the other, it retakes certain ideas, related to musical autonomy, the purity of the sound and the organic work of art, that were predominant in the esthetics of the 19th century. For it the relations between noise, music and new auditive reproduction techniques are tracked, emphasizing in the historical, ideological, philosophical and social transformations that marked the passage to one age to the other. The study concludes with an evaluation of modernism like a peculiar synthesis of positions considered antithetical a long time ago.

Key words

Art - aurality - autonomy - futurism - modernism - music - organics - noise - simultaneously - technology transcendence - vanguard.

Resumo / O ouvido sem fio. Design sonoro, auralidade e tecnologia no futurismo italiano

O texto situa o projeto futurista de uma arte dos ruídos no umbral entre duas épocas. Por um lado inaugura o vasto campo da auralidade que explorará a música do século XX. Por outro, retoma certas idéias, ligadas à autonomia musical, a pureza do som e a obra da arte orgânica, que foram predominantes na estética do século XIX. Para isso se rastreiam as relações entre o ruído, a música e as novas técnicas de reprodução auditiva com especial ênfase nas transformações históricas, ideológicas, filosóficas e sociais que marcaram a passagem de uma época à outra. Conclui com uma avaliação do modernismo como sínteses peculiar de posturas que antanho se consideraram antitéticas.

Palavras chave

Arte - auralidade - autonomia - futurismo - modernismo - música - organicista - ruido - simultaneidade - tecnologia trascendencia - vanguarda.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], Nº 24 (2007) pp 15-22. ISSN 1668-0227

* Norberto Cambiasso. Es docente de las carreras de Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA y en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Profesor de Estética Contemporánea en la Fundación Walter Benjamin.

1- Un mundo nuevo por hacerse. Tal era la percepción generalizada durante la primera década y media del siglo que pasó. Bastó el transcurso breve de la segunda, de 1909 a 1918, para que se desvaneciera la doble euforia de la experimentación a ultranza y de la utopía de un futuro brillante. No por arte de magia sino por una guerra cuyas consecuencias, en su afán desmedido por declarar las improbables nupcias entre lo bélico y lo tecnológico, pocos artistas e intelectuales supieron prever. Y así, el optimismo irresponsable del ayer cedió paso a la perplejidad vacilante acerca del mañana.

Un cúmulo de sensaciones contradictorias pareció adueñarse de la época. El mundo tendía a encogerse a medida que se ensanchaba. Entre 1909 y 1911 las expediciones exitosas de Robert Peary y Roald Amundsen alcanzaron los dos extremos polares, Wilbur Wright realizó el primer viaje extenso en avión (124 kilómetros), George Chavez voló por primera vez sobre los Alpes y Louis Blériot hizo lo propio sobre el Canal de la Mancha, excursión que Robert Delaunay celebraría en su famosa pintura simultaneísta *Homage to Blériot*. En un anticipo más ominoso del porvenir, el aeroplano atestiguaba su primer uso militar en la campaña italiana de Trípoli en 1911 y los automóviles se multiplicaban exponencialmente (de 3000 en el 1900 a 100.000 en 1913). También el ferrocarril desafiaba a la naturaleza: tanto a través de la línea trasandina que comunicaba a Buenos Aires con Valparaíso por encima de los Andes como con el expreso transiberiano que iba de Moscú a Vladivostok, el mismo que inmortalizaría Blaise Cendrars en *La Prose du Transsibérien*. La revolución del transporte achicaba distancias a fuerza de acelerar velocidades.

Las comunicaciones no se quedaban atrás. Telégrafo, teléfono y gramófono se habían vuelto por entonces de uso cotidiano. A mediados de la década del '20 una nueva oleada de tecnologías auditivas promovería un segundo impulso en la experimentación con el sonido. El desarrollo de la reproducción fonográfica, las nuevas técnicas de amplificación y microfónica, la creación del cine sonoro y la madurez alcanzada por la radio atinaron a repetir esa promesa de futuro que otra guerra a gran escala dejaría trunca una vez más.

2- A comienzos de siglo se tenía la impresión irrefrenable de la ubicuidad: la idea de que uno podía estar en todas partes a la vez. Nadie la expresa mejor que Filippo Tommaso Marinetti en *Destrucción de la sintaxis- Imaginación inalámbrica- Palabras en libertad*, su manifiesto futurista de 1913: "El futurismo está basado en la renovación completa de la sensibilidad humana generada por los grandes descubrimientos de la ciencia. Aquella gente que hoy usa el telégrafo, el teléfono, el fonógrafo, el tren, la bicicleta, la motocicleta, el auto-móvil, el trasatlántico, el dirigible, el aeroplano, el cine, los grandes periódicos (síntesis de un día en la vida del mundo) no se da cuenta de que esos medios diversos de comunicación, transporte e información tienen una influencia decisiva en sus *psíquicos*."

Un hombre común puede, en el lapso de un día, viajar por tren desde una pequeña ciudad muerta de plazas vacías, donde el sol, el polvo y el viento se divierten en silencio, hacia una gran capital erizada de luces, gestos y gritos callejeros. Por medio de la lectura de un diario,

el morador de un pueblo de montaña puede temblar de ansiedad cada día al seguir la insurrección en China, a las mujeres votantes de Londres y Nueva York, al Doctor Carrel y a los heroicos trineos de los exploradores polares. El habitante tímido, sedentario de cualquier ciudad de provincia puede permitirse la intoxicación del peligro yendo al cine y mirando la caza mayor del Congo. Puede admirar a los atletas japoneses, a los boxeadores negros, a los incansables excéntricos americanos, a la mujer parisina más elegante pagando un franco para ir al teatro de variedades. Luego, de vuelta en su lecho burgués, puede disfrutar la voz distante y dispendiosa de un Caruso o un Burzio."²

La retórica encendida de Marinetti, un maestro en el arte de la manipulación y la propaganda, no sólo hace del futurismo el primer movimiento de vanguardia en dirigirse conscientemente a una audiencia de masas.

También convierte en tema prioritario el principio de simultaneidad. El negocio futurista, por así decirlo, consistirá en la traducción de semejante asunto -con sus connotaciones de dinamismo, velocidad, movilidad y desplazamiento- a la estructura formal de las diversas artes y a la disolución de los límites tradicionales entre ellas.

Hay que decir que el tópico formaba parte del *Zeitgeist* de esos días y se encontraba por doquier: en las ideas de tiempo, movimiento y flujo universal de la filosofía bergsoniana, en los experimentos pioneros del cubismo sintético con el *collage*, en el nacimiento del cinematógrafo, en la pintura de los Delaunay, en los poemas y hasta en la narrativa de Cendrars, en la geometría mística de un Ouspensky, en las *parole in libertà* de los futuristas y en la famosa litografía que Malevich haría para Kruchenykh, cuyo título era más explícito que cien comentarios: *Muerte simultánea de un hombre en un aeroplano y en el ferrocarril*.

Marinetti apostaba a una infinitud global de relaciones posibles que reemplazaría a aquellas otras más convencionales, confinadas hasta entonces a lo local.

Gracias a la renovada velocidad de las transmisiones sin hilos advendría una suerte de imaginación inalámbrica que exigiría una respuesta radical por parte de las distintas disciplinas artísticas.

Fue esta confluencia de objetos y de eventos en un mismo instante, la disolución de lo sucesivo en favor de lo simultáneo, cierta metamorfosis peculiar de las coordenadas espacio-temporales, lo que se dio en llamar el momento futurista.³ Bajo el supuesto de un cúmulo de expectativas siempre abiertas, de un porvenir cuyos signos se hallaban dispuestos para todo aquel que supiera interpretarlos en las flamantes innovaciones de la época, el futurismo italiano promovería una suerte de presente continuo, una reivindicación pionera del aquí y el ahora, una convocatoria apasionada a la acción que llegaría al extremo de convertir a la guerra en el arte performático por excelencia.

3- Se ha dicho con frecuencia que la teoría expresada en los manifiestos tendía a anticiparse a la práctica artística concreta.⁴ Según Marinetti se requería violencia y precisión *dall'arte di far manifesti*. Violencia y precisión descubriría también Russolo en la expansión de esos ruidos que, cuanto más familiares se volvían a nuestros oídos, más remitían a la vida misma.

Que la inmensa contribución de Russolo, no ya al acotado período de preguerra sino a la música experimental y contemporánea del entero siglo XX, consistiera fundamentalmente en su legendario escrito acerca del *Arte de los ruidos*, indica que el manifiesto, lejos de ser una mera digresión crítica, llevaba implícito en su seno las mismas consecuencias de cualquier innovación estética. La teoría se convertía en la práctica *par excellence*, hablar (escribir) sobre arte equivalía a hacerlo.

La idea, como en todas las intuiciones geniales, era de lo más sencilla: la multiplicación de las máquinas en nuestro tiempo generaba tal variedad de ruidos que el sonido aislado, puro, tal como lo imaginó siempre la gran tradición musical, había perdido su objeto y no estaba ya a la altura de esa abundancia de emociones acústicas que demandaba la vida moderna.

“Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos. Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a pesar del empeño de todos los músicos innovadores. Nosotros los futuristas hemos amado profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas y disfrutamos mucho más combinando los ruidos del **tranvía, de motores de explosión, de carruajes y de muchedumbres vociferantes, que ensayando, por ejemplo, la “Heroica” o la “Pastoral”.**”⁵

Hay aquí, bajo el envoltorio de una retórica irreverente, una formulación cuyas consecuencias recién se harán explícitas en la segunda posguerra: la apertura del campo musical a todos los sonidos posibles. Cuando Russolo nos conmina a que “cruzemos una gran capital moderna con nuestros oídos más alertas que nuestros ojos” está inaugurando un ámbito de exploración que excede el restringido círculo de la música como disciplina estética autónoma. Se trata de la noción contemporánea de auralidad, anticipo imperfecto, pero anticipo al fin, del cageiano “dejad que los sonidos sean ellos mismos”. Aunque a diferencia del compositor norteamericano, no será la naturaleza sino las pulsaciones ensordecedoras de la batalla lo que capturará la imaginación futurista.

Violencia y precisión. No es casual que el autor considere la necesidad de afinar y regular la variedad de ruidos, tanto en términos armónicos como rítmicos, inmediatamente después de introducir “los ruidos más nuevos de la guerra moderna”. Puesto que es el campo de batalla el modelo privilegiado de la escucha moderna, el lugar donde el oído cumple una función aún más esencial que en la vida cotidiana.

“Gracias al ruido, los diferentes calibres de las granadas y de la metralla pueden ser conocidos incluso antes de que exploten. El ruido nos permite discernir la patrulla marchando en la oscuridad más profunda, juzgar incluso el número de hombres que la componen. Por la intensidad del fuego puede determinarse el número de los que defienden una posición dada. No hay movimiento o actividad que no se revele gracias al ruido.”

El militarismo, entonces, como fundamento del ruido

futurista. Y la glorificación de “la guerra, única higiene del mundo”.

4- Sería a la hora de traducir esta visión de una música innovadora a resultados concretos cuando, no sin cierta ironía, la tecnología que había inspirado semejantes ideas se encargaría también de señalar los límites de su realización práctica.

Russolo hizo lo que pudo, habida cuenta de que no era músico ni ingeniero de profesión sino un pintor de brillo bastante menor al de colegas futuristas como Boccioni.⁷ Para tal fin, diseñó un primitivo sistema de bocinas, especie de enormes parlantes incrustados en cajas, al que bautizó Intonarumori (algo así como *entonador de ruidos*). La tarea de semejante invento consistiría en promover una revolución tímbrica que trascendiera las limitaciones de la orquesta tradicional. Su mecanismo no podía ser más sencillo: una serie de diafragmas estirados, sometidos a un baño químico especial, que variaban su tensión para generar una escala mayor a diez tonos con subdivisiones de semitonos, cuartos de tonos y fracciones aún menores. Bastaba mover el diafragma de diversas maneras para producir las seis clases de ruidos que describía su manifiesto: -estruendos, silbidos, susurros, estridencias, sonidos percutidos y voces de hombre y de animales-, multiplicados gracias a las posibilidades de modificar su tonalidad.

El ruido se distinguía del sonido por su mayor variación tímbrica. De ahí que el principio de funcionamiento del Intonarumori descansara en la idea de los enarmónicos. Pero a diferencia de muchos compositores, Russolo no apelaba a la enarmonía en pos de un microtonalismo que superara las limitaciones interválicas de la escala diatónica en uso, o de la cromática que se imponería por entonces. Más bien, invertía esa distinción tradicional que asumía al sonido como resultado de una sucesión de vibraciones regulares y periódicas y, por ende, expulsaba al ruido del ámbito estrictamente delimitado y autorreferencial de la música. Este último pagaba el precio de la irregularidad de sus movimientos y de sus variaciones intempestivas de tiempo e intensidad.

En el mundo del revés de la teoría russoliana el ruido era mucho más rico en armónicos que el sonido, sus vibraciones irregulares detentaban un tono predominante y ameritaban la variación a partir de tonos secundarios, gracias a ella se amplificaba la textura y extensión de cada ruido y, en conclusión, la diversidad de esos ruidos generaba una infinitud tímbrica, infinitud que la música, en su desmedida vocación de pureza, no podía siquiera imaginar. La enarmonía, ya no como una escala alternativa sino como una gradación continua en la que el oído podía diferenciar cada tono de lo que, en caso contrario, constituiría una mera masa amorfa saturada de su propia inmensidad.

“Todos los sonidos y los ruidos que produce la naturaleza, si son susceptibles de variación tímbrica (esto es, si son sonidos y ruidos de una cierta duración) cambian su altura por variaciones enarmónicas y nunca por saltos de tonalidad. Por ejemplo, el aullido del viento produce escalas completas que ascienden y descienden. Esas escalas no son ni diatónicas ni cromáticas, son enarmónicas. Del mismo modo, si nos movemos de los ruidos naturales al mundo infinitamente más rico de

los ruidos de la maquinaria, hallamos también aquí que los ruidos producidos por el movimiento de rotación detentan una constancia enarmónica en la elevación y en la caída de su tono.”⁸

El *Intonarumori*, entonces, como un artilugio capaz de reproducir una naturaleza modificada por la industria. La promesa del ruido será la de rasgar el capullo de una evolución sonora, la de Occidente, encerrada en su propia autonomía, incontaminada de cualquier agente externo y ofuscada en la búsqueda de una improbable pureza. Un alejamiento de cualquier conexión vital que se ha extendido por siglos, que ha tenido en la música el modelo primigenio de toda abstracción esencial y al que sólo pondrá fin la educación del oído gracias al mecanicismo de la vida moderna. La promesa, vanguardista en definitiva, de una realización del arte en la existencia cotidiana.

5- Que tal fue la intención programática de Russolo, Marinetti y sus secuaces parece a resguardo de toda duda razonable. Que los futuristas tuvieron éxito a la hora de trascender el esteticismo reinante en pos de una superación del arte en la vida es bastante más discutible.⁹

La incorporación del ruido en el campo ampliado de los sonidos musicales rompía, en principio, con la venerable idea de la música como sucesión de sonidos en el tiempo. Esta visión premonitoria permanecía fiel a esa simultaneidad espacial que la época tanto insistió en preconizar. Pero las técnicas reproductivas de preguerra no estaban listas aún para un desplazamiento tan tajante. El *Intonarumori* constituía un anticipo precoz aunque muy primario, casi bizarro, del sueño que desvelaría a la música experimental del siglo: el del mundo como una enorme caja de resonancias.

Si Russolo inaugura esa estrategia vanguardista que propugnaba la incorporación en la música de los ruidos naturales y mundanos -con independencia de si dicha incorporación se hacía efectiva o permanecía en el terreno de la retórica-, será Cage quien la lleve a su extremo, extendiendo el proceso a todo aquello susceptible de ser escuchado, hasta que no sea ya posible distinguir el ruido de la música y esta última se convierta en sinónimo del universo. Sólo allí la audición le habrá ganado la partida al sentido de la vista; y atravesaremos ya no una gran capital moderna sino el orbe entero “con nuestros oídos más atentos que nuestros ojos”.

Semejante triunfo de la auralidad requerirá de un desarrollo de las tecnologías de audición masivas que comenzará a vislumbrarse recién a finales de los años '20, con el surgimiento de la radio, la fonografía y el film sonoro.¹⁰ Y habrá que esperar a la década del '50 para que cualquier sonido se vuelva susceptible de reproducción a través de la cinta de grabación, y audible gracias al perfeccionamiento de las técnicas de microfónica y amplificación. Para entonces tamaño proliferación sonora, inducida por los nuevos medios, extendida a gran escala y codificada culturalmente, convertirá a la ubicuidad de antaño en algo tan naturalizado que terminará por sustraerse a toda percepción consciente. Es en este punto, y no antes, donde dará inicio el esfuerzo de Cage de reconducir la aprehensión de una naturaleza amenazada por la expansión social del *muzak* hacia nuestro

sentido de la escucha. En el camino, el ruido perderá su connotación agresiva, todo atributo de independencia que pudiera conservar, y será fagocitado por una autonomía musical que, a esa altura, habrá alcanzado proporciones imperiales. Una victoria pírrica de la auralidad, empeñada en esa misma búsqueda de pureza que supo distinguir a la música como ejemplo eminente de la racionalización capitalista.¹¹

6- La teoría futurista de la música detenta una cualidad ambigua porque se instala en el umbral entre dos épocas. Con un ojo mira hacia el pasado del romanticismo temprano, con el otro, a la sociedad material expandida del futuro.

Sin embargo, persiste la dificultad acerca de cuál ha de ser el estatuto de esos ruidos cuya omnipresencia en la vida moderna atestiguan “los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, el aullido de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre sus rieles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas, el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las imprentas, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.” Sin olvidar, claro, “la orquesta de una gran batalla”.¹²

En el *soundtrack* de la era mecánica la celebración ensordecedora de lo simultáneo acalla los riesgos de lo efímero. Dicho de otra manera, la diversidad de estímulos sonoros no resuelve el problema de su apropiación. Y sin una estrategia definida en ese sentido, el ruido no puede sustraerse a la camisa de fuerza de su transitoriedad. Ruido que en Russolo conservaba todavía cierto carácter mundano. Aunque en su manifiesto procurase, al menos tres veces, aclarar que el arte de los ruidos no debía limitarse a una mera imitación. No se trataba de reproducir, por cualquier técnica que fuera, aquello que sonaba “ahí afuera” sino de utilizar el nuevo principio para intentar una renovación que excediera el marco restringido de la práctica musical.

Trascender el acotado universo de la música para que nuestra vida cotidiana conectara con el entorno amplificado de sonidos que la circunda: tamaño pretensión impulsó la vocación vanguardista del futurismo. Y sin embargo, cierta irónica contradicción se adueñó de propósito tan noble. Que una vez disuelta la armonía tradicional, una vez quebradas las convenciones formales de la tonalidad clásica, cualquier evento sónico requerirá de una decodificación en términos musicales, tal fue la intuición más genial que nos legó Russolo. Pero sus esperanzas acerca de un acercamiento entre el arte y la vida distan de haberse realizado.

Curiosamente, el carácter huidizo del ruido, la fugacidad intermitente de su aprehensión, lejos de amenazar la autonomía insigne de la música occidental, no hizo más que reforzarla. Ensanchó desmesuradamente su esfera hasta el punto en que, al modernismo de la primera mitad de siglo, le resultó sencillo incorporarlo a su órbita. Ya no era sólo cuestión de que el ruido existiera en todo momento. Las vibraciones sin periodicidad que lo

caracterizaban también habían existido desde tiempos inmemoriales en la música: disonancias, instrumentos que se resistían a la tonalidad pura, cantos y melodías de otras culturas con escalas alternativas, percusiones y ritmos caóticos. Toda una larga lista que demostraba que esa misma música occidental, aún cuando lo hubiera mantenido más o menos reprimido e inconsciente, ostentaba su título de propiedad. Que se atreviera a mostrarlo orgullosa demandó que alguien primero lo convirtiera en artífice de la vanguardia. Tal tarea le cupo a Russolo. Legitimado de tal modo, se arrancó al ruido de cualquier asociación concreta y externa. Una vez vuelto abstracto, elevado a una presunta inmaterialidad carente de toda referencia, cayó en las redes de esa condición a la que, en palabras de Walter Pater, aspiraban todas las artes: la de la música como un lenguaje autónomo de la pura forma, basado en sus propias relaciones internas.¹³

7- Un umbral entre dos épocas. Y allí, en el centro mismo del pasaje, se encuentra el proyecto futurista: el que nos conduce desde la música como un mundo aparte hacia la música como parte del mundo.

Muchas de las ideas que se le adjudicaron al momento futurista se remontaban hasta mediados del Siglo XIX. Un siglo que, por cierto, creía en el progreso. De allí que entre los músicos avanzados de entonces se difundiera la impresión de que el lenguaje de la música occidental había llegado a un estadio de agotamiento, de que el sistema tonal y las convenciones formales de la armonía no resistirían ya siquiera esos estiramientos a que lo sometía el cromatismo wagneriano. Será hacia el cambio de siglo cuando ese sentimiento compartido de crisis alcance su punto más alto de combustión.

Si en la práctica tiende a adjudicarse a Schoenberg la ruptura definitiva con la escala diatónica, la teoría no puede prescindir del papel que cumplió en semejante proceso un antecesor inmediato y compatriota de Russolo. Fue Ferruccio Busoni quien, en su *Sketch for a New Aesthetic of Music* de 1906, realizó un apasionado llamado a renovar la sintaxis y los materiales de esa música que, para muchos, Beethoven había conducido a su máximo grado de perfección. Desde entonces había permanecido sumergida en un *impasse* del que era preciso salir. Que dicho *impasse* fuese a la vez técnico y espiritual demuestra cuán profundamente arraigada en el pasado estaba su convocatoria a una renovación integral de los sonidos. Porque para Busoni, la música sólo obtendría su libertad en la medida en que realizara su verdadera naturaleza, en tanto y en cuanto se librase de los dogmas arquitectónicos,¹⁴ estéticos y acústicos y restaurara su esencia primitiva. El rechazo de la tradición se hacía en nombre de una esencia ultramundana y eterna que, en definitiva, había que recuperar.

Era ésta una concepción estética, la de la radical inmaterialidad de la música, que se había extendido como reguero de pólvora en el organicismo romántico. La misma que, con las modificaciones del caso, contagiaría al serialismo modernista de la segunda Escuela de Viena, a las evoluciones paralelas de la pintura abstracta y a los grandes críticos del período como Clement Greenberg y Theodor Adorno. La expresividad urgente del artista romántico se trocaba en la perfección formal de la obra

de arte moderna, con su propio sistema de relaciones internas y autosuficientes. Pero en casi todo lo demás, románticos y modernistas tendían a coincidir. Ambos compartían el “supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexo con ella.”¹⁵ El enemigo común era esa estética de la imitación natural típica de un siglo XVIII que había creído en la regularidad ordenada de las leyes de la naturaleza y en la posibilidad de deducir de ellas las propias normas artísticas.

El razonamiento de Busoni corría en sentido contrario al de Max Weber. La armonía funcional que caracterizaba a la música occidental de los siglos XVII a XIX, lejos de ser un principio de racionalización ejemplar, era un constructo artificioso, fundado en un sistema de afinación forzado (dado que en el temperamento igual el único intervalo acústicamente puro es la octava, con lo cual se fuerzan los demás para poder establecer relaciones matemáticas) y en la limitación que impone el semitono como intervalo más pequeño de la escala diatónica. Lo que para el alemán constituía virtud, para el italiano se había convertido en vicio.

Busoni creía con firmeza en que a través de modificaciones de la corriente eléctrica era posible producir variaciones de tono ilimitadamente pequeñas y matemáticamente exactas. Semejante idea se basaba en el supuesto de que la variación de la octava era infinita. Una receta que presagiaba las músicas microtonales pero conectaba la búsqueda de infinitud con los rasgos más prominentes del ideal pitagórico de una armonía eterna, de una música de las esferas en cuyas vibraciones se reflejaran las proporciones armónicas del cosmos. El neokantiano Weber apostaba a una autonomía del arte fundada en un sistema racionalizado de reglas, específicas a su propia esfera; el neopitagórico Busoni urgía a superar el *status quo* de los materiales musicales vigentes para reconciliarse con esa trascendencia que, desde antiguo, había sido patrimonio excluyente de la música y que el romanticismo había reivindicado a ultranza.

8- Dos formas de autonomía cuya contraposición -en apariencia, radical- terminará por difuminarse en el proyecto modernista. Una, en sintonía con los ideales kantianos, aspira a una inmanencia que resguarde a la música de toda intromisión externa, a salvo de la tutela de la iglesia o del Estado. Una esfera, como todas las demás en el contexto de la modernidad, que esté en condiciones de darse a sí misma sus propias sanciones internas. El impulso hacia la racionalidad, entendido como la sumisión a unas reglas calculables, descansa entonces, de manera ejemplar para Weber, en los principios de la tonalidad occidental. La otra, en cambio, exime a la música de todo contagio exterior para recobrar una trascendencia perdida que, a su vez, la sobrecarga con exigencias que no le corresponden: el arte, y la música en particular, como cifra de un absoluto cuya función legitimadora antaño había pertenecido a esa cosmovisión religiosa que la propia modernidad se había encargado de cuestionar.

No es casual que el blanco polémico del gran sociólogo alemán fuese *El nacimiento de la tragedia*. Para Nietzsche, el espíritu trágico, cuyo origen radicaba en

una disposición musical, sólo resucitaría gracias a la voluntad antisocrática y antirracionalista de la música germana, en particular, la de Wagner. Es contra ese romanticismo subversivo de inspiración nietzscheana que resuena la advertencia weberiana, de implicancias culturales conservadoras, respecto de lo fútil de cualquier intento por trascender los límites de la tonalidad y de su racionalidad inherente.

La época se muestra plena de contradicciones. Sólo así se entiende que los llamados a la innovación formal se sustenten en preceptos reaccionarios mientras la razón, obligada a proteger sus dominios, obtenidos con tanto esfuerzo, se empeña en mantener el *status quo*. La censura de Weber en lo que hace a la imposibilidad de trascender las esferas autónomas de la modernidad se torna inflexible. Pero el problema consiste en que una vez que la música ha sido completamente racionalizada, alcanza muy pronto los límites de esa misma racionalidad. La imaginación futurista debe ubicarse en la confluencia de esas líneas de fuerza encontradas, y es esa confluencia la que explica su irresolución constitutiva. En un sentido, Russolo *aggiorna* la rebelión romántica y la pone a la altura de las transformaciones tecnológicas. Pero también le concede al modernismo su mejor carta, el ruido, para intentar una racionalización de los materiales sonoros que supere los límites tonales sin renunciar a la idea de una música autónoma.

Por eso, la evolución del racionalismo musical -de Schoenberg al serialismo integral de Boulez- recaerá, por mor de sus propias pretensiones científicas, en un organicismo de neta raigambre decimonónica. Lo nuevo será el énfasis en los aspectos técnicos en contra de las resonancias emocionales y espirituales del pasado. La coherencia como valor que sintetiza la perfección formal de la obra de arte y se manifiesta en la acabada interrelación entre sus partes. Para ese fin, habrá que extirpar del ruido cualquier resabio de materialidad y reelaborarlo en términos de disonancia. El primero conserva cierta exterioridad, la segunda es intrínseca a nuestra percepción acústica y, como tal, más fácil de incorporar al terreno musical. Algo que las incipientes tecnologías, con su capacidad de medir frecuencias sonoras infinitesimales, harán posible.

Racionalización capitalista y espontaneidad romántica coincidirán así en una clase inédita de trascendencia: la que convierte a la ciencia en el nuevo absoluto y culmina en la ilusión, por parte del compositor, del control racional extremo de todos los materiales de la música.

Notas

¹ Más allá de la autocomprensión de los protagonistas, la perspectiva presente debe volvernos conscientes de las profundas asincronías, tanto históricas como geográficas, que existieron en la evolución de las diferentes vanguardias durante las tres primeras décadas del Siglo XX. La euforia belicista de la preguerra, no sólo la de los italianos y los rusos sino también la de contemporáneos como Apollinaire y Cendrars, se trastocó en crítica amarga para la época del Cabaret Voltaire y el dadaísmo de Berlín. Las experiencias del constructivismo soviético se extendieron en los años '20 gracias a una revolución proletaria triunfante. Las del futurismo italiano, en cambio, pagaron el precio de su asociación incómoda con

el fascismo. Los desarrollos experimentales de la vanguardia alemana encontraron su oportunidad, pero también sus limitaciones, en el contexto caótico de la República de Weimar. La sucesión acelerada de movimientos, desde el expresionismo hasta el cine abstracto, fue producto de la misma coyuntura histórica. Como sea, a mediados de la década del '30 todas estas experiencias innovadoras pasaron a formar parte de ese "arte degenerado" que los nazis convertirían en anatema. Libros muy difundidos en nuestro país, como el de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1984) y el de Andreas Huyssen, *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2002), tienden a subestimar estas asincronías y las escaramuzas entre los distintos movimientos. De ahí que sostengan sus tesis en base a generalizaciones excesivas.

² *Destruction of Syntax -Imagination without Strings- Words-in-Freedom*, por F.T. Marinetti, publicado por primera vez el 15 de junio de 1913 en la revista *Lacerba*. En inglés los manifiestos futuristas más importantes están compilados en Umbro Apollonio (Ed.) *Futurist Manifestos*. New York: Vicking Press, 1973. En la web pueden encontrarse en <http://www.unknown.nu/futurism/> y en <http://www.futurism.org.uk/futurism.htm>

Todas las traducciones del inglés o del italiano me pertenecen a menos que se indique lo contrario. En español hay ahora disponible una selección bastante incompleta, que omite los dos manifiestos que más importan aquí: *Destrucción de la sintaxis* y *El arte de los ruidos*. Cf. *Futurismo -Manifiestos y textos-*, Bs. As.: Quadrata, 2004.

³ La expresión pertenece a Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1968 en la traducción inglesa del original italiano. Marjorie Perloff se la apropia para el título de su libro sobre el periodo, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, University of Chicago Press, 2003 con un nuevo prefacio.

"El 'momento futurista' consistió en la breve fase utópica del modernismo temprano, cuando los artistas se sintieron al borde de una nueva era que sería más excitante, más prometedora, más inspiradora que cualquiera precedente. Tanto la versión italiana del futurismo como la rusa tienen sus raíces en países económicamente retrasados que estaban experimentando una rápida industrialización: la fe en el dinamismo y la expansión nacional asociados al capitalismo en su fase temprana. En los años de preguerra, las decisiones políticas y estéticas parecieron estar, aunque fuera por un tiempo breve, en sincronía, por así decirlo: de ahí, sin duda, lo extraordinariamente rico de su producción artística." Y más adelante: "Es este excederse de la obra de arte para responder a y asimilar aquello que no es arte lo que caracteriza al momento futurista. Representa el breve lapso en que la vanguardia se definió a sí misma por su relación con una audiencia de masas. Como tal, su extraordinario interés para nosotros consiste en este momento climático de ruptura, el momento en que la integridad del medio, del género, de categorías como 'prosa' y 'verso' y, más importante, del 'arte' y la 'vida' fueron cuestionadas. Es el momento en que aparece por primera vez el collage, la puesta en cuestión de la pintura como representación, cuando el manifiesto político se percibe en términos estéticos mientras el objeto estético -la pintura, el poema, el drama- se politiza. Los medios -verbales, visuales, musicales- tienden a confluir. Futurismo es el tiempo del *performance art*, la llamada poesía sonora y el libro de artista." Op. cit., pp. 36 y 38. A partir de Perloff, la denominación se

volverá de uso corriente.

⁵ En negrita en el original. Luigi Russolo. *El arte de los ruidos* (1913) Sigo aquí, con algunas modificaciones propias, la traducción al español que se encuentra en <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>. Russolo publicó tres años más tarde una versión mucho más extensa bajo el mismo título.

⁷ El músico futurista era Balilla Pratella y a él dedica Russolo tanto el comienzo como el final de su manifiesto, que concluye de este modo: "Querido Pratella, yo someto a tu ingenio futurista estas constataciones mías, invitándote al debate. No soy músico de profesión: no tengo pues predilecciones acústicas, ni obras que defender. Soy un pintor futurista que proyecta fuera de sí, en un arte muy amado y estudiado, su voluntad de renovarlo todo. Y en consecuencia, más temerario de lo que pudiera llegar a serlo un músico profesional, como no me preocupa mi aparente incompetencia y estoy convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, he podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos." El gesto de deferencia se debió a que Pratella había promulgado ya tres manifiestos acerca de la música futurista y era un compositor de cierto predicamento en la escena italiana de la época. No obstante, su música distaba de ser tan innovadora como la campaña futurista requería. De hecho, comparado con lo que la segunda Escuela de Viena comenzaba a desarrollar por entonces, era de un provincianismo casi infantil. La verdadera influencia de Russolo sería, como veremos más adelante, la de Ferruccio Busoni.

⁸ Russolo, op. cit., p.63. El capítulo su titula, justamente, *The Conquest of Enharmonicism*. La escala enarmónica está compuesta por todos los sonidos naturales y alterados: siete naturales, siete sostenidos y siete bemoles, siendo análogos varios de ellos. La escala diatónica es la escala tonal clásica, donde el intervalo más pequeño es el semitono. La cromática es la sucesión de doce semitonos contenidos en una octava, siete naturales y cinco alterados, como en la combinación de las teclas blancas y negras del piano.

⁹ La concepción del futurismo italiano como radicalización agresiva de la teoría del arte por el arte pertenece a Walter Benjamin y se encuentra en su archiconocido texto de 1936: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Benjamin lee allí al futurismo en términos de una estetización de la política que concluye en el fascismo y a la que opone la politización del arte con la que responderá el comunismo. Cf. Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982, pp. 17-57.) Desde entonces, este razonamiento se ha vuelto un lugar común en los ataques hacia los futuristas. Por ejemplo en Mario Perniola *L'alienazione artistica*. (Milano, U. Mursia & C, 1971, pp. 191-192), donde se argumenta, en términos similares a los de Benjamin, que el futurismo italiano permanece víctima de la mistificación artística al pretender extender el juicio estético a todas las manifestaciones de la vida. Consolida así, *malgré lui*, la separación entre arte y vida, la estructura alienada de ambas, e induce, con semejante principio, a su realización totalitaria. Tales argumentos tienden, por un lado, a descartar con demasiada ligereza las innovaciones estéticas concretas del futurismo, que anticipan las de otras vanguardias mucho más cercanas al corazón de estos críticos como el dadaísmo, el futurismo ruso y el constructivismo, todo bajo una supuesta realización del arte en la política que la historia dista mucho de haber sustentado. Por otra parte, suponen en las vanguardias históricas una estética de la negatividad lisa y llana, cosa

que, por cierto, no se lleva muy bien con la celebración futurista de la cultura de masas y de la civilización técnica. Hay una ambigüedad considerable en relación con esta problemática en el propio Benjamin, cosa que no podemos tratar aquí.

¹⁰ Ningún desarrollo del concepto de auralidad puede prescindir de la teoría de John Cage. Su texto más famoso se ha traducido por fin al castellano luego de cuatro décadas. Cf. *Silencio* (Madrid: Ardora, 2005.) El original fue editado por Wesleyan University Press en 1961. Sin embargo, nadie ha expresado esa noción de manera más explícita, brutal si se quiere, que Jacques Attali en el párrafo que inaugura su ya citado *Ruidos*: "Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha." Op. cit., p.11.

¹¹ La tesis clásica de una racionalización del material musical en la música moderna que anticipa la propia racionalización del capitalismo pertenece a Max Weber y se encuentra en *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, apéndice a *Economía y sociedad*. (México: FCE, 1984.) Escrita en 1911 pero publicada una década después, la exposición de Weber asume el sistema temperado de afinación y el surgimiento de la armonía tonal como ejemplos insignes de esa racionalización cultural que caracterizará al sistema capitalista: la conformación de esferas autónomas -el arte, la ciencia, la moral y el derecho- con sus propias normas y reglas específicas. La música entendida como fenómeno estético por excelencia, despojada de cualquier resto que aluda a algún uso mágico, comunal o pragmático previo.

¹² Russolo, *El arte de los ruidos*, sin numeración de página.

¹³ Hasta cierto punto, el trabajo de apropiación del ruido en el ámbito estricto de la música contemporánea lo iniciarían Edgar Varese y Henry Cowell. Varese ha negado siempre con irritación cualquier lazo con el futurismo. No obstante, sus argumentos se basan en una lectura completamente errónea de las intenciones de esa vanguardia, en la medida en que asume en el arte de los ruidos una voluntad imitativa que, como ya señalamos, el texto desmiente no una sino tres veces. "No hay nada imitativo, o descriptivo o futurista acerca de mí; no he hecho nada como *The Iron Foundry* o *Mosolov* (en realidad, el compositor de *Iron Foundry*) o *Pacific 231* (de Arthur Honegger). *La locomotora del señor Honegger no viaja demasiado rápido, ¿verdad?*", en Kahn, op.cit. p. 86. El texto de Cowell, *The Joys of Noise*, es seminal porque marca el momento teórico en que el ruido se incorpora a la música. En inglés ahora puede consultarse en Christoph Cox and Daniel Warner (Eds.): *Audio Culture: Readings in Modern Music* (London, Continuum, 2004, pp. 22-24), que incluye también, ligeramente abreviado, el manifiesto de Russolo. Es sabido que Cowell desarrolló en su obra los clusters de piano y que fue maestro de Cage.

¹⁴ Cf. Ferruccio Busoni. *Sketch for a New Aesthetic of Music, en Three Classics in the Aesthetic of Music* (New York: Dover, 1962) Resulta tentador especular acerca de cómo el recurso a lo primitivo para legitimar las transformaciones propuestas se hallaba extendido por aquellos días. Baste pensar en la tesis doctoral de Wilhelm Worringer, un clásico de difusión instantánea por entonces y uno de los ejemplos teóricos más acabados de la nueva estética: "Debe haber, por consiguiente, un nexo causal entre la cultura primitiva y la forma artística sujeta a ley, la más elevada y más pura de todas. Y podemos establecer esta afirmación: cuanto menos familiarizada está

la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta.” Cf. *Abstracción y naturaleza* (México, FCE, 1953, p. 32) El original alemán es de 1908 y su título es *Abstraktion und Einfühlung*. El segundo de los términos se traduce como naturaleza en el título de la edición castellana y como proyección sentimental en el resto del libro. El término exacto es, en realidad, empatía.

Una discusión pormenorizada de la relación del futurismo con Busoni y de ambos con el romanticismo previo puede consultarse en Robert P. Morgan.

A New Musical Reality: Futurism, Modernism, and “The Art of Noises” en <http://www.ubu.com/papers/morgan.html#FOOT16>

¹⁵ Worringer, op. cit., p.17.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición clásica*. Bs. As: Nova.
- Attali, Jacques. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México DF: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. (1982). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Busoni, Ferruccio. (1962). *Sketch for a New Aesthetic of Music*, en *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover.
- Cage, John. (2005). *Silencio*. Madrid: Ardora.
- Cowell, Henry. (2004). *The Joys of Noise*, en Cox, Christoph and Warner, Daniel (Eds.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. London: Continuum.
- Fehér, Ferenc. (1989). *Música y racionalidad*, en Heller, Agnes y Fehér, Ferenc. *Políticas de la posmodernidad: ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península.
- Kahn, Douglas and Whitehead, Gregory (Eds.) (1994) *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge: Mass, MIT Press.
- Kahn, Douglas. (2001). *Noise Water Music: A History of Sound in the Arts*, Cambridge: Mass, MIT Press.
- Lombardi, Daniele. *Futurism and Musical Notes*. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/lombardi.html>
- Marinetti, F. T. y otros. (2004). *Futurismo - Manifiestos y textos*, Buenos Aires: Quadrata.
- Morgan, Robert P. *A New Musical Reality: Futurism, Modernism and “The Art of Noises”*. Disponible en <http://www.ubu.com/papers/morgan.html>
- Nietzsche, Friedrich. (1992). *El origen de la tragedia*, Buenos Aires: Siglo veinte.
- Perloff, Marjorie. (2003). *The Futurist Moment: Avant Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Perniola, Mario. (1971). *L'alienazione artistica*, Milano: U. Mursia & C.
- Russolo, Luigi. (1986). *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press.
- Tisdall, Caroline and Bozzolla, Angelo. (1986). *Futurism*, London: Thames and Hudson.
- Weber, Max. (1984). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, apéndice a *Economía y sociedad*, México: FCE.
- Worringer, Wilhelm. (1953). *Abstracción y naturaleza*, México: FCE.