



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**APERTURA DE UN MEDIO Y FORMACIÓN DE DISPOSITIVO  
RADIOFONÍA, VANGUARDISMO Y PODER DURANTE  
LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930**

Tesis que para optar por el grado de  
DOCTOR EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Presenta  
Jorge Cardiel Herrera

Tutor Principal  
Dr. Juan Carlos Barrón Pastor (CISAN-UNAM)

Miembros del Comité Tutor  
Dra. Laura Páez Díaz de León (FES ACATLÁN-UNAM)  
Dr. Pablo Fernández Christlieb (FPSI-UNAM)

Ciudad de México, Octubre de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

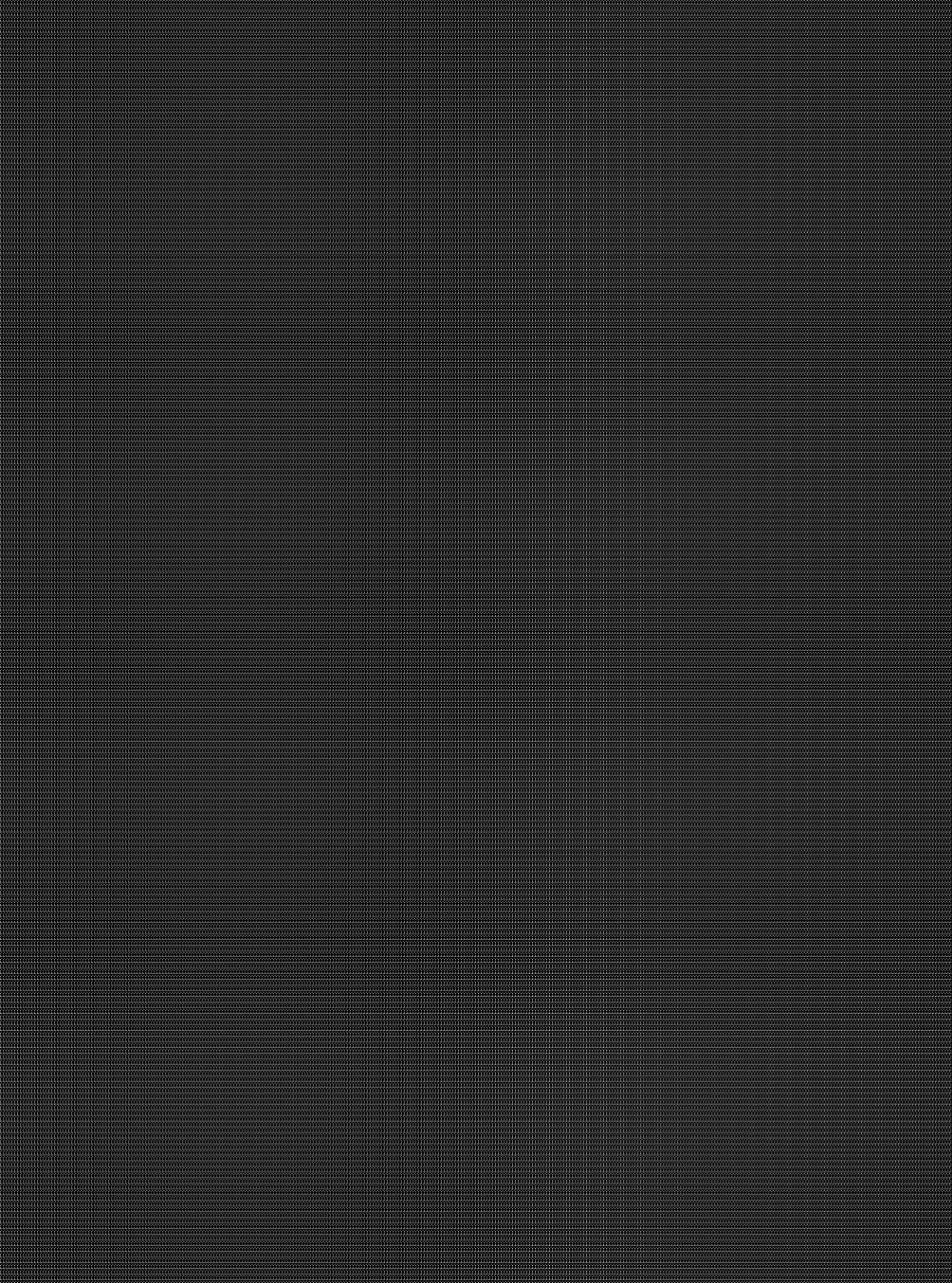
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**APERTURA DE UN MEDIO Y FORMACIÓN DE DISPOSITIVO  
RADIOFONÍA, VANGUARDISMO Y PODER DURANTE  
LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930**

Jorge Cardiel Herrera





## AGRADECIMIENTOS

Por haberme otorgado el privilegio de contar con su participación, sustanciosa e imprescindible para la composición y la realización de este trabajo de investigación y de esta tesis, agradezco infinitamente al Dr. Juan Carlos Barrón Pastor, quien ha sido para mí orientador, escucha e interlocutor durante los ondulantes e intrincados procesos de la meditación epistemológica que conducen a la formación de conceptos. Deseo que esta tesis sea una expresión, al menos parcial, de las incontables horas en que conversamos durante estos años.

Por los innumerables aportes teóricos y metodológicos que me proporcionó, los cuales fueron generosos y precisos desde el momento en que me aventuré hacia este trabajo y son imprescindibles para esta obra, agradezco a la Dra. Laura Páez Díaz de León, de quien obtuve una importante motivación y confianza para realizar esta investigación.

Por sus atinadas observaciones y comentarios siempre enriquecedores, agradezco al Dr. Pablo Fernández Christlieb. Ha sido un privilegio contar con su presencia, sus lecturas y sus aportaciones en las reuniones con el comité tutor desde que comencé a concebir el proyecto hasta ahora.

Por su extraordinaria y extensa asesoría metodológica durante los momentos más decisivos de toma de decisión en la gestación y en el desarrollo de esta investigación, agradezco a la Dra. Eva Salgado Andrade. Las discusiones, observaciones y razonamientos generados en su seminario fueron fuente interminable de entusiasmo.

Por haberme aportado significativos y muy enriquecedores comentarios, agradezco al Dr. Fernando Ayala Blanco, quien me ha otorgado la distinción de participar en este proceso desde el examen de candidatura hasta ahora.

Agradezco a mis amigos Esteban Castellanos y Oswaldo Casasola, y a mi primo Rodrigo Herrera, por su irremplazable compañía. Agradezco a mi primo Hugo Daniel, por el intercambio de iluminaciones y corrientes de pensamiento en formación durante los años de concepción y redacción de este trabajo.

Agradezco a mi madre Georgina Herrera, por su apoyo y comprensión durante estos años. De ella he aprendido el conocimiento más valioso que poseo para la vida. Agradezco a mi padre José Jorge Cardiel Hurtado, quien ha sido un guía insustituible a través de libros, experiencias y diálogos interminables.

Agradezco a Anaís Ortega, *Mitschaffende, Miterntende, Mitfeiernde und Lebensgefährtin* total, con quien comparto el más fundamental de los proyectos.

Jorge Cardiel Herrera  
mfcardiels@gmail.com

**APERTURA DE UN MEDIO Y FORMACIÓN DE DISPOSITIVO**  
**RADIOFONÍA, VANGUARDISMO Y PODER DURANTE LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930**  
291 páginas

Diseño editorial: Anaís Ortega Gómez  
anaissiana@gmail.com

# ÍNDICE

13 RESUMEN GENERAL

19 INTRODUCCIÓN

## CAPÍTULO I

33 Pensar la articulación tecnología~poder

34 ¿Cómo pensar *tékhne*?

40 Condiciones de posibilidad y caminos del lenguaje

43 Tecnologías de investigación

46 Desocultar lo que esencia en la tecnología

49 La máquina moderna y su fundamento metafísico

53 ¿Para qué *tékhne*?

56 Artefacto y dispositivo

### Ontología de los dispositivos

58 «¿Qué es un dispositivo?»

62 Tecnogénesis y antropogénesis

65 Lenguaje y medio

69 Acontecimiento y control

71 Cibernética y poder

71 Mundo circundante y entorno

77 Complejo de poder

83 Sociocibernética crítica

## **CAPÍTULO II**

- 89 Emergencia y socialización de la radiofonía**
- 90 Genealogía del medio radiofónico**
- 91 Radiotransmisión, radiodifusión, radiofonía**
- 94 Acontecimientos hacia la radio**
  
- 102 Disposiciones del medio radiofónico**
- 103 Voz acusmática**
- 105 Música**
- 105 Ruidos**
- 106 Metáforas**
- 107 Imaginación**
  
- 108 La radio como medio público de difusión**

## **CAPÍTULO III**

- 117 El momento de movilización de las primeras vanguardias**
  
- 118 «Vanguardia»: Del dispositivo militar al paradigma del vanguardismo**
  - La red vanguardista: 1906-1938**
  - 127 Un movimiento polifacético de movimientos simultáneos**
  - 136 Los usos del manifiesto**
  - 140 La formación de los ismos**
  
  - 149 El vanguardismo como paradigma**
  
  - 161 Panorama de la producción radiofónica vanguardista**

## **CAPÍTULO IV**

### **177 Primer episodio: Estridentismo y radiofonía en el México de los años veinte**

#### **Los inicios de la radiocomunicación en México**

- 178** El Estado porfirista y la radiotelegrafía
- 181** La radiotelegrafía en la Revolución Mexicana
- 188** La radiodifusión en el centenario de la Consumación de la Independencia.

#### **Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista**

- 191** *Actual n.º 1: Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista*
- 200** La estrategia del grupo estridentista

#### **208 La T.S.H. en el n.º 308 del *Universal Ilustrado***

- 212** «Notas del director»
- 216** «El Hombre Antena»
- 219** «T.S.H.: El poema de la radiofonía»

## **CAPÍTULO V**

### **231 Segundo episodio: Bertolt Brecht y la radiodifusión en la República de Weimar**

#### **232 Radio y política en el inicio de la República Alemana**

#### **237 La radio de entretenimiento y el surgimiento de los géneros radiofónicos**

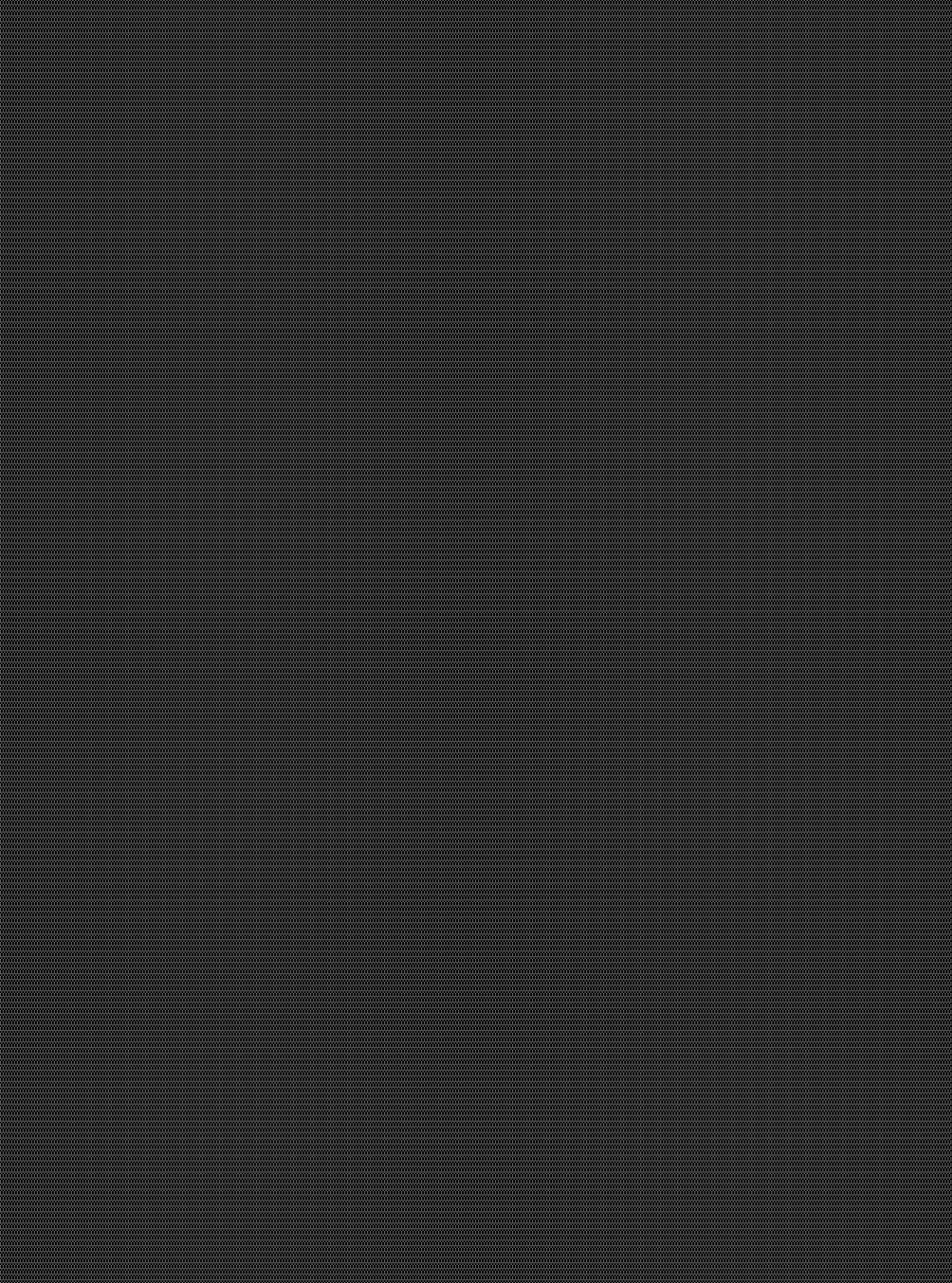
#### **239 Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico**

- 241** «El drama joven y la radio»
- 248** «Recomendaciones para el director de la radio»
- 253** «La radio como aparato de comunicación»

#### **271 CONCLUSIONES**

#### **278 REFERENCIAS**

#### **290 LISTA DE FIGURAS**



# APERTURA DE UN MEDIO Y FORMACIÓN DE DISPOSITIVO RADIOFONÍA, VANGUARDISMO Y PODER DURANTE LAS DÉCADAS DE 1920 Y 1930

**Resumen general:** La presente investigación se ha propuesto observar la interrelación entre radiofonía, vanguardismo y poder durante las décadas de 1920 y 1930. Para ello presentamos un artefacto teórico-metodológico capaz de auxiliar al investigador para analizar episodios de socialización de tecnologías, así como sus articulaciones en complejos geo-históricos de poder. Se propone una sociocibernética crítica y el concepto de dispositivo como ejes para pensar las articulaciones de lo tecnológico con lo social y con el poder. Esta tesis enfoca dos episodios de entrelazamiento entre las actividades ligadas a la radiofonía en su fase emergente y la acción de agrupaciones y actores vanguardistas en dos complejos geo-históricos de poder: el México de los años veinte y la República de Weimar. Se analiza el número 308 del *Universal Ilustrado* del 5 de abril de 1923 dedicado a la radiofonía, en el cual participa prominentemente el grupo estridentista, a la luz de una de las primeras emisiones radiofónicas públicas donde participa Manuel Maples Arce desde la estación de La Casa del Radio el 8 de mayo del mismo año. Se analizan tres escritos de Bertolt Brecht sobre la radio: dos de ellos publicados en el año de 1927 y el texto, publicado en 1932, *La radio como aparato de comunicación*, destacando sus reflexiones críticas sobre la construcción social de la radiodifusión.

## Palabras clave

**dispositivo · radiofonía · vanguardismo**

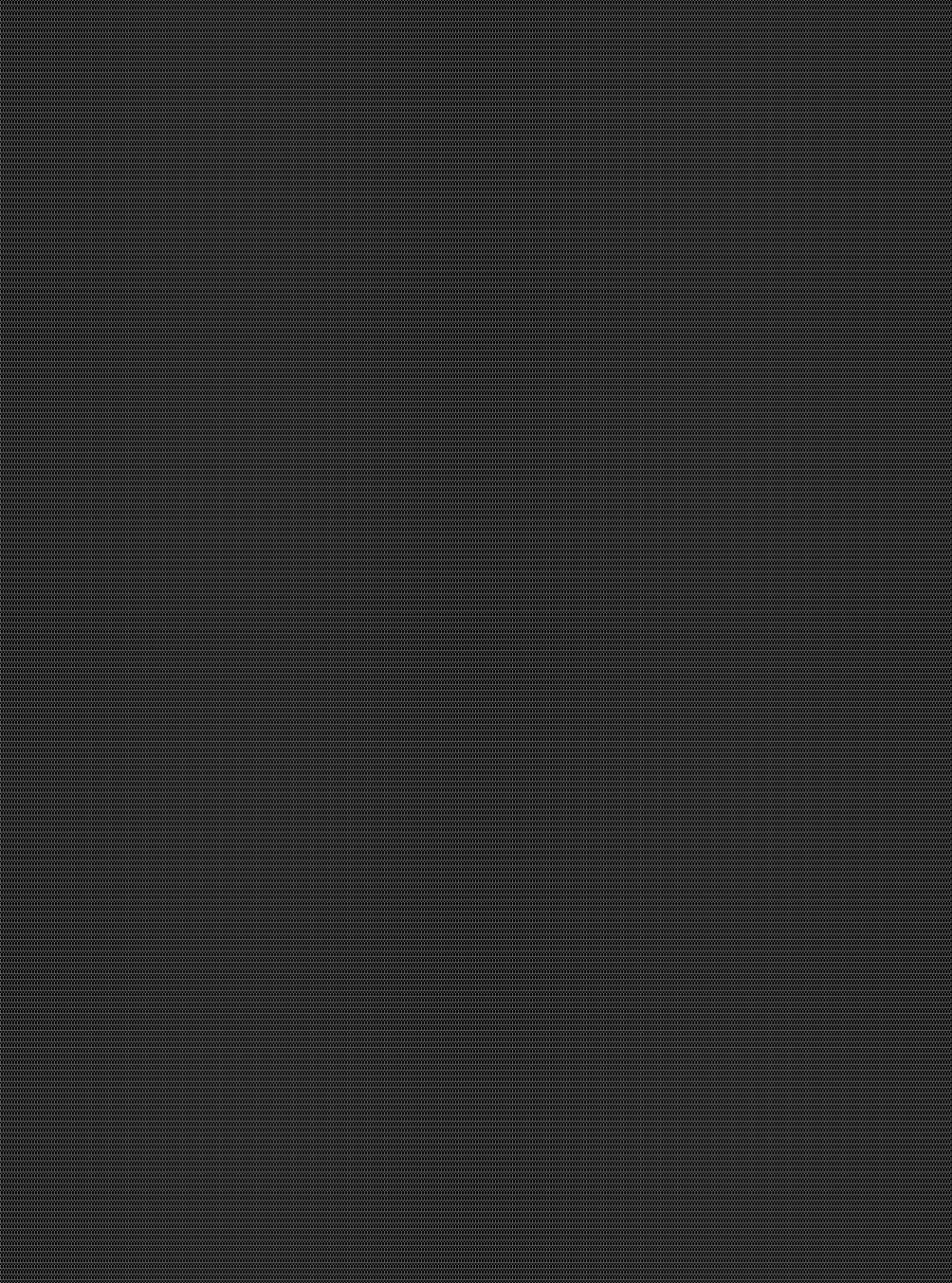


A precios reducidos  
para ancianos y niños  
también vendemos leves redecillas  
para irse a recorrer las nubes  
cazando los átomos de éter que rondan  
zumbando palabras humanas  
en esta primavera de la inteligencia  
[...]

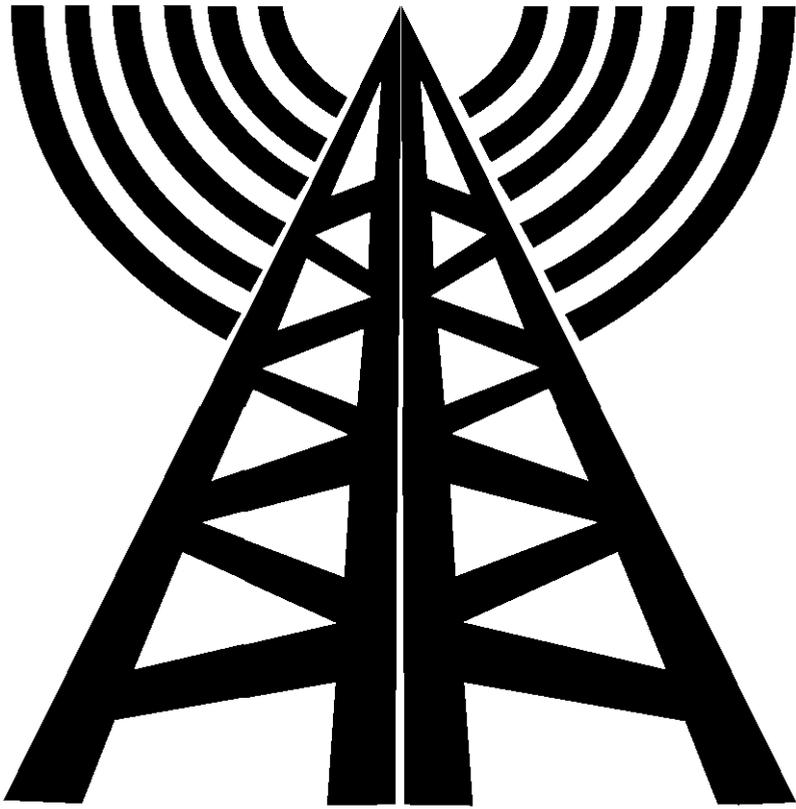
Todo esto no cuesta ya más que un dólar  
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas  
y podréis pescar los sonidos que se mecen  
en la hamaca kilométrica de las ondas  
... IU IIIUUU IU ...  
[...]

Pero los burgueses lincharon al último poeta  
y el descubridor del radio tuvo que escapar a Marte  
para que los Gobiernos no lo encarcelaran

Kyn Taniya, *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes*, 1924.



## INTRODUCCIÓN





## INTRODUCCIÓN

La primera declaración estridentista sobre la radiofonía o la T.S.H. (Telefonía sin hilos) aparece en un número especial de la revista *El Universal Ilustrado*, publicado el 5 de abril de 1923. En él se reflexiona sobre el descubrimiento de este nuevo medio, haciendo énfasis en su potencia y en su potencial. Nueve años más tarde, un *Discurso sobre la función de la radiodifusión (Rede über die Funktion des Rundfunks)* escrito por Bertolt Brecht en 1932 constituye otro ejemplo de participación en un debate público por parte de un actor vanguardista, además de ser una de las primeras voces críticas del siglo XX que reflexiona sobre la construcción social de la tecnología. Brecht, al proponer que la radio debería convertirse en un aparato de comunicación, no solamente ser un aparato de distribución, argumenta sobre la posibilidad de establecer una interacción de dos vías entre los emisores y los receptores que transformaría a la radio en un «enorme sistema de canales» para la vida pública.

La historia de la emergencia de la tecnología actualmente vigente y comúnmente conocida como «radio», siguiendo la periodización propuesta por el investigador José Botello Hernández, empieza desde finales del siglo XIX con la radiotelegrafía o telegrafía sin hilos y llega a constituirse como radiodifusión sonora en los años veinte, década que comienza con la fundación de la primera estación radiodifusora en Pittsburgh, Pensilvania.<sup>1</sup> Hacia la década de 1930, la radiodifusión sonora ya se encuentra extendida en múltiples territorios y es empleada no solamente por diversos gobiernos y fuerzas armadas sino también por actores civiles e industrias de entretenimiento. La socialización de la radiofonía es un proceso donde un horizonte de posibilidades se cierra efectiva y progresivamente con la formación de dispositivos de la radiodifusión, los cuales se encuentran estructuralmente acoplados con: (1) el sistema económico y sus organizaciones (empresas, contratos); (2) el sistema jurídico (leyes, regulaciones); (3) el sistema político y sus organizaciones (Estados, cargos, partidos políticos); además de otros medios tecnológicos de difusión.

---

<sup>1</sup> José BOTELLO HERNÁNDEZ, «Parangón de las circunstancias en las que apareció la normatividad para la cinematografía y la radiodifusión». En: Virginia MEDINA, José BOTELLO HERNÁNDEZ *et al.*, *Homo Audiens II. Conocer la Radio: Textos teóricos para aprehenderla*, UNAM/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2014, p. 100.

## INTRODUCCIÓN

Al articularse la radiofonía con estos sistemas, cuatro de los usos que serán consolidados son la propaganda (del Estado y de los grupos de oposición), los anuncios (comerciales o publicidad), las noticias (industria del periodismo) y el entretenimiento (retransmisión de programas culturales, adaptación de contenidos que provienen de otros medios, producciones específicas para el nuevo medio). Durante este momento histórico coexisten principalmente cinco elementos: (1) Los horizontes de expectativas de la potencialidad abierta de la radiofonía; (2) La regulación efectiva de la radiodifusión, (3) El uso militar de la tecnología radial; (4) El fenómeno de la radioafición; y (5) Los usos profanos y/o experimentales del medio radiofónico por parte de la vanguardia. La interacción entre estos factores origina la emergencia de la radiodifusión como un dispositivo que administra las relaciones<sup>2</sup> entre sistemas (económicos, jurídicos, políticos y mediáticos) a través de la normativización y la regulación, pero también desarrollando y conduciendo la potencia radiofónica hacia direcciones determinadas deseadas, siguiendo una formulación de Michel Foucault.<sup>3</sup>

---

2 Cada dispositivo puede entenderse como un mecanismo que gobierna las formas en que se articulan diversos tipos de medios y sistemas. Véase: Juan Carlos BARRÓN PASTOR y Jorge CARDIEL HERRERA. «Critical Sociocybernetics: Developing the Concept of Dispositif for an Analysis of Steering Processes Between Social Systems». En: *Journal of Sociocybernetics*, n.º 1, vol. 15, (2018). Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/rc51-jos/article/view/2082>.

3 «J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser». Michel FOUCAULT, «Le jeu de Michel Foucault». En: *Dits et écrits*, vol. III, Paris: Gallimard, 1994, pp. 299-300. «He dicho que el dispositivo es de naturaleza esencialmente estratégica, ello implica que se trata de una cierta manipulación de relaciones de fuerza, sea para desarrollarlas en una determinada dirección, sea para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas». Citado en: Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?». En: *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015, p. 10.

El objeto de esta investigación es la relación existente entre el proceso de socialización de la radiofonía y las acciones de los movimientos vanguardistas durante las décadas de 1920 y 1930; específicamente, *cómo las primeras vanguardias o vanguardias históricas problematizan —a través de sus producciones y de sus estrategias discursivas— la cuestión de la socialización de la radiofonía* (1) en su etapa emergente y (2) en la etapa que nombraré «formación de dispositivo». Contemporáneamente a la socialización de la radiofonía, los movimientos vanguardistas o vanguardias históricas van a ejercer una crítica al uso de este nuevo medio de difusión. Al igual que los radioaficionados, morando entre la apertura de un nuevo medio y el inicio de las regulaciones estatales, los actores vanguardistas muestran las potencialidades del medio mientras que éste fácticamente se estandariza. La forma en que este ejercicio crítico ocurrirá es principalmente con obras y con manifiestos en periódicos y revistas que buscarán suscitar e incidir en el debate público del nuevo medio, a través de imaginar y sugerir otros posibles usos radiofónicos en otros posibles proyectos de modernidad.



## INTRODUCCIÓN

«Vanguardismo» y «Radiofonía» son los dos paradigmas cuya relación observaremos, ubicada, a su vez, en el cruce de dos líneas de investigación principales:

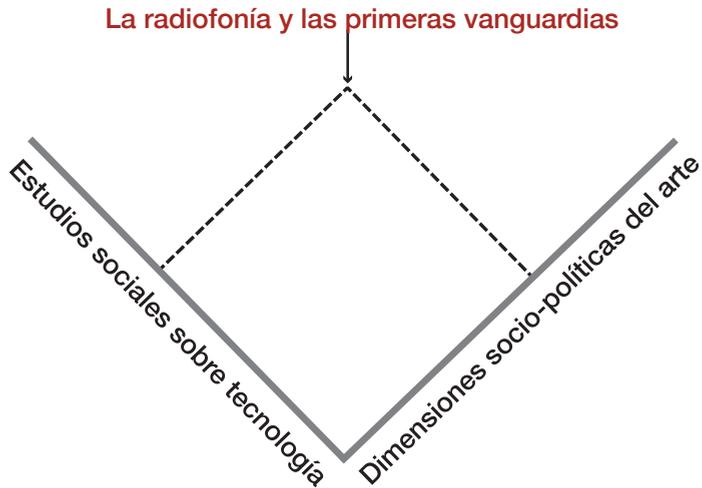


FIG. 1. Área de interés y tópico de la investigación.

Cuatro son los objetivos principales: (1) Mirar cómo se presencia el surgimiento de la radiofonía desde el vanguardismo, así como los usos que los vanguardistas proponen; (2) Analizar cómo las contribuciones vanguardistas participan en el proceso de formación de los dispositivos radiofónicos; (3) Examinar las posturas críticas de los vanguardistas a los dispositivos radiofónicos existentes en su época y en sus espacios sociales; (4) Observando desde la época presente aquello que está en el archivo, hacer visibles las formas que vinculan nuestra época actual con la época histórica de las primeras vanguardias.

Como «primeras vanguardias» señalaré aquellas formaciones —y su época— que proliferan principalmente en Europa y América Latina —aunque producen efectos también en Estados Unidos y en Asia— en las tres primeras décadas del siglo XX. El *modus operandi* de estos movimientos incluye al arte, a la literatura, a la política y a los medios públicos de difusión transversalmente. A continuación se presentan las fechas en que queda registrado por escrito el momento de la fundación de veintidós de ellos, tomando como eje los primeros manifiestos publicados (Véase FIG. 2). A pesar de (o gracias a) su heterogeneidad característica y constitutiva —que los lleva simultáneamente a la búsqueda de síntesis entre vanguardias, a la polemización de sus postulados teóricos, a la colaboración en grupos intervanguardistas<sup>4</sup> y en ocasiones al conflicto— estas formaciones se encuentran vinculadas entre sí y conforman activamente una red internacional que incluye: (1) En el medio escrito: las publicaciones periódicas, las revistas, la correspondencia, los libros, los manifiestos; (2) En el medio presencial: las exposiciones, las veladas, las conferencias, los viajes; y (3) En el medio audiovisual: las artes plásticas, la música, el cine y la radiofonía.

---

<sup>4</sup> El caso de *Cercle et Carré*, movimiento parisino activo entre 1929 y 1930. Múltiples actores participan en él, vinculados en ese entonces a diversas vanguardias, entre ellos: Wassily Kandinsky, Luigi Russolo, Hans Arp, Kurt Schwitters, Enrico Prampolini y Germán Cueto.

FORMACIÓN	AÑO	PAÍS	MEDIO	MANIFIESTO	ACTORES
Die Brücke	1906	Alemania	Periódico <i>Elbital-Abendpost</i>	<i>Programm</i>	Ernst Ludwig Kirchner
Futurismo	1909	Italia	Periódico <i>Le Figaro</i> (Francia)	<i>Le futurisme</i>	Filippo Tommaso Marinetti
Cubismo	1912	Francia	Libro	<i>Du cubisme</i>	Albert Gleizer, Jean Metzinger
Futurismo (Rusia)	1912	Rusia	Libro	<i>Una bofetada al gusto común</i>	David Buriuk, Aleksei Kruchonykh, Vladimir Mayakovski, Velimir Chlebnikov
<i>Der Blaue Reiter</i>	1912	Alemania	Almanaque	<i>Der Blaue Reiter</i>	Wassily Kandinsky, Franz Marc
Vorticismo	1914	Inglaterra	Revista <i>Blast</i>	<i>Blast 1</i>	Wyndham Lewis, Ezra Pound
Creacionismo	1914	Chile	Conferencia	<i>Non Serviam</i>	Vicente Huidobro
Suprematismo	1916	Rusia	Libro	<i>Del cubismo y el futurismo al suprematismo: El nuevo realismo pictórico</i>	Kazimir Malévich
Dadá	1916	Suiza	Velada	<i>Manifiesto Dadá</i>	Hugo Ball
Neoplasticismo	1918	Holanda	Revista <i>De Stijl</i>	<i>Manifest I</i>	Theo van Doesburg, Piet Mondrian et al.
Bauhaus	1919	Alemania	Libro	<i>Programm des Staatlichen Bauhauses</i>	Walter Gropius, Lyonel Feininger
Ultraísmo	1919	España	Revista <i>Grecia</i>	<i>Manifiesto Ultraísta</i>	Rafael Canisinos Assens

## Apertura de un medio y formación de dispositivo: radiofonía, vanguardismo y poder

FORMACIÓN	AÑO	PAÍS	MEDIO	MANIFIESTO	ACTORES
Constructivismo	1920	Rusia	Exposición	<i>Manifiesto Realista</i>	Naum Gabo, Antoine Pevsner
Ultraísmo (Argentina)	1921	Argentina	Revista <i>Nosotros</i>	<i>Ultraísmo</i>	Jorge Luis Borges
Estridentismo	1921	México	Muros del Centro Histórico	<i>Actual No. 1. Hoja de Vanguardia</i>	Manuel Maples Arce
Zenitismo	1921	Yugoslavia	Revista <i>Zenit</i>	<i>Manifiesto del Zenitismo</i>	Lj. Micić, I. Goll y B. Tokin
Modernismo (Brasil)	1922	Brasil	Libro <i>Paulicéia desvairada</i>	<i>Prefacio interesantísimo</i>	Mário de Andrade
Euforismo	1922	Puerto Rico	Periódico <i>El Imparcial</i>	<i>Manifiesto euforista</i>	Tomás L. Batista y Vicente Palés Matos
Rosa Náutica	1922	Chile	<i>Antena. Hoja Vanguardista</i>	<i>Rosa Náutica</i>	Neftalí Agrella, Julio Walton <i>et al.</i>
Mavo	1923	Japón	Exposición	<i>Manifiesto Mavo</i>	Murayama Tomoyoshi
Surrealismo	1924	Francia	Libro <i>Poisson soluble</i>	<i>Manifiesto Surrealista</i>	André Breton
Grupo Minorista	1927	Cuba	Revista <i>Social</i>	<i>Declaración del Grupo Minorista</i>	Rubén Martínez Villena, Jorge Mañach, Alejo Carpentier <i>et al.</i>

Fig. 2. Primeros manifiestos vanguardistas del siglo XX, 1906-1927.



## INTRODUCCIÓN

Sociológicamente puede interpretarse a las primeras vanguardias como un movimiento sociocultural internacional, con elementos de protesta contra las formas de vida dominantes y con un capital cultural específico, que vincula a múltiples movimientos locales, los cuales están conectados entre sí a través de la red vanguardista internacional. La tensión sostenida entre cosmopolitización y re-localización no constituye un aspecto exclusivo de los movimientos vanguardistas.<sup>5</sup> Sin embargo, los discursos que construyen para legitimarse y su estratégica acción cuyo objetivo político es reconfigurar las posiciones en los campos artísticos, literarios, mediáticos e intelectuales, bien pueden considerarse aportaciones clave a otras movilizaciones subsecuentes.

Como nueva tecnología, al igual que el cine y la aviación, la radiofonía jugará un rol privilegiado en estos movimientos. Ésta será integrada de una forma intensa y decisiva por algunas vanguardias de la década de 1920, trasladando el paradigma radiofónico a distintos medios (poesía, diseño, teatro, artes visuales) y pensándose a sí mismas radiofónicamente.<sup>6</sup> El rol de los movimientos vanguardistas en la socialización de la radiofonía es múltiple, ya que: (1) Celebran la emergencia de esta tecnología, en tanto abre una nueva posibilidad de difusión y de expresión; (2) Persiguiendo la transformación estética y vital, proponen múltiples usos del medio radiofónico e intentan explotar todas sus posibilidades semióticas; (3) Muestran la contingencia de los dispositivos radiofónicos ya formados y proponen posibilidades alternativas de socialización radiofónica, redactando textos que podríamos denominar de resistencias radiofónicas o contradisposicionales. De forma paralela al uso de la radiodifusión sonora predominantemente como dispositivo de control a través de la propaganda por parte de los regímenes políticos de la época, los actores y movimientos vanguardistas intentarán hacer de la radio un dispositivo para la creación y vinculación internacional de un público ávido de renovación.

---

5 Existen otros momentos históricos contemporáneos en que se ha presentado este fenómeno propio de la sociedad moderna inmersa en procesos de globalización, por ejemplo en 2011, con el movimiento *occupy*, internacional y a la vez local.

6 El caso del estridentismo que abordaremos en el capítulo IV es paradigmático en este aspecto.

Al intervenir el espacio destinado a los programas de entretenimiento o de cultura con provocaciones y estrategias didácticas, se opondrán determinadamente a una radio entendida como dispositivo de entretenimiento interpasivo, función complementaria al dispositivo de control totalitario de los sujetos a través de la propaganda. Al mismo tiempo, las primeras vanguardias experimentan, reflexionan y contribuyen —como también lo hacen en el cine— a la formación de los modos semióticos (o lenguajes) propios de este medio emergente.

\*\*\*

El presente trabajo se encuentra distribuido en introducción, cinco capítulos y conclusión. Los tres primeros capítulos emprenden la investigación desde una perspectiva general, mientras que los capítulos IV y V se concentran en el abordaje específico de los casos de interrelación radiofonía-poder-vanguardismo.

El capítulo I tiene como objetivo construir las herramientas teóricas requeridas para pensar lo tecnológico en su articulación con el poder. Éste comienza con una reflexión sobre cómo han sido pensadas las articulaciones tecnología~humano y sociedad~tecnología. Para ello, se analiza la reveladora y sintomática argumentación que el filósofo Martin Heidegger hace en 1953 sobre la noción de «técnica moderna», relevante para reemprender un debate contemporáneo sobre la interrelación técnica-modernidad-arte. A partir del reconocimiento de que la articulación tecnología~poder queda aún impensada en la conferencia de Heidegger, y con base en los planteamientos de Michel Foucault y Giorgio Agamben, se propone el concepto de dispositivo como eje para reflexionar sobre el control, la regulación, la modulación y el uso de la potencia de lo tecnológico en complejos de poder geo-históricos.



## INTRODUCCIÓN

El capítulo II lleva a cabo una breve genealogía de la radiofonía, cuyos dos objetivos principales son: (1) Clarificar el uso de los términos relacionados con la radio que se hará en esta investigación; (2) Enmarcar una época de emergencia y de socialización de las tecnologías de radiocomunicación que desemboca en el surgimiento de la radio como medio de difusión masiva. Basado en ello, se plantean las características que distinguen a la radio frente a otros medios de difusión y las características que la radiofonía adopta al devenir un medio masivo. Posteriormente, se introducen cinco disposiciones que la radio requiere de los sujetos que en él participan: (1) Voz acusmática, (2) Música, (3) Uso de los ruidos, (4) Metáforas radiofónicas, e (5) Imaginación del radioescucha.

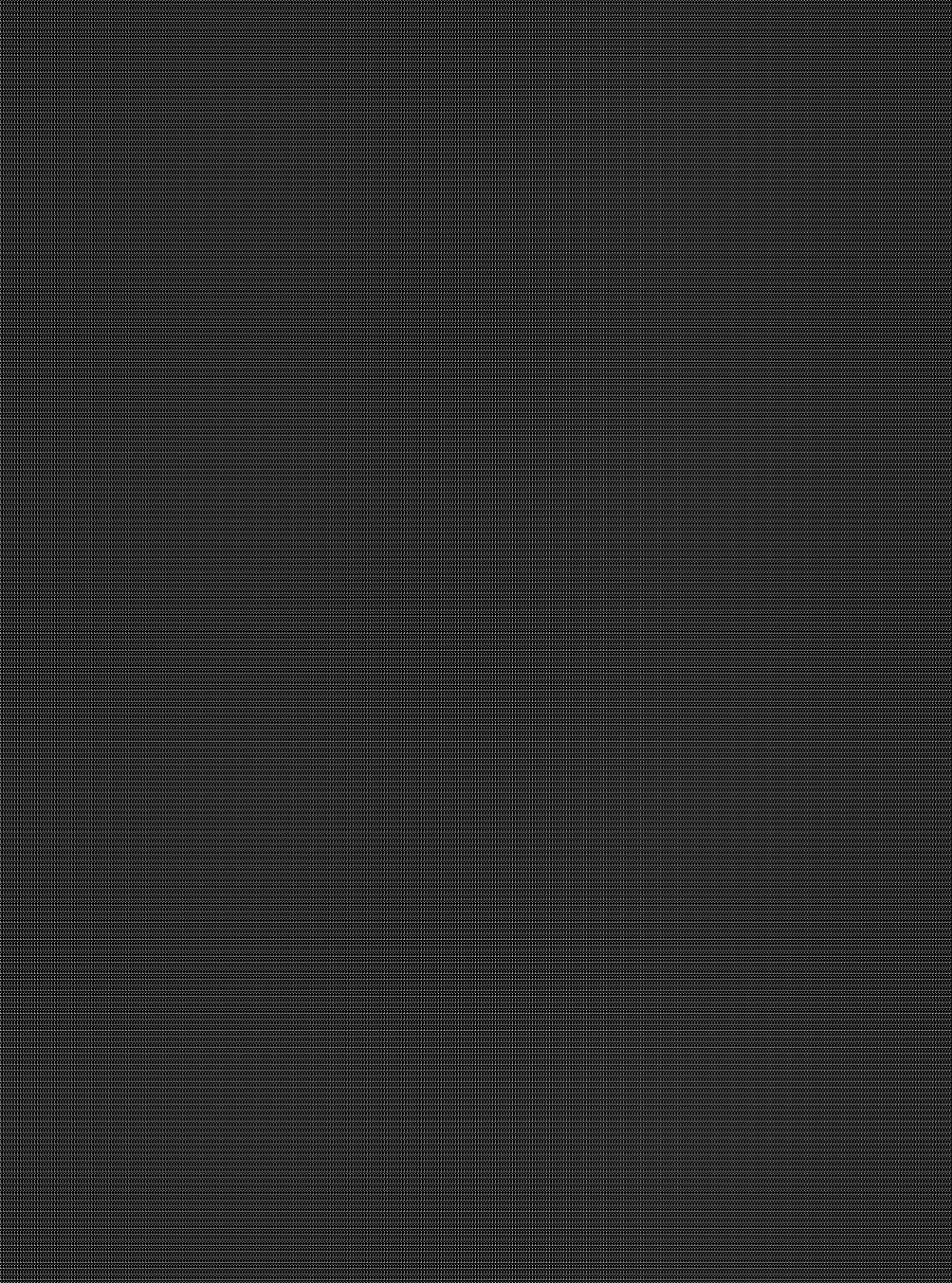
En el capítulo III es abordado el fenómeno del vanguardismo. Los tres primeros apartados de este capítulo tienen como objetivo presentar un contexto de la época de emergencia de las primeras vanguardias, de tal manera que se tenga presente para el posterior análisis de cada episodio. Este contexto consta de tres momentos: (1) Una breve historia de la palabra «vanguardia» en su trayectoria del dispositivo militar medieval hacia el paradigma del vanguardismo; (2) Un planteamiento genealógico sobre la estructura de la red vanguardista que proliferó polifacéticamente en el período de 1906 a 1938; (3) Propuesta de una forma de mirar a cada agrupación y a cada actor vinculado al vanguardismo ocupando una posición en la red vanguardista internacional y simultáneamente actuando en los complejos de poder propios de cada espaciotiempo nacional.

El capítulo IV estudia la interrelación emergente entre radiofonía y estridentismo en el espacio sociopolítico de México. Se comienza analizando las circunstancias, las condiciones y los panoramas políticos en que se emplea la radiocomunicación en el Estado porfirista y durante la Revolución Mexicana. Se examinan los usos y las funciones de los dispositivos radiotelegráficos en las dos primeras décadas del siglo XX en México. Posteriormente se traza una trayectoria del movimiento estridentista en un complejo de poder que

comprende sus primeros cuatro años (1921-1924). Se analiza a fondo la publicación del *Universal Ilustrado* del 5 de mayo de 1923 dedicado a la radiofonía y la emisión radiofónica desde la estación de La Casa del Radio.

El capítulo V analiza las actividades de Bertolt Brecht con relación a la radiodifusión en Alemania. Luego de esbozar las circunstancias y las condiciones en que comienza la radiodifusión en Alemania, se analiza el inicio de la estación *Radio-Stunde* y el surgimiento del *Hörspiel* o radiodrama. Se analizan los escritos críticos de Brecht sobre la radio publicados en periódicos y revistas. Se examina a detalle el texto de 1932 *La radio como aparato de comunicación*, tomando como contexto el debate sobre la función de la radiodifusión.

Uno de los retos principales con los que me he enfrentado durante esta investigación es el incremento en complejidad que implica tomar dos fenómenos ya en sí mismos complejos. No obstante, he corroborado la productividad que puede encontrarse al cruzar dos tópicos contemporáneos que han sido históricamente separados en campos de investigación especializados. He realizado este ejercicio con la motivación de entender un «algo más» de la interrelación histórica formada entre vanguardismo y radiofonía que me parece un punto ciego en los estudios que se abocan exclusivamente a uno de ambos fenómenos. Este camino me condujo hacia el análisis del poder como una dimensión relacional que posibilita y a la vez regula los intercambios de efectos de todo con todo. A su vez, esta perspectiva me ha permitido subrayar la necesaria concientización del rol que juega el poder en la construcción y el uso de las tecnologías actuales. Además de incorporar algunos de los aportes de la sociocibernética a la teoría crítica y viceversa, como aquí es ensayado, el concepto de dispositivo podrá ser pieza clave para el desarrollo ulterior de esta tarea.

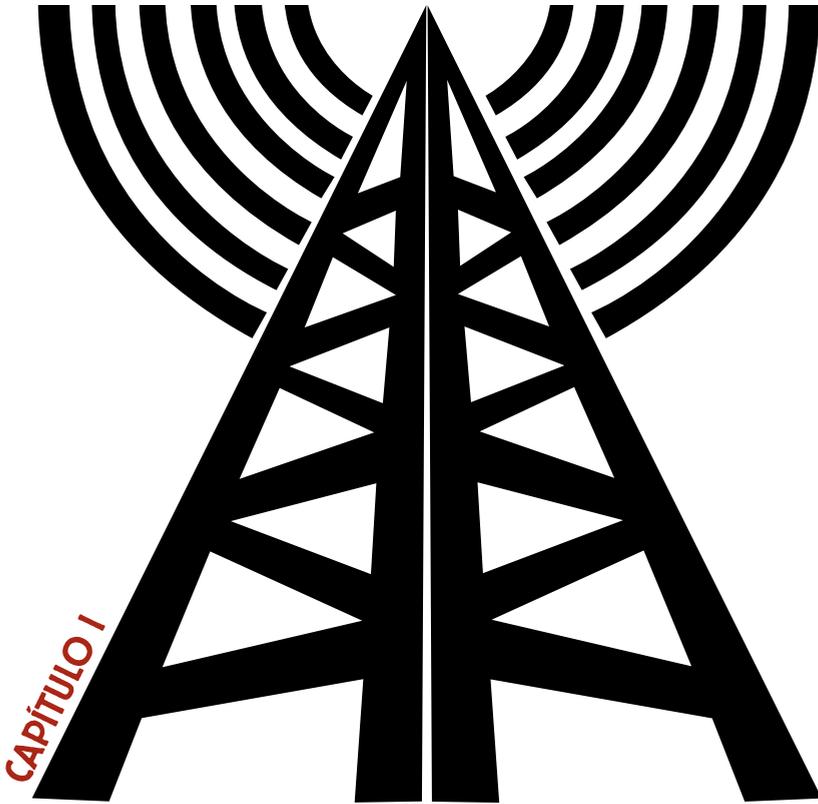


# PENSAR LA ARTICULACIÓN

TECNOLOGÍA

~

PODER





## PENSAR LA ARTICULACIÓN TECNOLOGÍA ~ PODER

**Resumen:** El presente capítulo tiene como objetivo presentar los principales componentes de un artefacto teórico-metodológico capaz de auxiliar al investigador para pensar y narrar episodios de socialización de tecnologías, así como sus articulaciones en complejos de poder. Éste será empleado para la presente investigación cuyo objeto es la interrelación vanguardismo-poder-radiofonía en las décadas de 1920 y 1930. El capítulo comienza con una reflexión sobre cómo pensar *tékhne* a partir de analizar algunos de los planteamientos que Martin Heidegger hizo en 1953 sobre la tecnología enfocando la interrelación arte-modernidad-técnica. A partir del reconocimiento de que la articulación tecnología~poder queda aún impensada en la conferencia de Heidegger, se plantea el emplazamiento de lo tecnológico en complejos geohistóricos de poder. Se propone una sociocibernética crítica y el concepto de dispositivo — con base en el desarrollo que hace Giorgio Agamben — como ejes para pensar las articulaciones de lo tecnológico con lo social y con el poder.

### Palabras clave

dispositivo · poder · tecnología



### ¿CÓMO PENSAR *TÉKHNĒ*?

Desde la conformación de las primeras sociedades<sup>1</sup> modernas hasta la época actual, la subsistencia y reproducción de las estructuras de lo social depende en gran medida de la tecnología. Simultáneamente, cada acontecer de *tékhne* reabre y expone el orden existente, confrontándolo con la posibilidad de su transformación. En el capitalismo tardío hay una continuada aceleración de las invenciones, así como una intensificación de sus efectos sociales. Se presenta un panorama en el cual, como ha señalado el filósofo italiano Giorgio Agamben,<sup>2</sup> tiene lugar una creciente proliferación de los dispositivos.<sup>3</sup> Los dispositivos agambianos no son, como el sentido

---

1 Emplearé la palabra «sociedades» para enfocar desde una perspectiva macro complejos geohistóricos donde se ordenan activamente distintos ámbitos, formaciones y sistemas de lo social, en el sentido de la palabra alemana *Gesellschaft*. Los procesos de socialización a nivel micro (la convivencia en una familia, una relación laboral o de amistad, un encuentro fortuito, un intercambio epistolar, etc.) y las organizaciones (un movimiento, un grupo, una comunidad, etc.) —manifestaciones de «lo social» (*das Soziale*) que también forman parte de estos complejos— no necesariamente pertenecen a una institución estatal o están integrados a algún subsistema existente de la sociedad.

2 Nacido en Roma en 1942. Fue alumno de Martin Heidegger entre 1966 y 1968. Profesor de iconografía en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia y editor de la versión italiana de las obras de Walter Benjamin. Es autor de la serie de libros *Homo Sacer*. Al analizar los isomorfismos entre el concepto de «dispositivo» —de origen foucaultiano— y el *Ge-stell* heideggeriano, Giorgio Agamben propone una ontología de los usos y las posibles profanaciones de los dispositivos. GIORGIO AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?». En: *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona: Anagrama, 2015, p. 25.

3 «Dispositivo» es uno de los conceptos clave del pensamiento crítico contemporáneo. Aunque el uso que Michel Foucault hace de este concepto es el más emblemático, éste ha sido dirigido hacia subsecuentes realizaciones de sus potencialidades, e.g. el filósofo francés Gilles Deleuze lo define como «un conjunto multilineal» cuyas dimensiones son «curvas de visibilidad» y «curvas de enunciación»: «son como las máquinas de Raymond Roussel [...] máquinas para hacer ver y para hacer hablar» (GILLES DELEUZE, «¿Qué es un dispositivo?». En: Étienne BALIBAR, Gilles DELEUZE, Hubert L. DREYFUS *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 155). También existe un debate etimológico sobre este concepto. Véase: Sverre RAFFNSØE, Marius GUDMAND-HØYER y Morten S. THANING, *What is a Dispositive: Foucault's historical mappings of the networks of social reality*, 2014; Matteo PASQUINELLI, «What an Apparatus is not: On the Archeology of the Norm in Foucault, Canguilhem and Goldstein». En: *Parrhesia*, n.º 22, 2015. En adelante, me enfocaré en el uso que Giorgio Agamben hace de él.

común lo indicaría, simple y llanamente aquellos aparatos que cotidianamente empleamos para informarnos o comunicarnos y que capturan nuestra atención (*smartphones*, *tablets*, televisores *smart*, ordenadores, etc.). Sin excluir la materialidad del artefacto, lo que nos interesará analizar aquí ante todo es aquellas maneras en que los dispositivos de continuo nos re/desubjetivizan y nos gobiernan.<sup>4</sup> El dispositivo es, por tanto, el artefacto más la red de relaciones —de uso, de fuerza y de poder— que lo envuelven como una enredadera.<sup>5</sup> Al usar —al entrar en relación con— los aparatos a los que han sido asignadas funciones socializadas, nos dejamos envolver por lo tecnológico y nos involucramos persistentemente en procesos que reestructuran las formas en que habitamos el mundo y en que estamos en sociedad. Acercando los planteamientos de Agamben y la sociocibernética, he desarrollado el concepto de dispositivo como herramienta para pensar las tecnologías emergentes inmersas en procesos de socialización.

Es muy importante enfatizar que la tecnología no conlleva solamente un «impacto» en las estructuras sociales como un factor perturbador o un estímulo catalizador externo, sino que también incide en las relaciones de la sociedad consigo misma. Hoy día, un gran número de máquinas que transmiten señales y datos han devenido indispensables para llevar a cabo procesos comunicativos básicos para la subsistencia de las sociedades. A través de los dispositivos se administran las formas en que la sociedad se encuentra articulada entre sí en sus cuatro principales campos o subsistemas (económico, jurídico, político, cultural), así como sus relaciones con los cuerpos de los seres humanos y con las realidades psíquicas. Las redes de intermediación de los dispositivos desembocan en múltiples puntos: hacia

---

4 La analítica foucaultiana se enfoca en indagar el funcionamiento de los dispositivos en campos con condiciones específicas, variaciones históricas y regionalizaciones espaciales. Véase: Judith REVEL, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2014, p. 184.

5 Empleando una imagen poética que originalmente usa Niklas Luhmann.

los artefactos, hacia el entorno natural o *physis*<sup>6</sup>, hacia las formaciones sociales y hacia nuestra propia conciencia o *self* (sí-mismo). Esto significa que el cambio sociotecnológico nos modifica incluso en un nivel ontológico, al afectar las formas en que nos miramos y nos escuchamos a nosotros mismos a través de los dispositivos que usamos.

En las condiciones ideológicas actuales, a menudo se pasa por alto la complejidad que implican los procesos de lo tecnológico, sus adaptaciones y sus socializaciones, tanto para los hacedores de tecnología como para los usuarios, y se hace énfasis únicamente en su aspecto instrumental práctico y «simplificador». La propaganda mediática, al servicio de un utilitarismo mercantilista, contribuye a fomentar la representación de *tékhnē* como una herramienta «neutral» creada para satisfacer necesidades «naturales». La formulación de lo tecnológico como un simple medio o instrumento neutro para hacer más eficiente una actividad natural —sea del mercado o del humano— oculta los desafíos a los que se enfrentan continuamente las formaciones sociales al reorganizarse frente a las invenciones tecnológicas. Esta concepción es usada a su vez como instrumento ideológico para justificar continuados ejercicios del poder confundiendo deliberada- y estratégicamente como el efecto de implementaciones «meramente técnicas».<sup>7</sup> Paradójicamente, en este capitalismo tardío, lo tecnológico —cuya artificialidad es intrínseca— parece estar siendo naturalizado. Por este motivo, dos de las tareas críticas sociológicas actuales son (1) en primer lugar, enfatizar la importancia del rol de los procesos de socialización involucrados en la construcción de *tékhnē* y

---

6 Como ya lo advertía Walter Benjamin en 1921, el efecto de *tékhnē* en nuestra imagen del mundo nos organiza una nueva concepción de la naturaleza o *physis*: «Los hombres, en cuanto especie, están ciertamente desde hace milenios al final de su evolución; pero la humanidad, en cuanto especie, está al comienzo de la suya. En la técnica se le está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos se forma de manera nueva y diferente a como en los pueblos y familias». Walter BENJAMIN, *Calle de sentido único*, Madrid: Akal, 2015, p. 91.

7 Uno de los desafíos actuales consiste en que, al exigir más democratización y transparencia a través del uso de medios tecnológicos, se generan cada vez más *cajas negras*, administradas a su vez por nuevos expertos técnicos o por nuevos algoritmos. Esto quiere decir que se forman nuevos dispositivos.

(2) problematizar cómo ha ocurrido y cómo está ocurriendo efectivamente la transformación de la sociedad de la mano de las invenciones tecnológicas.<sup>8</sup>

El estudio del proceso histórico de articulación de una sociedad con una nueva tecnología toca el problema sociológico fundamental del cambio estructural. Una de las principales tesis acerca del cambio en la sociedad moderna —a la que adhiere Niklas Luhmann<sup>9</sup>— dice que, simultáneamente a

---

8 Una apuesta actual de investigación cuyo interés es ir más allá de la representación de la tecnología como *instrumentum* son los Estudios sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS). E. g. María Josefa Santos y Rodrigo Díaz recogen esta inquietud epistemológica con el objetivo de estudiar el poder en la relación entre tecnología y cultura, señalando lo siguiente: «En la medida en que [la tecnología] es una institución pegajosa, cuya operación demanda necesariamente relaciones con otras instituciones, el cambio tecnológico es de naturaleza heterogénea y conflictiva; no alude a secuencias —utilizar los medios más racionales para alcanzar los fines deseados—, sino a procesos plurales, abiertos, en competencia, saturados de intereses e impregnados de tramas de significados diferentes, que de continuo modifican los medios e incluso los fines inicialmente establecidos». María Josefa SANTOS y Rodrigo DÍAZ, «El análisis del poder en la relación tecnología y cultura: una perspectiva antropológica». En: María Josefa SANTOS (Coordinadora), *Perspectivas y desafíos de la educación, la ciencia y la tecnología*, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales, p. 346.

9 Con el objetivo de vincular la presente investigación a esta arista de la sociología, me apoyaré en la teoría de los sistemas sociales («TSS» en adelante), cuya complejidad teórica me permite contrastar el análisis específico de casos con una visión macro de las sociedades modernas. Esta teoría, diseñada por Niklas Luhmann como proyecto de vida, constituye un exhaustivo esfuerzo por incorporarse a una discusión internacional e interdisciplinaria que tuvo lugar desde las décadas de 1950 y 1960, la cual se intensificó en años posteriores y actualmente es continuada por varios grupos académicos, entre ellos el comité de investigación *RC51 Sociocybernetics* de la ISA (Asociación Internacional de Sociología). Tres de los libros que iniciaron esta discusión son *Cybernetics* (1948) de Norbert WIENER, *Introduction to Cybernetics* (1956) de W. ROSS ASHBY y *General Systems Theory* (1968) de Ludwig VON BERTALANFFY. Luhmann recoge varios conceptos provenientes de las ondas expansivas de la cibernética, el constructivismo y la teoría general de sistemas —entre ellos los de «acoplamiento estructural» y «autopoiesis», usados originalmente por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela—. Sin embargo, Luhmann construye su propio acervo teórico, mismo que, además de continuar el proyecto sociológico de Talcott Parsons, posee vínculos fuertes con otras tradiciones de pensamiento: entre sus mayores influencias están el romanticismo y la fenomenología. Persiguiendo una renovación radical, Luhmann usa la palabra *alteuropäisch* (lo propio «de la vieja Europa») para referirse a —y distinguir su TSS de— los posicionamientos ontológicos que considera tradicionales.

la emergencia y consolidación de la imprenta, tuvo lugar una reorganización de la sociedad, pasando de una estructura de estratificación a una estructura de diferenciación funcional.<sup>10</sup> Esta transformación fue desencadenada en gran medida, dice Luhmann, debido a una urgencia por ordenar el crecimiento acelerado de comunicaciones posibles, diferidas y simultáneas que permitía la producción masiva de libros, una vez superadas las barreras espaciotemporales de la interacción presencial. Se puede mirar, por tanto, a esta estructura de diferenciación por funciones como un gran dispositivo generalizado que va ordenando las comunicaciones en ámbitos específicos: economía, derecho, política, ciencia, religión, arte, etc. El planteamiento luhmanniano señala que este orden se encuentra en condiciones ideales cuando exige a cada subsistema que resuelva algún problema: a la economía el problema de la escasez de los recursos, a la política las decisiones colectivamente vinculantes, al derecho el cumplimiento de las expectativas, a la ciencia la producción de conocimiento verdadero, y así respectivamente.

En *Observaciones de la modernidad*, partiendo de la distinción entre estructura social y estructura semántica, Luhmann realiza un énfasis en aquello que denomina una «continuidad en el plano de los desarrollos socioestructurales» que van desde las primeras sociedades modernas hasta la sociedad actual.<sup>11</sup> Dentro de estos desarrollos socioestructurales ubica al sistema financiero, la política organizada en forma de Estado, la investigación que apunta a la modificación del saber, los medios de comunicación de masas, el derecho exclusivamente positivo y la educación de toda la población en clases escolares.<sup>12</sup> Al final de la lista, Luhmann agrega un «etcétera» y argumenta que todos ellos son «fenómenos específicamente

---

10 Niklas LUHMANN, «Imprenta». En: *La sociedad de la sociedad*, Ciudad de México: Herder/Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 225–234

11 Niklas LUHMANN, *Observaciones de la modernidad*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Paidós, 1997, p. 18.

12 *Ibidem*, pp. 18-19.

modernos». <sup>13</sup> En el espacio de ese «etcétera» que ha dejado abierto Luhmann, podemos agregar a la lista de desarrollos socioestructurales propios de las sociedades modernas la siguiente continuidad que aquí nos interesa: la dependencia frente a la tecnología. <sup>14</sup> Así como Luhmann reflexiona acerca de la correlación existente entre la aparición de la imprenta y la formación de la moderna estructura de diferenciación por funciones en los siglos XVII y XVIII, aún hace falta investigar desde una perspectiva histórica contemporánea cómo es que ulteriores nuevas tecnologías están implicadas en procesos de cambio estructural y en la emergencia de modos de subjetivación. Al observar el tránsito entre el siglo XIX y el XX encontramos una auténtica explosión de múltiples tecnologías cuyo potencial acompaña, provoca y cataliza diversas revoluciones, transformando las formas de vida cotidianas. Entre éstas, se encuentran el fonógrafo y el gramófono, el cine, los medios de transporte (ferrocarril eléctrico, avión, automóvil, motocicleta) y, por supuesto, la radiofonía, una tecnología que conquista su propio modo semiótico y trae consigo un nuevo medio de expresión: *el lenguaje y el espacio radiofónicos*.

---

13 *Idem*. A través de esta hipótesis de continuidad, Luhmann señala que la discusión sobre la posmodernidad solamente se da en el plano semántico, ya que para él ésta no implica discontinuidades en el plano de los desarrollos socioestructurales.

14 Luhmann escribe lo siguiente dentro del apartado «Técnica» en su obra final *La sociedad de la sociedad*: «Entretanto, la sociedad se ha acostumbrado a la técnica. Esto no significa —como se lee de vez en cuando— que la sociedad misma se haya transformado en una especie de tecnología (...) Lo único que ha aumentado es nuestra dependencia de la técnica (...)». Niklas LUHMANN, «Técnica». En: *La sociedad de la sociedad*, Ciudad de México: Herder/Universidad Iberoamericana, 2007, p. 414.

### Condiciones de posibilidad y caminos del lenguaje

Las primeras preguntas que plantearé indagan por las condiciones de posibilidad<sup>15</sup> de la práctica del pensar y por los caminos en que ésta puede desarrollarse: (1) ¿Cómo es posible pensar lo tecnológico?; (2) ¿Cómo es posible pensarlo en su interrelación con lo social y con el poder? De tal manera que podamos dar cuenta de: (3) Cómo lo tecnológico se encuentra implicado en el conjunto de las comunicaciones, las interacciones sociales y en complejos de poder; (4) El carácter contingente<sup>16</sup> de las articulaciones sociedad-poder-tecnología. Al ver la constelación de ramificaciones en que participa la potencia de *tékhnē* en el espaciotiempo de lo social, observaremos que se encuentra abierta a otras posibilidades de devenir que están contenidas en —y son contenidas por— los complejos de poder. Como el objetivo principal es poder pensar críticamente lo tecnológico, el diseño del

---

15 Sigo el método de la pregunta por las condiciones de posibilidad (*Bedingungen der Möglichkeit*) de Immanuel Kant. Éste aparece e.g. en *Crítica de la razón pura*, cuando Kant presenta al espacio como «la condición de posibilidad de los fenómenos, y no como una determinación dependiente de ellos.» Immanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 74 (1a Ed. en alemán: *Kritik der reinen Vernunft*, 1781). Este método es retomado por Georg Simmel, Niklas Luhmann y Slavoj Žižek, entre otros: (1) Georg Simmel señala que su pregunta «¿Cómo es posible la sociedad?» es análoga a la de Kant: «¿Cómo es posible la naturaleza?». Georg SIMMEL, «Exkurs über das Problem: wie ist Gesellschaft möglich?». En: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1908, pp. 27-45; (2) Niklas LUHMANN, *¿Cómo es posible el orden social?*, Ciudad de México: Herder/Universidad Iberoamericana, 2009; (3) Slavoj ŽIŽEK emplea la forma kantiana de preguntar al plantear cómo fue posible que Marx inventara el síntoma: Slavoj ŽIŽEK, «¿Cómo inventó Marx el síntoma?». En: *El sublime objeto de la ideología*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2001, p. 35.

16 La metodología genealógica que pregunta por las condiciones de posibilidad se encuentra con el pensamiento crítico cuando señala lo «actual» como contingente: «Contingente es algo no necesario ni imposible; algo que puede ser (haber sido, llegar a ser) como es, pero que también puede ser de otro modo. «Contingente» designa algo dado (experimentado, esperado, pensado, fantaseado) a la luz de un ser-posible de otra manera (*mögliches Anderssein*); designa objetos en un horizonte de modificaciones posibles.» Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 152.

dispositivo analítico de la investigación se acompañará del preguntar filosófico<sup>17</sup> y su correspondiente construcción de conceptos para abrirse camino en lo histórico visto bajo la óptica de la contingencia.

Comenzamos en el año de 1953, cuando Martin Heidegger exponía «La pregunta por la tecnología»<sup>18</sup> en el marco de una serie de conferencias titulada *Las artes en la época tecnológica*.<sup>19</sup> En el primer párrafo de su conferencia sobre la tecnología, establece en pocas líneas su metodología que consiste en ir-construyendo un camino, preguntando y conduciéndose de maneras poco habituales a través del medio del lenguaje.<sup>20</sup> Como lector, al recorrer la ruta que ha dejado en este texto marcado el filósofo, hay que prestar especial atención a la formación de sendas y al propio caminar a través del lenguaje.

---

17 Martin Heidegger describe así este momento: «El preguntar va construyendo un camino. Por ello es recomendable prestar atención sobre todo al camino y no quedarse colgado de enunciados y títulos aislados. El camino es un camino del pensar. Todos los caminos del pensar conducen, más o menos perceptiblemente, de una manera poco habitual a través del lenguaje.» Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik». En: *Gesamtausgabe (II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944, Band 29/30)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, p. 7.

18 En el idioma alemán, los sentidos de las palabras «técnica» y «tecnología» coinciden en un mismo significante lingüístico: *die Technik*. He traducido *Technik* como «tecnología» debido a que la conferencia de Heidegger contrasta y trata de separar aquello que nombra como «técnica moderna» de una *tékhne* anterior más originaria. Mientras que «la técnica» puede consistir en un saber y sus disposiciones psicósomáticas (destrezas, habilidades), sin volcarse necesariamente en un artefacto o en un recurso disponible, «la tecnología» —o técnica moderna— conlleva un *enfoque de lo existente como recurso* e imprime sobre las cosas un sentido de disponibilidad-para-su-uso. Así lo indica la siguiente definición de tecnología: «Conjunto de instrumentos, recursos técnicos o procedimientos empleados en un determinado campo o sector.» GRAN DICCIONARIO VOX DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Ultralingua, 2016. Desde mi punto de vista, el tema central del texto de Heidegger es el tránsito de *tékhne* hacia la «época de la tecnología».

19 Existe un libro impreso que recoge esta conferencia junto con las de los otros participantes, entre ellos, el físico Werner Heisenberg: *Die Künste im technischen Zeitalter*, München: R. Oldenbourg, 1956.

20 Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik»..., *op. cit.*, p. 7.



Cuando Heidegger pregunta por lo tecnológico y cómo pensarlo, emplea el verbo *vermögen* con el conector *zu*, forma lingüística que puede traducirse como «llegar a estar en condiciones de».<sup>21</sup> El sintagma *vermögen zu* comparte raíz con los sustantivos *Vermögen* —que significa «potencia» en el sentido de facultad o capacidad— y *Möglichkeit* que significa «posibilidad». Para *llegar a estar en condiciones de* experimentar u observar algo críticamente se requiere la práctica de una potencia por parte del sujeto observador. Esta potencia es el pensamiento, cuya función crítica radica en sostener los fenómenos o las obras actuales como unas de tantas realizaciones posibles en una constelación de posibilidades latentes y potencias aún no-dichas. En el contexto de una investigación, a los dos principales artefactos que otorgan disposiciones y posicionan en un punto de vista adecuado al análisis se les llama construcción del marco teórico y metodología. Diseñamos y empleamos ambos artefactos para estar en condiciones de pensar algún fenómeno a investigar. Así como los dispositivos —que hoy día proliferan en los mundos circundantes del humano— están formados por articulaciones controladas entre *epistēmē* y *tékhnē*, es necesario que el marco teórico y la metodología formen un tándem para poder sostenerse y durar. Este capítulo ofrecerá los primeros posicionamientos ontológicos, epistemológicos, metodológicos y tecnológicos que permitirán observar más adelante dos episodios de la interrelación vanguardismo-poder-radiofonía.

---

21 «Preguntamos por la tecnología y con ello queremos preparar una relación libre hacia ella. Libre es la relación cuando ésta abre nuestra existencia (*das Dasein*) a la esencia (*das Wesen*) de la tecnología. Si correspondemos a esto, entonces estaremos en condiciones de experimentar lo tecnológico en su delimitación.» *Ibidem*, p. 28. Traduciré *das Dasein* como «la existencia» y *das Da-sein* como «el ser-ahí». *Das Wesen* será traducido como «la esencia», sin olvidar que se trata de un sustantivo derivado del verbo en infinitivo *wesen*, que significa «esenciar». Con *das Wesen*, Heidegger no se refiere a una sustancia *a priori*, sino al modo en que algo dura. Por esenciar (*wesen*) Heidegger entiende durar (*währen*): «Todo lo que esencia dura.» *Ibidem*, p. 32.

## Tecnologías de investigación

Antes de recorrer algunos de los caminos que Heidegger ha dejado marcados, es necesaria una autorreflexión. Antes de aludir a la copa de plata, a la central hidroeléctrica, al molino de viento, al avión de reacción o a la máquina de alta frecuencia —como haremos posteriormente de la mano del texto de Heidegger— conviene preguntar por las tecnologías más cercanas a uno mismo. En el contexto de esta tesis, se trata de las tecnologías que hacen posibles las acciones de investigar y de reflexionar sobre lo investigado. La manera en que una investigación se hace se fundamenta tanto en técnicas propias como en acoplamientos con múltiples artefactos.<sup>22</sup> Estos artefactos a su vez están vinculados a un saber-hacer disciplinario y a instituciones. Si queremos describir la red que hace posible una acción sociológica como es la construcción de un marco teórico tendremos al menos estos elementos: (1) Instituciones: la universidad, la sociología; (2) Artefactos: libros, computadoras o máquinas de escribir, módems, escritorios, cuadernos, bases de datos, la lengua española, el programa informático procesador de textos; (3) Técnicas o disposiciones humanas: Leer, escribir, memorizar, mecanografiar, argumentar.

El pensador-investigador se encuentra él mismo dentro de esta red tecnológica: su ser-ahí (*Da-sein*) está implicado en lo dis-puesto (*Ge-stell*). Este texto está siendo concebido en un artefacto (programa informático procesador de textos) que hace uso de otro artefacto (computadora). El programa informático procesador de textos dispone de la computadora para permitir al usuario (pensador-investigador) llevar a cabo la tarea de escritura de un texto. Si éste es completado, el usuario de la computadora y del *software* deviene el autor

---

22 En este punto cabe hacer otra aclaración terminológica. Derivado de una mera etimología, lo técnico sería lo relativo a *tékhnē* y la tecnología sería el estudio, conocimiento o ciencia (lógos) de las técnicas. Sin embargo, el uso tan generalizado y abarcador de la palabra «tecnología» en el contexto actual del español hablado en México me ha inclinado a emplearla para significar la triple relación que busco aprehender: *la conjunción del artefacto con el dispositivo y las disposiciones humanas desarrolladas frente a éstos*. «Tecnología», en esta investigación, remitirá en lo sucesivo a estos tres efectos de *tékhnē*: (1) artefactos: cosas con disposiciones incorporadas para su uso; (2) técnicas: saberes y disposiciones psicósomáticas (destrezas, habilidades) para el uso de sí mismo y para el uso de otros artefactos; (3) dispositivos: redes de relaciones articuladoras que socializan a los artefactos y regulan las posibilidades de sus usos.

de un texto. La redacción del texto implica también técnicas de pensamiento; éstas se desarrollan simultáneamente al uso de los artefactos. El pensamiento se encuentra conducido a su vez por el dispositivo de la lengua española.

Si continuamos indagando de este modo, las relaciones entre artefactos y técnicas humanas se mostrarán en una complejidad que, si bien es visualizable como una red, es difícil de reflexionar como un todo. Lo que quiero mostrar con este primer ejemplo es el hecho de que la técnica del pensamiento no está sola al desarrollarse: ejerce su potencia resistiendo-a y acompañándose de un conjunto de artefactos. Es por tal motivo que toda investigación tiene que reflexionar no sólo sobre las prenociones y el punto de vista del investigador, sino también sobre los efectos que tiene su indisociabilidad frente a las tecnologías a las que recurre. Ningún artefacto es neutral. Toda cosa tecnológica se encuentra vinculada a un estado de las relaciones sociales en algún complejo de poder. Cuando uso el programa informático procesador de textos, éste orienta las operaciones de la computadora hacia una sola función: conducen al artefacto «computadora» a operar sólo de un cierto modo (y no de otros modos posibles y potenciales).

Desde el punto de vista heideggeriano, uno debe tomar el problema de lo tecnológico en su conjunto<sup>23</sup> y no por uno de sus aspectos específicos, debido a que aquello que esencia (*das Wesende*) en lo tecnológico no está en las cosas que nombramos cotidianamente «tecnología» (artefactos, aparatos, componentes). Esto no es algo que concierne a un tipo de entes finitos que podríamos llamar tecnológicos, frente a los cuales pudiéramos decir: hasta aquí llega lo tecnológico y aquí empieza lo humano. Heidegger quiso preparar un camino que pudiera llevarnos a estar en condiciones de establecer una relación libre frente a la tecnología. Esto significaba para él poder llegar a

---

23 Los conceptos de la metafísica son abarcadores puesto que preguntan «en el conjunto de lo ente (*im Ganzen des Seienden*)» Martin HEIDEGGER, *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, finitud, soledad*, Madrid: Alianza, 2010, p. 32; Martin HEIDEGGER, «Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt, Endlichkeit, Einsamkeit». En: *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, p. 8.

contemplar aquello que en ella esencia (*west*). Sin embargo, ¿qué implica que ahora mismo sólo podemos reconstruir el camino del pensar de Heidegger gracias a esta hoja impresa y/o a una computadora que codifica golpes en el teclado y decodifica series sucesivas de 0/1 mostrando en la pantalla un texto? ¿En qué sentido podemos aspirar a establecer *ahora* una relación libre frente a lo tecnológico? Hoy día es tal la proliferación de los artefactos que, si intentamos delimitar el ámbito propio de lo tecnológico frente a lo humano, incurriríamos inmediatamente en una contradicción performativa, puesto que sólo podríamos aislar virtualmente alguna tecnología a costa de ocultar nuestra dependencia real de otras más.

## Desocultar lo que esencia en la tecnología

En los enunciados del texto heideggeriano pueden encontrarse huellas de formación de caminos del pensar (*Denkwege*). A partir de una lectura crítica de estos registros del pensamiento heideggeriano trataremos de iluminar la articulación tecnología~poder desde una perspectiva contemporánea. Para ello, agregaré una técnica metodológica practicada prominentemente por Giorgio Agamben: el desarrollo interpretativo de una obra (de arte, de ciencia o de pensamiento) a partir de su propio y potencial no-dicho.<sup>24</sup> Al retomar las potencialidades no-dichas en la formación de un texto, este principio metodológico se corresponde con el método del pensamiento crítico, cuyo compromiso consiste en abrir las posibilidades de devenir que contienen y están conteniendo las formas propias de la *epistémē* de una época.

El núcleo argumentativo de *La pregunta por la tecnología* puede condensarse así:

- 1) Heidegger establece que toda técnica es producción (*tékhnē* es *poiēsis*) y toda producción es desocultamiento (*poiēsis* es *alētheia*).
- 2) Concibe la escisión entre la técnica manufacturera más antigua (*die ältere handwerkliche Technik*) y la técnica moderna (*die moderne Technik*) como dos modos de desocultamiento, entre los cuales hay una ruptura de época.
- 3) En la técnica manufacturera mora la misma esencia que mora en el arte.
- 4) Lo que esencia en la técnica moderna —o tecnología— es otro modo de desocultar lo real: el exigir salir (*das Herausfordern*).

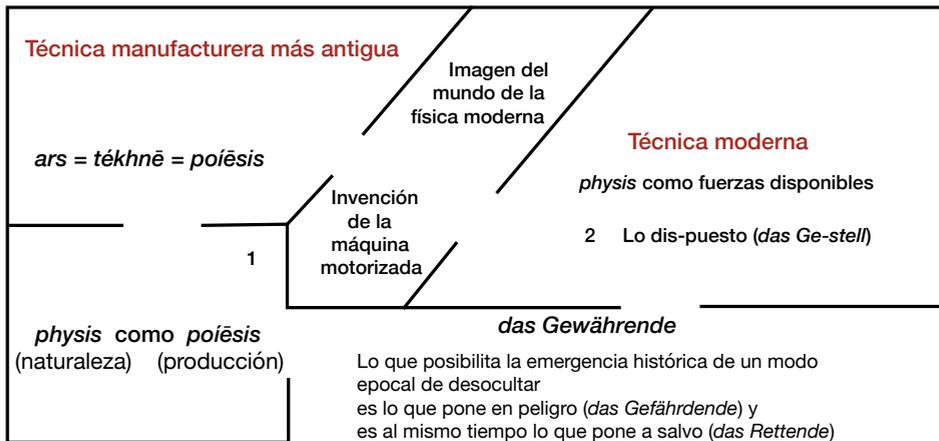
---

24 «Aquello que Feuerbach definía como *Entwicklungsfähigkeit* (capacidad de desarrollo)» Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum: Sobre el método*, Barcelona: Anagrama, 2010, pp. 9-10.

5) Este modo de desocultamiento yace en la imagen con que la física moderna desoculta el mundo. Su correlato en el acontecer de las invenciones es la máquina motorizada que puede prescindir de la mano humana.

6) Advierte que la tecnología coloca al humano frente al peligro (*die Gefahr*) de que la exigencia se instale en todo acontecer del desocultamiento y el humano pierda su relación más originaria con la *poiēsis* y con la *alētheia*.

7) Concibe que el destino (*das Geschick*) de la tecnología, sin embargo, carga consigo la posibilidad de que esté surgiendo algo originario que salva (*das Rettende*) al humano de este peligro.



\* Modos de desocultamiento (*alētheia*)

(1) *Das Her-vor-bringen*: El producir como un traer-hacia-adelante.

(2) *Das Her-aus-fordern*: El exigir salir como un extraer.

FIG. 3. Esquema del núcleo argumentativo en *La pregunta por la técnica*.

Como la técnica manufacturera más antigua tiene como modo de desocultamiento la *poiēsis* como un traer-hacia-adelante (*her-vor-bringen*) a través del uso de la mano, ésta comparte su origen con la práctica del arte. En cambio, la *poiēsis* en la técnica moderna (la tecnología actual) ocurre a través de un exigir salir (*her-aus-fordern*). Esta forma en que aparece actualmente la potencia de *tékhnē* es nombrada por Heidegger como «lo dis-puesto» (*das Ge-stell*).<sup>25</sup> La tecnología descubre un mundo de fuerzas físicas disponibles (capaces de ser dispuestas) para ser extraídas por una máquina de producción que ya no requiere constantemente la mano del humano (véase FIG. 3). El ejemplo paradigmático heideggeriano de la esencia de lo dis-puesto es una central hidroeléctrica instalada en el río Rin:

La central hidroeléctrica ha sido dispuesta en la corriente del Rin. Ésta dispone del río a través de su presión hidráulica que dispone a las turbinas para girar, cuyo giro propulsa la máquina cuyo mecanismo produce la corriente eléctrica, para cuyo despacho la central interurbana y su red de corriente eléctrica están solicitadas. En el ámbito de esta serie de solicitud de energía eléctrica imbricadas unas con otras, la corriente del Rin aparece también como algo solicitado. La central hidroeléctrica no está construida en la corriente del Rin de la misma manera que el antiguo puente de madera que desde hace siglos reunía orilla con orilla. Más bien, la corriente está contenida en la central. Producto de la esencia de la central, el Rin ha devenido, en tanto que es ahora corriente, abastecedor de presión hidráulica.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Das Ge-stell* es la expresión con que Heidegger nombra la esencia de la tecnología, la cual consiste en un destino del desocultar (*Geschick der Entbergung*). La he traducido a la manera en que lo hace Agamben como «lo dis-puesto». En algunas traducciones al español *das Ge-stell* aparece como «la estructura de emplazamiento».

<sup>26</sup> Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik»..., *op. cit.*, p. 16.

## La máquina moderna y su fundamento metafísico

Aquí encuentro una semejanza en la discontinuidad que establece Heidegger entre técnica antigua y técnica moderna con la manera en que Karl Marx distingue entre dos paradigmas de producción: la herramienta y la máquina-herramienta. En el modo de producción manufacturero basado en la herramienta, aquel artefacto del que se dispone es el cuerpo humano (el músculo, la mano, etc.) actuando directamente sobre un objeto; mientras que en el modo de producción maquinista basado en la máquina-herramienta, la fuerza motriz proviene de la manipulación de una fuerza natural.<sup>27</sup>

El acontecimiento que ha llevado al humano a aventurarse por el camino de la tecnología (y de las máquinas-herramienta) tiene su fundamento metafísico en un modo de desocultar la naturaleza que adviene con la física moderna. Heidegger postula que la física moderna es pionera en concebir al mundo natural «como una trama de fuerzas calculables de antemano»<sup>28</sup> y ubica el origen de las tecnologías modernas en este emplazamiento epistémico. Al decir que la esencia de la tecnología no es ningún artefacto en su concreción inmediata, Heidegger observa que en la física de la época moderna puede encontrarse obrando ya lo dis-puesto como fundamento.<sup>29</sup> Cronológicamente, la técnica de las máquinas que producen energía no se desarrolla sino hasta la segunda

---

27 «Y la misma máquina de vapor, tal como se había inventado a fines del siglo XVII, durante el periodo manufacturero, y como siguió existiendo hasta comienzos de la década del ochenta del siglo XVIII, no llegó a provocar ninguna revolución industrial. Fue, al revés, la creación de las máquinas-herramientas la que hizo necesaria la máquina de vapor revolucionada. Tan pronto como el hombre, en vez de actuar con la herramienta sobre el objeto trabado, actúa como fuerza motriz sobre una máquina-herramienta, la identificación de la fuerza motriz con el músculo humano se convierte en algo puramente casual, y el hombre puede ser sustituido por el viento, el agua, el vapor, etc.» Karl MARX, «Maquinaria y gran industria». En: *El capital 1: Crítica de la economía política, Tomo I, Libro I*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 335.

28 «La física moderna no es experimental debido a que coloque aparatos para interrogar a la naturaleza, sino al revés: porque la física como teoría posiciona a la naturaleza de tal forma que ésta se presenta como una trama de fuerzas calculables de antemano, por ello se solicita el experimento, para preguntar si se anuncia —y cómo se anuncia— la naturaleza a la que se ha emplazado de este modo.» Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik»..., *op. cit.*, p. 22.

29 Cfr. Martin HEIDEGGER, «La época de la imagen del mundo». En: *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 2008, p. 63.

mitad del siglo XVIII. Sin embargo, la física moderna, cuyo comienzo está en el siglo XVII, lleva ya consigo el modo de desocultamiento de lo dis-puesto (*das Ge-stell*) propio de la tecnología.<sup>30</sup> Según estas reflexiones genealógicas, las invenciones tecnológicas modernas (la máquina motorizada, la ingeniería eléctrica, la tecnología atómica, etc.) ocurren sobre la base de un fundamento metafísico (un modo de desocultar lo real) epocalmente establecido.<sup>31</sup> Heidegger logra llegar a pensar este *fundamento* que *hace posible* que la tecnología moderna cumpla las diversas funciones de explotación, transformación, almacenamiento, distribución y conmutación.<sup>32</sup>

En el proceso de los acontecimientos históricos (*die Geschichte*), el humano es llevado a través del camino de desocultamiento propio de lo dis-puesto. Este nuevo modo de desocultamiento concierne a la existencia del humano de una manera primordial debido a que lo acerca al peligro de ser él mismo desocultado como un ente o una fuerza disponible para ser exigida y

---

30 «Se dice que la técnica moderna sería incomparablemente distinta frente a todas las técnicas anteriores, debido a que se basa en la ciencia exacta natural de la modernidad. Entretanto se ha reconocido claramente que también lo inverso es válido: la física moderna, en tanto experimental, está orientada hacia los aparatos tecnológicos y hacia el progreso en la construcción de aparatos. La constatación de esta relación de intercambio entre la tecnología y la física es correcta, pero es solamente una mera constatación histórica de hechos y no dice nada sobre aquello que fundamenta esta relación de intercambio. La pregunta decisiva aún permanece: ¿de qué esencia es la técnica moderna, que puede incurrir en servirse de la ciencia natural?». Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik»..., *op. cit.*, p. 15.

31 «La teoría física moderna de la naturaleza es la preparadora de caminos (*Wegbereiterin*) no sólo de la tecnología sino también de su esencia, pues el congregar que exige y el desocultar que solicita actúan ya en la física, pero no aparecen aún en ella propiamente. La física de la época moderna es el heraldo de lo dis-puesto, aún desconocido en su origen. La esencia de la tecnología se mantiene por mucho tiempo oculta aún cuando ya se han inventado las máquinas de motor, cuando está en camino la ingeniería eléctrica y cuando está en marcha la tecnología atómica.» *Ibidem*, p. 23.

32 Estas funciones son modos tecnológicos de desocultamiento que Heidegger apunta en su conferencia. Véase: *Ibidem*, p. 17.

extraída.<sup>33</sup> Esto significa que el humano está implicado en el *Geschick*<sup>34</sup> de lo dis-puesto no sólo como ente — más que cualquier engrane, circuito, *software* o *hardware*— sino como ser. Debido a esta implicación entre lo dis-puesto de la tecnología y la existencia del humano, llegamos demasiado tarde a preguntar por la *tékhne*, como reconoce Heidegger.<sup>35</sup> Allí donde los dispositivos ejercen su gobierno se encuentra articulado el humano de antemano como un engrane, un nodo o un ente del que se dispone como parte de un proceso simplificador orientado a la obtención reiterada de alguna función o funciones. Como el ser humano que observa está ya siempre reunido en este marco congregante donde operan las tecnologías, construir una relación con lo tecnológico implica reconocerse de antemano dentro de lo dis-puesto.

Ante la creciente propagación de la *tékhne* bajo el modo de lo dis-puesto, una de las respuestas de Heidegger es confrontarnos con el modo de desocultamiento del arte (*ars*: palabra latina para *tékhne*; véase FIG. 3), por tratarse de una forma más originaria (*ursprünglich*) de *poiēsis*.<sup>36</sup> Debido a que la tecnología moderna está emparentada y a la vez rompe desde su esencia con el modo de desocultamiento propio del arte, una pregunta que plantearemos más adelante es: ¿Qué puede decir esta *tékhne* más temprana sobre la tecnología moderna? Sin embargo, antes de preguntar por el arte,

---

33 Pensemos en prácticas que desocultan tecnológicamente al cuerpo humano como la biometría o la biotecnología; o en los discursos del campo empresarial donde lo humano es concebido como «fuerza de trabajo», como un «capital» o como un «recurso».

34 *Geschick*, cuyo significado habitual es «destino», es empleado por Heidegger como distinto a *Schicksal*. A diferencia del destino como *Schicksal*, el *Geschick* no implica un determinismo histórico, sino el estar arrojado a un camino.

35 «Lo dis-puesto es lo congregante de este emplazamiento que dispone al hombre a desocultar lo real solicitándolo como reserva constante. Exigido de este modo, el humano está en el ámbito esencial de lo dis-puesto. No puede establecer posteriormente una relación con ello. Por ello la pregunta sobre cómo podremos llegar a una relación con la esencia de la tecnología llega ya siempre demasiado tarde.» *Ibidem*, pp. 24-25.

36 «Puesto que la esencia de la tecnología no es nada tecnológico, por ello la reflexión sobre la tecnología y la confrontación decisiva con ella tiene que ocurrir en un campo que, por un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y, por otro lado, es fundamentalmente distinto. Este campo es el arte.» *Ibidem*, p. 36.

conviene plantear esta otra pregunta: ¿Qué otro disponer (*stellen*) está vinculado a la *epistémē* de la física moderna? Hay un elemento que Heidegger no excluye del todo —pues lo menciona en su análisis del caso de la presa hidroeléctrica en el Rin— pero que quizá no acentúa lo suficiente: la búsqueda por impulsar la máxima utilidad con los mínimos gastos.<sup>37</sup>

Siguiendo el método de Giorgio Agamben, encuentro aquí una capacidad de desarrollo (*Entwicklungsfähigkeit*) que ha quedado no-dicha o impensada en este texto de Heidegger. Para desarrollarla, tenemos que ir ahora hacia otra pregunta por la tecnología, la cual puede formularse de esta manera: ¿En dónde está dispuesta de antemano la esencia de la tecnología moderna? ¿Cuál es la causa final (*télos*) de la producción (*poiēsis*) en la tecnología? A diferencia de la *prâxis*, la *tékhnē* es poiética, pues su finalidad está en otra parte que en sí misma. En la época moderna, una vez que se da el vínculo doble entre exigencia tecnológica y cálculo científico, pareciera evidente cómo entra en juego un tercer elemento: lo útil. Pero qué cosa sea lo útil para qué época y para qué actores sólo se puede abordar a través de una nueva historización. La pregunta por este tercer elemento es una pregunta en la que resuenan los enunciados de Friedrich Nietzsche sobre la voluntad de poder,<sup>38</sup> para quien lo fundamental de una epistemología no sería cómo conocemos, sino para qué conocemos. Preguntemos entonces: ¿Para qué *tékhnē*?

---

37 «El disponer que exige traer hacia afuera posee dos sentidos. Extrae las energías naturales explotándolas y colocándolas fuera. Sin embargo, la extracción se encuentra ya dispuesta de antemano para otra cosa: impulsar adelante hacia la máxima utilidad con los mínimos gastos.» *Ibidem*, p. 16.

38 Desde la perspectiva de Nietzsche, voluntad de verdad es voluntad de poder. «Su conocer es hacer, su hacer es una legislación, su voluntad de saber es voluntad de poder» Friedrich NIETZSCHE, «Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft». En: *Jenseits von Gut und Böse/Zur Genealogie der Moral*, München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter, 1999, p. 145.

## ¿Para qué *tékhne*?

Pensemos en el ejemplo cotidiano de un dispositivo que depende de una articulación entre varias tecnologías modernas: el almacén o supermercado. Este dispositivo, al mismo tiempo que es una de las escenas primarias del capitalismo, puede verse como la culminación del concepto heideggeriano de reserva constante (*Bestand*). En él confluyen un gran número de cosas y de procedimientos para extraer, almacenar, transformar, inventariar, exhibir y vender. Asimismo, este dispositivo hace de las personas «consumidores» que deben ser atraídos por las ofertas, atrapados por los pasillos y capturados por las mercancías. El almacén puede ser visto como el lugar donde se consume lo dis-puesto bajo la forma de la mistificación que Karl Marx observa en la mercancía. Además, si se le observa antropológicamente, es el lugar donde se realiza uno de los rituales principales del capitalismo si se concibe como una religión.<sup>39</sup> El almacén es una de las principales aristas que articulan la forma capitalista de vivir.<sup>40</sup>

Retomando a Heidegger, ¿acaso puede decirse que el surgimiento del supermercado sea el destino (*Geschick*) propio de las tecnologías que en él se emplean? Desde mi punto de vista, el análisis filosófico de Heidegger no se propone explicar suficientemente las articulaciones espaciotemporales (geo-históricas) entre la potencia de *tékhne*, los discursos, las instituciones y las relaciones sociales sujetas a un complejo de fuerzas de poder en juego. Esto, en cambio, es lo que las ciencias sociales pueden llegar a ver. Desde un punto de vista sociológico, el problema urgente de cómo pensar lo tecnológico ya no está en el desocultamiento de una esencia, sino en la crítica necesaria de su articulación concreta con el poder y de sus usos establecidos. Lo que Heidegger llama destino de la tecnología parece ocultar la complejidad de esta articulación en tres momentos históricos: el *diseño* de un artefacto, el *acontecimiento* de su invención y la *formación del dispositivo*. En el corte heideggeriano entre técnica manufacturera antigua y técnica moderna, el

---

39 Walter BENJAMIN, «Kapitalismus als Religion». En: *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 100-103.

40 Por esto, las películas y las escenas apocalípticas transmitidas en la televisión están llenas de actos que efectúan colectivamente su profanación.

tercero excluido es el poder (*Macht*). Da la impresión de que Heidegger idealiza las técnicas antiguas al pensar que un medio de producción como el molino de viento no conlleva un establecimiento de relaciones de fuerza.<sup>41</sup>

La argumentación de Heidegger puede entenderse dada la ruptura en la esencia de *tékhne* antes y después de la máquina moderna. Pero, profundizando un análisis en el complejo histórico de fuerzas de poder, no puede decirse que el molino de viento no conlleve también algo del exigir-salir tecnológico. Muestra de ello es una nota a pie de página del capítulo «Maquinaria y gran industria» en *El capital* donde Marx habla sobre el conflicto que provocó en Alemania la introducción del molino de viento.

La falta de saltos de agua, unida a la lucha contra el exceso de aguas estancadas, obligó a los holandeses a emplear el viento como fuerza motriz. El molino de viento fue introducido por ellos en Alemania, donde este invento provocó una linda desavenencia entre la nobleza, los curas y el emperador, que se disputaban la «propiedad» del viento. «El viento encadena al hombre», se decía en Alemania; en cambio, a los holandeses los hizo libres. En Holanda, el viento no encadenó precisamente al holandés, sino a la tierra. Todavía en 1836 funcionaban en aquel país 12 000 molinos de viento con 6 000 caballos de fuerza, para evitar que las dos terceras partes del suelo volvieran a convertirse en tierras pantanosas.<sup>42</sup>

---

41 «El desocultar que predomina en la técnica moderna no se desarrolla hacia una producción (traer-hacia-adelante) en el sentido de la *poíesis*. El desocultar que actúa en la técnica moderna pone en la naturaleza la exigencia de suministrar energía que puede ser extraída y almacenada. Pero ¿no es válido esto también para el antiguo molino de viento? No. Sus aspas se mueven en el viento y permanecen entregadas sin mediación a su soplar. El molino no explota la energía del viento para almacenarla» Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik»..., *op. cit.*, p. 15.

42 Karl MARX, «Maquinaria y gran industria»..., *op. cit.*, p. 334.

En este ejemplo puede verse cómo intervienen otras variables —como la noción de propiedad— en el paso del acontecimiento de la invención técnica al acontecimiento de formación de un dispositivo. Si bien el molino de viento es un mismo artefacto, su implementación en este ejemplo formó dos tipos de dispositivos: mientras que a los holandeses «los hizo libres», a los alemanes «los encadenó» al disputarse «la propiedad del viento». Las formaciones de dispositivo responden a las condiciones y a las disposiciones de un complejo de poder cuya dinámica propia se encuentra anclada a un espaciotiempo particular. Al emerger dentro de este complejo de fuerzas en juego, un artefacto no puede emerger como una mera cosa autónoma, sino que (1) sus cuatro causas aristotélicas (material, formal, eficiente y final), (2) sus funciones atribuidas y (3) las regulaciones de su uso no pueden escapar a los efectos de las voluntades en juego. Éste es el peligro más inmediato en la tecnología: la forma en que se articula y se retroalimenta con un complejo de poder existente.

### Artefacto y dispositivo

Esto significa que los artefactos ya contienen en su causa formal —en su diseño— una vinculación tanto con las instituciones como con los humanos. La causa final —el *télos* o el *para qué*— modula la causa material y produce esta causa formal. El ejemplo que pone Heidegger para señalar esta cadena de causalidades es el de una copa de plata diseñada para ser un utensilio sacrificial (*das Opfergerät*).<sup>43</sup> La copa de plata es una cosa que posee *húlē* y *eídos*, causa material y causa formal: a estas dos causas le llamaremos artefacto. Pero la copa deviene utensilio sacrificial al estar aglutinada con un *télos* o causa final que aparece primero como un diagrama y posteriormente circunscribe la cosa a un ámbito específico de uso. En el paradigma radiofónico del que nos ocuparemos más adelante, un radiorreceptor comúnmente conocido como «el radio» es el artefacto, lo mismo que un componente de éste (una antena, un bulbo, un superheterodino). «La radio», en cambio, es el modo en que se disponen los acoplamientos entre radiorreceptores, antenas, radioescuchas, industria de radiodifusión y modo semiótico (o lenguaje) radiofónico. Al articularse con todas estas instancias, los artefactos devienen dispositivos. Por tal motivo, desde su diseño, éstos se encuentran pre-dispuestos para limitar o sugerir sus posibles usos. Un ejemplo paradigmático de la sobre-disposición de un artefacto radiofónico son los radios producidos por la Alemania nacionalsocialista, denominados *Volksempfänger*, los cuales posibilitaban sintonizar solamente estaciones alemanas autorizadas por el Estado. En el complejo de poder de

---

43 «La plata es aquello de lo que está elaborada la copa de plata. Es, en tanto material (*húlē*), cómplice de la copa. La copa está en deuda con la plata, le debe a ella aquello de lo que está compuesta. Pero el utensilio sacrificial no sólo está en deuda con la plata. En tanto que copa, lo que es cómplice de la plata aparece en el aspecto de copa y no de broche o anillo. El utensilio sacrificial está en deuda al mismo tiempo con la apariencia (*eídos*) de aquello que tiene la forma de copa (*das Schalenhafte*). La plata en donde ha sido introducida la forma de copa, la forma en que aparece la plata, son ambos causantes, cada uno a su manera, del utensilio sacrificial. Pero causante de él es sobre todo un tercero: aquello que de antemano confina a la copa en el ámbito de la consagración y de la ofrenda. Por medio de ello queda delimitada como utensilio sacrificial. Aquello que la delimita completa la cosa. Con este fin no cesa la cosa, sino que desde aquí comienza aquello que la cosa será luego de la producción. Lo que concluye, lo que completa en este sentido es el *télos*, que ha sido traducido e interpretado erróneamente como «objetivo» o «propósito». El *télos* es causa de que la materia y la apariencia sean cómplices causantes del utensilio sacrificial.» Martin HEIDEGGER, «Die Frage nach der Technik»..., *op. cit.*, p. 10.

aquel entonces, la radiodifusión devino fundamentalmente un dispositivo de control acoplado a los dispositivos de vigilancia que operaron en este régimen, llegando a acusar, perseguir por traición y condenar a muerte a personas tan sólo por sintonizar una estación de radio extranjera.

Podemos encontrar un tercer ejemplo que aclara la relación entre artefacto y dispositivo en el teléfono-computadora personal o *smartphone*. El teléfono personal inició siendo un artefacto de una sola función y su complejización progresiva lo hizo capaz de incluir otros artefactos virtuales dentro de sí, con lo que devino un *smartphone*: un aparato capaz de realizar las funciones propias de una computadora comunicada por radio (3G, 4G, WiFi). Actualmente en un *smartphone* se puede ver televisión, escuchar radio, navegar en Internet, entrar a «redes sociales», grabar sonidos, tomar fotografías, etc. La característica del *smartphone* es que puede disponer virtualmente de otros artefactos sin requerir de artefactos materiales adicionales para llevar a cabo múltiples tareas, pues su multifuncionalidad depende de las aplicaciones (*apps*) que se le instalen. Sin embargo, el éxtasis de lo disponible no podría carecer de limitantes que ya están pre-dispuestas en el diseño del aparato. Además de la sospecha —ya comprobada— de ser en realidad dispositivos de espionaje, recientemente se ha descubierto también que la funcionalidad FM del chip de radiocomunicación —que poseen todos los *smartphones*— es desactivada por algunas compañías fabricantes deliberadamente con el objeto de que el usuario no tenga otra opción más que emplear el WiFi o los datos móviles. Esto significa que uno compra un artefacto perfectamente capaz de funcionar como un radiorreceptor FM pero sobre-dispuesto para no-poder-hacerlo.<sup>44</sup>

---

44 En México se aprobó en 2017 la Disposición Técnica IFT-011-2017 para obligar a las compañías fabricantes a reactivar la funcionalidad FM, en caso de contar con ésta en el chip de radiocomunicación, con la finalidad de poder ser empleada en una situación de emergencia.

## ONTOLOGÍA DE LOS DISPOSITIVOS

### «¿Qué es un dispositivo?»

Antes de profundizar en el análisis del concepto de dispositivo, es necesario entender algunos de sus significados más comunes como palabra. En su ensayo «¿Qué es un dispositivo?» Agamben cita tres significados extraídos de diccionarios de la lengua francesa:

1. Un significado jurídico en sentido estricto: «El dispositivo es la parte de un juicio que contiene la decisión separadamente de las motivaciones.» Es decir, la parte de la sentencia (o de la ley) que decide y dispone.
2. Un significado tecnológico: «La forma en que se disponen las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el propio mecanismo.»
3. Un significado militar: «El conjunto de los medios dispuestos de acuerdo con un plan.»<sup>45</sup>

En concordancia con estos significados provenientes del francés, la palabra dispositivo en el español hablado en México suele usarse principalmente para indicar todo tipo de artefactos, como en el término inglés *device*. También suele emplearse para indicar el despliegue de barreras y/o operaciones policíacas cuyo objetivo es contener eventos multitudinarios o manifestaciones de protesta. En los textos de Foucault, no se suelen incluir definiciones concluyentes sobre los conceptos que el filósofo francés emplea. Existe, no obstante, una entrevista de 1977 en la cual enumera muchas características del dispositivo:

---

45 Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?»..., *op. cit.*, pp. 16-17.

Lo que trato de identificar con este término es ante todo un conjunto absolutamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en definitiva: tanto lo dicho como lo no dicho, he ahí los elementos del dispositivo. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos (...) Con el término dispositivo entiendo una especie —por así decir— de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función esencial responder a una urgencia. El dispositivo tiene por tanto una función esencialmente estratégica (...) He dicho que el dispositivo es de naturaleza esencialmente estratégica, ello implica que se trata de una cierta manipulación de relaciones de fuerza, de una intervención racional y convenida en las relaciones de fuerza, sea para desarrollarlas en una determinada dirección, sea para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas. El dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder y también siempre ligado a los límites del saber que derivan de él y, en la misma medida, lo condicionan. El dispositivo es esto: un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por él.<sup>46</sup>

En esta entrevista podemos reconocer ya algunas de las características fundamentales de este tipo de formación que Foucault llama «dispositivo»:

1. Heterogeneidad: esta formación incluye todo tipo de elementos (lingüísticos y no-lingüísticos).
2. Relacionalidad: es una «red de relaciones trenzada con los más diversos elementos».<sup>47</sup>

---

46 Michel FOUCAULT, «Le jeu de Michel Foucault». En: *Dits et écrits (Vol. III)*, París: Gallimard, 1994, pp. 299-300. Citado por Giorgio Agamben en «¿Qué es un dispositivo?»..., *op. cit.*, 10-11.

47 Véase: Laura PÁEZ DÍAZ DE LEÓN, «Analítica del poder y dispositivo». En: Luis E. GÓMEZ (Coordinador), *Michel Foucault: De la arqueología a la biopolítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones del Lirio, 2015, p. 183.

3. Reacciona a una urgencia: su emergencia histórica responde a un acontecimiento de carácter urgente.

4. Instrumentalidad: es un mecanismo dispuesto para obtener cierto resultado deseado.

5. Función estratégica: efectúa una manipulación de relaciones de fuerza, «sea para desarrollarlas en una determinada dirección, sea para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas».<sup>48</sup>

6. Interdependencia con el saber: es «un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por él».<sup>49</sup>

Sin alejarse de Foucault, Agamben expande el campo semántico del dispositivo hacia su propia investigación sobre la *oikonomia*<sup>50</sup> y señala al menos otros dos importantes componentes del dispositivo:

7. Subjetivación: «Todo dispositivo implica de hecho un proceso de subjetivación sin el cual no puede funcionar como dispositivo de gobierno, sino que se reduce a un mero ejercicio de violencia.»<sup>51</sup>

---

48 Michel FOUCAULT, «Le jeu de Michel Foucault»..., *op. cit.*, pp. 299-300.

49 *Idem*.

50 «Les propongo nada menos que una partición general y masiva de lo existente en dos grandes grupos o clases: por un lado, los seres vivientes (o las sustancias), y por el otro, los dispositivos en los que éstos son constantemente capturados. Es decir, por una parte —para retomar la terminología de los teólogos— la ontología de las criaturas y por la otra la *oikonomia* de los dispositivos que tratan de gobernarlas y guiarlas hacia el bien.» Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?»..., *op. cit.*, pp. 23-24.

51 *Ibidem*, p. 29.

8. Captura de los deseos y las potencias: «En la raíz de todo dispositivo está (...) un deseo muy humano de felicidad (...) la captura y la subjetivación de este deseo en una esfera separada constituye la potencia específica del dispositivo.»<sup>52</sup>

Una vez establecidas las categorías propias del dispositivo, preguntemos qué es lo que ganaremos al emplear aquí esta noción como eje para pensar lo tecnológico. Procediendo de manera contraintuitiva a la supuesta «neutralidad instrumental» de lo tecnológico, las ocho categorías permiten analizar fenómenos tecnológicos en su articulación efectiva en complejos de poder, formulando las siguientes preguntas ante cualquier acontecimiento tecnológico: ¿Qué elementos reúne este dispositivo? ¿Cómo los reúne? ¿A qué problema responde? ¿Qué resultado persigue? ¿Qué enlaces posibilita y qué otras posibilidades bloquea? ¿De qué otros dispositivos o sistemas se vale? ¿Qué formas de saber y qué otros discursos vincula? ¿Qué deseo humano ha capturado? ¿Qué procesos de subjetivación abre y qué modos de subjetivación establece? De esta forma, puede estudiarse el comportamiento de las redes tecnológicas en su rango efectivo amplio, que incluye sus procesos de socialización y de subjetivación. Estas preguntas servirán para abrir el análisis comparativo de la radiofonía y de los dispositivos de la radiodifusión que enfocaremos más adelante.

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 27.

### Tecnogénesis y antropogénesis

En «¿Qué es un dispositivo?» y en *Lo abierto* Giorgio Agamben realiza un planteamiento ontológico de lo humano asumiendo y reconociendo a la tecnología como un acompañante en el que *homo sapiens* ha quedado implicado desde su aparición. Para plantear esto, parte de una definición de Carlos Linneo<sup>53</sup>, para quien el humano es «el animal que debe reconocerse como humano para serlo.»<sup>54</sup> Formula el filósofo italiano la siguiente concepción de lo humano: «*Homo sapiens* no es, pues, una sustancia ni una especie claramente definida; es, antes bien, una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano.»<sup>55</sup> Continuando con una tradición tecno-materialista, que ciertamente recuerda al *hombre máquina*<sup>56</sup> de *La Mettrie* pero sobretodo a Foucault, Agamben describe los procesos de humanización a través de la noción de «máquina antropológica» y distingue epocalmente a éstas como «clásica» y «moderna». Usando las nociones de la cibernética, puede entenderse a la máquina antropológica como un sistema emergente que realiza un cálculo continuo de distinción e identificación —de exclusión e inclusión, utilizando el lenguaje— de frente a lo natural y a lo animal. Aquello que es señalado con la palabra «humano» aparece como una unidad para los observadores que se orientan a través de una práctica performativa de lenguaje que lo hace aparecer y «ser». Significa que el humano tiene que desplegar un discurso (un dispositivo en el dispositivo del lenguaje) para poder distinguirse del animal y reconocerse a sí mismo. Así como no se puede concebir el ser en general sin el ser-ahí (*Da-sein*), tampoco se puede hablar de «lo humano» sin analizar lo que significa ser-humano para una determinada época. «Lo humano» se muestra como ese producto epocal de alguna máquina de autorreconocimiento en operación.

---

53 Científico, naturalista, botánico y zoólogo sueco que vivió entre 1707 y 1778. Creador del sistema de nomenclatura binomial empleado actualmente en biología para clasificar a los seres vivos (taxonomía).

54 Giorgio AGAMBEN, *Lo abierto: El hombre y el animal*, Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 40. «En la iconografía medieval, el mono sostiene un espejo, en el que el hombre pecador debe reconocerse como *simia dei*» *Ibidem*, p. 42.

55 *Ibidem*, p. 41.

56 Julien Offray de La Mettrie, quien vivió entre 1709 y 1751, fue un médico y filósofo francés. Considerado un *enfant terrible* de la Ilustración por su concepción materialista de lo humano.

Si la tecnología ha acompañado al ser humano desde su origen, hoy más que nunca, no existe una posibilidad de que la interpenetración del humano con lo tecnológico se desentretaja. Para nosotros está descartada la posibilidad del retorno a una relación primordial no-tecnologizada del ser humano con la naturaleza, consigo mismo y con su mundo. Por el contrario, lo que se confirma es una continuamente renovada relación de uso de —y dependencia frente a— la tecnología que, antropológicamente, contribuye a nuestra emergencia misma como seres humanos y contribuye a cada una de las formas históricas con que nos reconocemos así. Como las sociedades capitalistas actuales continúan la intensificación de esta relación, el camino o *Geschick* de los humanos se encuentra abierto a nuevos y diferentes procesos de subjetivación que se corresponden con los dispositivos que nos capturan.

Si bien hay dispositivos desde que apareció *homo sapiens*, su proliferación actual no tiene equivalente histórico, como apunta Agamben: «Parecería que hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que no sea modelado, contaminado o controlado por un dispositivo.»<sup>57</sup> Un claro ejemplo en que se constata esta intensificación de los dispositivos actualmente es la articulación entre los *smartphones* y las redes sociodigitales. La ficción *cyberpunk* que surgió en la década de 1980, cuyo motivo más recurrente consistía en representarnos conectados vía el sistema nervioso central a una matriz computacional,<sup>58</sup> parece haber sido realizada de forma más elegante, sin la necesidad de intervenir violentamente al cuerpo. Múltiples dispositivos, alámbricos e inalámbricos, pueblan nuestra realidad, haciendo eclosionar los espaciotiempos virtuales o «ciberespacios», ordenando y estructurando una gran parte de las comunicaciones, requiriendo la atención constante de las psiques y manteniendo nuestros cuerpos movilizadas constantemente con los artefactos a través de los cuales estamos «conectados». Este metafórico

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>58</sup> E.g. como puede leerse en la novela *Neuromancer* (1984) de William Gibson; y luego verse en la película *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski.

«estar conectado» sucede a través de redes complejas de articulación (dispositivos) que posibilitan —al mismo tiempo que regulan y excluyen— interrelaciones posibles entre los humanos, los sistemas sociales y los artefactos.

El contacto con lo tecnológico opera no solamente en la articulación humano~tecnología como acoplamientos con los artefactos-interfaz en permanente adaptación al «usuario»: teclados, radiorreceptores, manuales, pantallas, etc. En los siguientes apartados veremos que también el humano incorpora lo tecnológico a su ser de tal manera que se mira a sí mismo tecnológicamente. Desde siglos pasados y más aún hoy en día, los humanos (y sus discursos) se han visto en dificultades para posicionarse ontológicamente, no sólo frente a lo natural, sino a su vez de cara a los artefactos y a los dispositivos que nos rodean.

### Lenguaje y medio

Al hacer una lista de dispositivos que actualmente nos circundan, Agamben incluye al lenguaje como «el más antiguo» de éstos:

Generalizando aún más la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles y —por qué no— el lenguaje mismo, que quizás es el más antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de años atrás un primate —probablemente sin darse cuenta de las consecuencias a las que se exponía— tuvo la inconsciencia de dejarse capturar.<sup>59</sup>

Si incorporamos aquí los planteamientos del antropólogo Dietrich Stout acerca de la interrelación entre los procesos de fabricación de herramientas en los homínidos y la emergencia del lenguaje,<sup>60</sup> el lenguaje se puede descubrir como un tipo de tecnología apoyada en el acoplamiento con técnicas corporales. La fonación es la primera de estas técnicas, pero también se encuentran la escritura y la lectura como técnicas humanas en las cuales se fundamenta el acontecimiento del lenguaje. A su vez, la fonación se encuentra acoplada con el medio físico que transmite la onda del sonido. La escritura y la lectura se encuentran acopladas con artefactos como el libro, hoy día también la computadora, el *smartphone* o la *tablet*. El hecho de que el producir lenguaje sea algo que se aprende también contribuye al planteamiento del lenguaje como una tecnología que comienza desde la oralidad.

---

59 Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?»..., *op. cit.*, pp. 23-24.

60 Dietrich STOUT, «Tales of a Stone Age Neuroscientist». En: *Scientific American*, vol. 314, n.º 4, abril de 2016, p. 27.

¿Qué entorno de medios presupone el lenguaje? Basado en el fenómeno de la vibración del aire en el espacio (medio físico) emerge el medio del sonido —que solamente existe para los seres vivos que cuentan con sistemas perceptivos. Del medio del sonido surge la música, cuyo rendimiento es producir distinciones entre sonidos. Posiblemente de forma simultánea —o con una distancia mínima— a la música, surge la comunicación lingüística, contrastando significantes entre sí. Las lenguas emergen como dispositivos que emplean la musicalidad del sonido con la finalidad de referir algo en específico (denotar), con relación a un contexto. De ahí que cada lengua posea una musicalidad distinta. Esto quiere decir que, en la lengua, lo musical es dispuesto con una finalidad comunicativa. Se crea entonces la distinción entre lengua y música. La fonación conlleva siempre un acontecimiento musical, que inmediatamente es apresado por el dispositivo de la lengua. Pero lo musical —que había sido separado— sobrevive y retorna dentro del dispositivo de la lengua en la forma de la poesía y la connotación. Se instaura así un movimiento de oscilación entre los usos «correctos» de las palabras, su constante profanación y la emergencia de nuevas palabras.

El lenguaje o el lenguajear —como lo llama Maturana—<sup>61</sup> es, visto así, un modo de disponer del cuerpo, del medio físico y de la musicalidad con una función comunicativa. El lenguaje es un concepto con el cual se nombra esta antigua tecnología artesanal, la cual es un hacer y una capacidad tan aprendida por el humano que Maturana la destaca como un fenotipo ontogénico.<sup>62</sup> El lenguaje no solamente ofrece posibilidades para hacer sino que también le concede a los humanos el dominio del ser. Existen tantas lenguas como modos de ser-en-el-mundo. Las lenguas —entendidas como dispositivos— forman una

---

61 Véase: Humberto Maturana, «¿Cuándo se es humano? Reflexiones sobre un artículo de C.R. Austin». En: *La realidad: ¿objetiva o construida? II-Fundamentos biológicos del conocimiento*, Barcelona / Guadalajara / Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / ITESO / Anthropos, 2009.

62 Véase: Humberto Maturana, «Lenguaje y realidad: El origen de lo humano», Conferencia organizada por la Sociedad de Biología de Chile, 3 de noviembre de 1988, Santiago de Chile. Publicado en: *Arch. Biol. Med. Exp.*, n.º 22, 1989.

unión durable entre la tecnología lingüística y el espaciotiempo de una comunidad o una sociedad particular. Debido a que constituyen dispositivos diversos, las lenguas poseen posibilidades diferentes de lo-que-acontece (y de las formas de narrarlo). Esto tiene que ver tanto con lo semántico como con lo musical. Cuando la musicalidad varía, el elemento poético ocurre de forma ajena en cada lengua y la visión del mundo es distinta. Posibilidades poéticas y posibilidades de pensamiento van de la mano.

En este punto hemos introducido ya una relación entre medio y dispositivo. El medio surge simultáneamente a la formación de un dispositivo, se crea a través del acto en que se dispone de él. Debido a que los humanos capturan las vibraciones a través de su aparato de percepción sonora, se puede hablar del aire como un medio conductor. Debido a que existen las lenguas y las músicas, se puede hablar del sonido como el medio que usan estos dispositivos. En el siguiente nivel de emergencia, se puede hablar de los discursos como dispositivos en el medio del lenguaje. A su vez, los discursos de un juego de lenguaje<sup>63</sup> específico —e.g. la publicidad— emplean los discursos de otros juegos de lenguaje —e.g. la ciencia— como medios para fundamentar lo que dicen y construir autenticidad o verdad.

---

63 Véase: Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas*, Ciudad de México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2007, pp. 43-44: «La expresión “juego de lenguaje” aquí utilizada tiene la finalidad de poner de relieve que el lenguaje es parte de una actividad, o de una forma de vida».

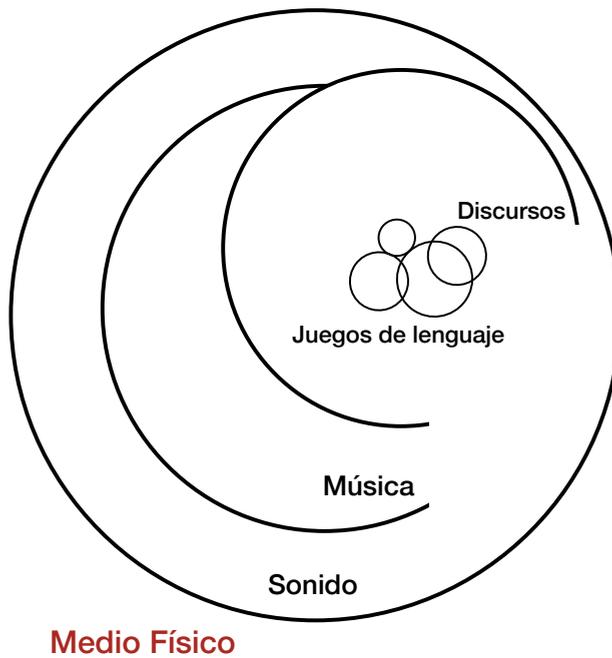


FIG. 4. Del medio físico a los juegos de lenguaje.

### Acontecimiento y control

Desde un punto de vista filosófico, un acontecimiento ocurre cuando el mundo es develado de súbito con la emergencia de algo no-visto o hasta ahora no-pensado. El acontecimiento del lenguaje es originario (*ursprünglich*) porque acompaña el momento de la génesis de lo humano. Desde un punto de vista político, un acontecimiento es aquél que revoluciona el estado de las relaciones de fuerza propio de una sociedad. Todas las tecnologías hechas por el humano a través de su devenir conllevan acontecimientos filosóficos y políticos. El lenguaje, la poesía, la filosofía, la ciencia y la tecnología son cinco paradigmas para nombrar formaciones dispuestas por los humanos para producir el acontecimiento del desocultamiento de la verdad: aquello que Heidegger interpreta como la esencia de la palabra griega *alētheia*. Sus modos de develación, construcción y producción difieren, pero estos cinco dispositivos colocan al humano frente al desocultamiento. Podemos precisar así la octava categoría del dispositivo: El deseo humano de felicidad que contienen —en ambos sentidos del verbo: contenido y contención— los dispositivos es *una potencia de que algo acontezca*. El dispositivo gobierna lo social a través de controlar y administrar un potencial acontecimiento. Los dispositivos, como la relación frente a *tékhnē*, poseen un carácter ambivalente. Por un lado, están diseñados para traer a la presencia algún tipo de acontecimiento. Al mismo tiempo, ejercen un *control* sobre este acontecer. En un intento de conducción del acontecimiento, lo inducen y lo facilitan: predisponen su probabilidad, lo que en el mejor de los casos significa que lo hacen más probable —diríamos junto con Luhmann—. Pero también lo dificultan, lo apartan, lo impiden y, sobretodo, lo limitan.<sup>64</sup> La sujeción de los seres vivos —que es también una subjetivación: con cada dispositivo adviene un sujeto— radica en este ensayo de control de los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos.

---

64 Éstas son las operaciones del poder sobre la conducta que señala Edgardo CASTRO en la entrada «Poder» de su libro *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos, autores*, Buenos Aires: Prometeo/Universidad Nacional de Quilmes, 2004, p. 412.

Los dispositivos nos vinculan a acontecimientos extraordinarios e improbables que hemos integrado a la vida cotidiana. Pensemos en los teléfonos celulares, dispuestos para producir un tipo de comunicación inalámbrica a grandes distancias. Al mismo tiempo, los dispositivos funcionan como filtros que seleccionan qué del acontecimiento será facilitado y qué será apartado. Su función estratégica radica en actualizar y evitar ciertos elementos o acontecimientos (de información, de pensamiento, de visibilidad). Nos acercan al acontecimiento a costa de alejarnos —de éste y de nosotros mismos— con su intermediación. Al crear este hiato o esta brecha, como argumenta Agamben, operan igual que la *dispositio* de la teología, consagrando lo que incluyen y fabricando esa región de lo profano formada por lo que excluyen.<sup>65</sup>

Como veremos más adelante en el capítulo sobre las primeras vanguardias, la posibilidad de la profanación está en usar el dispositivo en dirección contraria a sus funciones o de formas impensadas. Al profanar un dispositivo liberamos el acontecimiento originario que éste había separado. Sin embargo, un nuevo uso da lugar a nuevos acontecimientos. Y encima de estos acontecimientos, se establece un nuevo dispositivo. Se crea un sistema de retroalimentación:

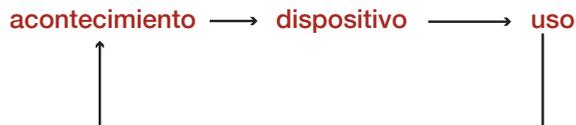


FIG. 5. Acontecimiento, dispositivo, uso.

65 Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?»..., *op. cit.*, pp. 27-29.

## CIBERNÉTICA Y PODER

Para completar el artefacto analítico que aquí hemos empezado a proponer, hacen falta aún dos elementos: la cibernética y el poder. La Sociocibernética Crítica, propuesta por Juan Carlos Barrón Pastor<sup>66</sup> —vinculada al comité de investigación RC51 *Sociocybernetics* de la ISA— tiene como una de sus tareas actualizar el diálogo potencialmente productivo entre las tradiciones de la Teoría Crítica y la Sociocibernética. Como una aportación a este esfuerzo, en mi investigación ocurrirá predominantemente este diálogo entre los análisis de Giorgio Agamben sobre el dispositivo y la conceptualización sistémica-cibernética de Niklas Luhmann. La intención primaria será, no obstante, integrar un artefacto metodológico operativo y funcional para la presente investigación.<sup>67</sup>

### Mundo circundante y entorno

Uno de los aportes teóricos provenientes de la biología con que comienza el siglo XX es el concepto de *Umwelt* (mundo circundante) propuesto por Jakob von Uexküll para investigar cómo los animales y los humanos entran en relación con un medio formado por signos seleccionados que les es propio reconocer, idea que se convertirá luego en la base de la semiótica. Los efectos de este desarrollo teórico serán incorporados por Martin Heidegger y Gilles Deleuze, entre otros,<sup>68</sup>

66 Véase: Juan Carlos BARRÓN PASTOR, *Sociocibernética crítica: Un método geopolítico para el estudio estratégico del sistema de medios de comunicación no presencial en América del Norte*, UNAM/Centro de Investigaciones sobre América del Norte/Universidad de Zaragoza, 2018.

67 A la par de presentar las reflexiones analíticas, ontológicas y epistemológicas sobre las categorías y conceptos que guían esta investigación, hemos acentuado el hecho de que algunas de estas palabras tienen significados ya en uso en la vida cotidiana. Éstas, al ser abstraídas hacia el marco conceptual de esta investigación, irán adquiriendo gradualmente un campo de significado preciso e interrelacionado con los demás conceptos seleccionados. El marco teórico se comportará como un campo de fuerzas compuesto de distinciones, relaciones e interrelaciones; en ocasiones tendiendo a un equilibrio dinámico, en otras, generando asimetrías, paradojas e interferencias.

68 Ernst Cassirer, Edmund Husserl, José Ortega y Gasset, Merleau-Ponty, Georges Canguilhem, Jacques Lacan, Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben y Bruno Latour. Véase «Uexküll: la vida de los mundos» (Prólogo de Juan Manuel Heredia) en Jakob VON UEXKÜLL, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, Buenos Aires: Cactus, 2016 (Primera edición en alemán: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, 1934).



a la filosofía, pero también se propagará a la teoría general de sistemas y a la cibernética.<sup>69</sup> Von Uexküll describe una serie de mecanismos a través de los cuales un animal interactúa selectivamente con el entorno, haciendo eclosionar un *Umwelt* propio (para-sí). Se pueden así investigar los *Umwelten* de la garrapata, de la hormiga, del oso polar, de la luciérnaga, etc. Von Uexküll desarrolla una manera de analizar las relaciones entre un sujeto (ego o sistema) y un mundo circundante que le corresponde. Los programas de la cibernética (proclamada por Norbert Wiener en 1948) y de la teoría general de sistemas — TGS — (Ludwig von Bertalanffy, 1968) llevarán esta herramienta al estudio de los mecanismos de control y de comunicación de todo tipo de sistemas posibles (animales, humanos y máquinas). La Teoría de los Sistemas Sociales (TSS) de Niklas Luhmann, publicada por vez primera como teoría general sistémica de la sociedad en 1984, está asentada sobre este mismo fundamento.<sup>70</sup>

La noción de *mundo circundante* será el punto de encuentro de la filosofía de Agamben con la sociocibernética en esta investigación. Un sistema (un organismo vivo, una formación social o una formación psíquica) establece relaciones recursivas con un mundo circundante a partir de códigos que orientan su selección de elementos y reducen complejidad. Esto significa que la cognición del medio ocurre sobre la base de una red de operaciones recursivas que se suceden en el tiempo y que predeterminan las formas en que

---

69 Estas dos últimas tradiciones aparecen en la segunda mitad del siglo XX y actualmente son reunidas en las Ciencias de la Complejidad.

70 Los libros en español de Niklas Luhmann traducen *Umwelt* como «entorno». Siguiendo la versión en castellano recién publicada del libro de Uexküll, traduciré *Umwelt* como «mundo circundante». Debido a los postulados de la «clausura operativa» y de la «autopoiesis» (autoproducción), los sistemas de Luhmann se comportan como mónadas. Luhmann hace mucho énfasis en que un sistema solamente entra en contacto con su *Umwelt* (mundo circundante) y nunca directamente con su *Umgebung*. Al poner predominantemente el acento en el carácter ipsocéntrico de los sistemas, mundo circundante (*Umwelt*) y entorno (*Umgebung*) son en la teoría luhmanniana lo mismo. El ipsocentrismo o egoísmo (ego=ipso) —como lo llama Peter Sloterdijk, refiriéndose a la teoría de Luhmann— de los sistemas radica en que incluso su heterorreferencia o referencia a lo ajeno ocurre como una referencia para-sí (autorreferencia). Véase: Peter SLOTERDIJK, «Luhmann, Anwalt des Teufels: Von der Erbsünde, dem Egoismus der Systeme und den neuen Ironien». En: Dirk BAECKER, Norbert BOLZ et al., *Luhmann Lektüren*, Berlín: Kadmos, 2010.

se manifiesta lo cognoscible (lo que se puede desocultar: *alētheia*). Por ello, en la TSS de Luhmann, al igual que en las mónadas de Leibniz («son vecinas, pero carecen de ventanas»), la relación sistema/mundo ocurre bajo la forma de un autocontacto de los sistemas cuyos mecanismos externalizan para-sí una construcción de mundo (*Welt*) alrededor (*um*).

Sin embargo, al indagar el uso uexkülliano de la palabra *Umwelt*, encontramos que Von Uexküll concibe no uno sino dos entornos para sus sujetos (animales o humanos): distingue entre mundo circundante (*Umwelt*) y entorno (*Umgebung*). *Umwelt* significa literalmente «mundo circundante» y *Umgebung* puede ser traducido como «lo que hay alrededor» o en-torno. Con esta distinción, Uexküll despliega la paradoja de que *múltiples sujetos habiten múltiples mundos circundantes en un solo entorno*. En el mundo circundante (1), la cognición constituye un mecanismo de apertura selectiva que filtra la entrada al sistema de lo que el sistema no es. Al combinarse la cognición con los mecanismos de la atribución y de la memoria, eclosiona una narración coherente de lo que «hay» fuera: el mundo que circunda al sistema. El sistema usa, habita y construye este mundo empleando mecanismos, formas y estructuras que se condensan en un saber acerca de lo que está fuera-de-sí: esto es el conocimiento. En el entorno (2), en cambio, mora aquello que es sistemáticamente no seleccionado por el sistema. Constituye una negatividad no-selectiva: lo que el sistema no es y no está (aún) en condiciones de conocer; en otras palabras, lo que (aún) no forma mundo.<sup>71</sup> Este entorno como pura negatividad, no obstante, es la *condición de posibilidad* a partir de la cual aparecen las formaciones sistema/mundo. Los animales, los humanos (y las formaciones sociales, siguiendo a Luhmann) se entretajan empleando formas, patrones y estructuras recursivas que los introducen en relaciones de continuidad selectiva con sus mundos circundantes.

---

71 Esto se corresponde con algunos de los planteamientos de Martin Heidegger sobre los humanos y los animales como poseedores —y hacedores— de mundo, a diferencia de los meros objetos que no tienen mundo como una piedra. Las piedras, las herramientas o los artefactos no son-en-el-mundo; sin embargo, puede decirse que «están-en-el-mundo» para un ser (sistema) que los ilumina con su potencia de formación de mundo.

En su espaciotiempo de existencia, el sistema habita la casa que él mismo ha construido, que va construyendo. Un sistema posee autodescripciones que narran cómo ha ido variando el mundo circundante al mismo tiempo que se ha ido manteniendo su sí-mismo. A través de calcular e indicar su sí-mismo como un punto central dinámico, un sistema sostiene la distinción entre lo que él es y la variabilidad de su mundo. El sistema usa para ello mecanismos como la memoria, los programas y los códigos. Como lo que el sistema sabe acerca de lo que está fuera-de-sí (el entorno) siempre es ya para-sí (el mundo circundante), la cognición de otros sistemas y otros objetos ocurre sobre la base del autocontacto. Para un determinado sistema (*ego*), otro sistema (*alter ego*) se encuentra en su mundo circundante.

El problema de la doble contingencia emerge aquí. *Alter* y *ego* solamente pueden conocerse sobre la base de sus discontinuos mundos circundantes, a partir de los cuales proyectan sus expectativas de interacción. Al intentar anticiparse el uno al otro, se crea una retroalimentación *ad infinitum*: *alter* desconoce las expectativas de *ego* sobre las expectativas de *alter*; *ego* desconoce las expectativas de *alter* sobre las expectativas de *ego* sobre las expectativas de *alter*. La cultura ofrece una serie de artefactos y mecanismos que coordinan las interacciones con las expectativas para evitar que el problema de la doble contingencia alcance un punto muerto (*deadlock*) de imposibilidad de acción. Luhmann nombra a una clase de estos artefactos *medios de comunicación simbólicamente generalizados*: el amor, la fe, la confianza, el dinero, la verdad y *el poder*. De cara a la incertidumbre de la interacción social, se emplean estos mecanismos para reducir complejidad (grados de libertad), orientando las acciones y las expectativas de los sujetos a través de guiones y atractores socialmente generalizados. A diferencia de los sistemas, estos artefactos no poseen mundo circundante. Son máquinas triviales, en el sentido de Heinz

von Foerster. Sin embargo, los sistemas socializados dependen de ellos para asegurar el éxito de sus comunicaciones; y con ello su subsistencia.<sup>72</sup> Estos medios generalizados también tienen la función de articular a los sistemas (acoplarlos estructuralmente) y mantener separados sus contornos: son dispositivos.

Definiré entonces: (1) el *Umwelt* o mundo circundante de un sistema como su dintorno<sup>73</sup> cognitivo, (2) sus contornos como espacios de articulación-separación poblados por dispositivos, y (3) el entorno (*Umgebung*) como el espacio no-marcado donde emergen las unidades *sistema/mundo circundante*. Como resultado, tenemos una distinción triple: sistema/mundo circundante/entorno.

---

72 Hay contactos con el entorno que no siempre son visibles para el sistema. La base de mecanismos automatizados (físicos, químicos, biológicos) sobre los que acontece la existencia humana puede verse como una segunda clase de mecanismos, cuya característica es sostener a los sistemas vivos en funcionamiento. Éstos son tanto externos (incognoscibles o aún no conocidos) como internos (cognoscibles o ya conocidos e internalizados) para el sistema.

73 He tomado la palabra «dintorno» del uso que hace de ella José Ortega y Gasset. Véase e.g.: «Cabe decir que la mitad de nuestro ser radica en lo que sean los demás, y no se debiera olvidar que nuestro perfil depende en buena parte del hueco que los demás nos dejan. En rigor, todo perfil es doble, y la línea que lo dibuja es, más bien, sólo la frontera entre ambos. Si de la línea miramos hacia dentro de la figura, vemos una forma cerrada en sí misma, a lo que podemos llamar un dintorno. Si de la línea miramos hacia fuera, vemos un hueco limitado por el espacio infinito en derredor. A esto podemos llamar el contorno. Sin contorno no habría dintorno, y por esta razón no puede definirse claramente un fenómeno histórico, si, después de decir lo que él es, no añadimos lo que es su ambiente» José ORTEGA Y GASSET, «Sobre el fascismo». En: *Obras completas, Tomo II, El Espectador* (1916–1934), Madrid: Revista de Occidente, 1963, pp. 498-499. A diferencia de Ortega y Gasset, considero que, si podemos pararnos sobre las líneas de la figura de una determinada formación histórica, lo que veremos inmediatamente no es «el espacio infinito en derredor» sino los espacios de articulación con otros sistemas. Llamaré «contornos» a estos espacios de articulación que demarcan las separaciones entre los dintornos de los sistemas. Estos contornos están poblados por dispositivos que articulan (acoplan selectivamente) a los sistemas manteniendo la separación.

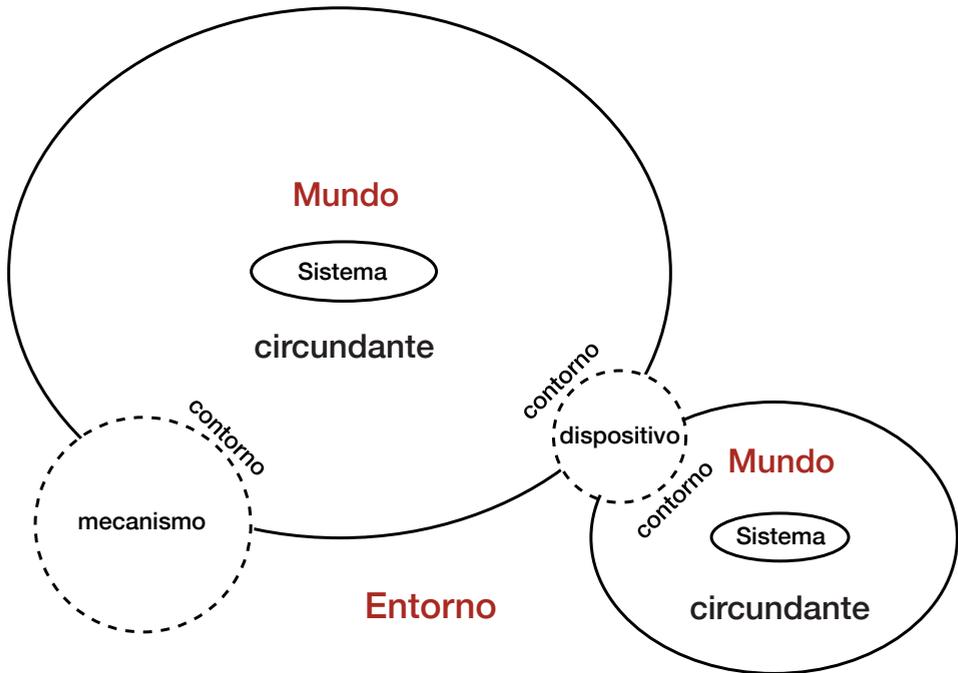


Fig. 6. Sistema, mundo circundante, entorno.

## Complejo de poder

Si reflexionamos acerca de la relación entre sociedad y poder, existen múltiples caminos, como lo muestra Byung-Chul Han<sup>74</sup> en su libro *¿Qué es el poder?* (*Was ist Macht?*), analizando en cinco capítulos<sup>75</sup> cómo ha sido concebido el poder en la sociología y en la ciencia política. Una de las cuestiones que aborda el filósofo coreano-alemán es el hecho de que el poder quiere decir, para unos, opresión mientras que, para otros, constituye un elemento constructivo de la comunicación:<sup>76</sup> «El poder es relacionado a veces con la libertad y a veces con la coerción. Para unos, se basa el poder en la acción común; para otros, éste se sostiene en relación con la lucha.»<sup>77</sup>

Al igual que hace Han, concebiremos al poder en todas sus manifestaciones: como potencia de acción, como coerción, como acción común, como lucha y como elemento constructivo de la comunicación. Sin embargo, como el poder es indisoluble de la dimensión de lo social, los caminos teóricos que uno seleccione están también sujetos a los efectos del poder y cada uno de ellos conducen al que pregunta a ocupar ciertas posiciones (y no otras) en un complejo de fuerzas, a enunciar cierto discurso (y no otro) y a concebir distintos tipos de acontecimientos. Un primer camino, nos regresa a la metafísica, pues pregunta por su esencia: ¿Qué es la sociedad? ¿Qué es el poder? Uno de los ejemplos actuales más ilustrativos de este camino lo encontramos en la TSS de Niklas Luhmann, cuya respuesta contundente es: La sociedad y —dentro de ella, el poder— *son comunicación* y nada más. Con ello, la teoría genera una concepción circular de lo social, relegando todo aquello que no es comunicación al

---

74 Profesor de Filosofía y Ciencias de la Cultura (*Kulturwissenschaft*) en la Universität der Künste de Berlín. Byung-Chul HAN, *Was ist Macht?* Stuttgart: Reclam, 2005.

75 (1) Lógica del poder, (2) Semántica del poder, (3) Metafísica del poder, (4) Política del poder y (5) Ética del poder.

76 Cfr. *Ibidem*, p. 7.

77 *Idem*.

entorno de lo indefinido.<sup>78</sup> La pregunta por la relación social se vuelve a ocultar, pues se le sustituye *a priori* por un ente denominado «comunicación» que se explica por sí mismo. De aceptar estas premisas luhmannianas, dos consecuencias son:

1) El poder forma parte de la sociedad como *uno* de sus *múltiples* medios de comunicación simbólicamente generalizados. Cada uno de estos medios reduce complejidad y procesa las situaciones de doble contingencia (no saber qué es lo que espera el otro que yo espere). Otros medios de comunicación simbólicamente generalizados — como vimos anteriormente — son el dinero, la verdad, la fe, el amor, el arte y la confianza.

2) La política constituye un subsistema del supersistema «sociedad».

Del postulado de la diferenciación por funciones<sup>79</sup> como logro evolutivo, Luhmann deriva que, en la sociedad, no todo es poder y no todo es política. A partir de ello, fabrica una distinción entre sociedad y política. Desde este punto de vista, se le otorga a las instituciones como la economía, el derecho, la ciencia y el arte una autonomía comunicativa, lo cual implica que se les piensa al menos teóricamente como no necesariamente articuladas con el poder. Y sólo una vez separadas, se plantea el problema de su articulación fáctica *a posteriori*.

Se tiene también la opción de tomar algún sistema social como ámbito privilegiado donde el poder se concentra y luego rastrear sus efectos en los otros sistemas de la sociedad. Esto se ha hecho históricamente tomando con

---

78 «Pero los humanos no pueden comunicar, ni siquiera sus cerebros pueden comunicar, ni siquiera la conciencia puede comunicar. Sólo la comunicación puede comunicar» Niklas LUHMANN, «Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?». En: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart: Reclam, 2001, p. 111.

79 Véase *supra* capítulo I, p. 38.

predominancia como base el sistema de derecho (soberanía, génesis del Estado moderno, contrato social, etc.), la economía (relaciones de producción, enajenación, explotación, etc.) y la política (ideología, represión, corrupción, etc.). Las investigaciones de Michel Foucault han mostrado cómo también se puede partir desde los extremos del poder analizando «las técnicas concretas, históricas y efectivas»<sup>80</sup> de control, conducción y gobierno en ámbitos de lo social que hasta entonces se consideraban secundarios en las representaciones de las distribuciones jerárquicas del poder (ciencia, educación, academia, familia, sistema de salud, sistema penal, psiquiatría, psicoanálisis, religión, arte, tecnología). Por este motivo, es productivo pensar lo social siempre ya en su articulación con el poder y con lo político. Este camino, que podemos denominar el de la *teoría crítica*, enfrenta el hecho de que todo acto humano enuncia un discurso y todo enunciado es un acto que conlleva el establecimiento de relaciones de fuerza. Con cada acto se busca mantener, transformar o desmontar las relaciones de fuerza existentes. Todo actor, todo dispositivo y toda institución establecen y negocian relaciones de fuerza a través del ejercicio del poder. Las cosas (los artefactos, los signos y los procedimientos técnicos) también son empleadas para mantener o modificar los estados asimétricos del poder. No existe, por tanto, una región de lo social que pueda quedar fuera del poder y, por tanto, de lo político. La autonomía de instituciones como el arte y la tecnología siempre ocurre en relación a condiciones heterónomas producto de fuerzas en juego.

Puesto que nunca se presenta en estado puro, la relación social no posee una esencia demarcable. Las relaciones sociales solamente aparecen cuando se las mira a través de un *complejo de poder* que las hace visible en forma de posiciones, a través de *dispositivos* que las hacen visibles como redes de relaciones y con los *discursos* que las visibilizan en enunciados. Los humanos actúan políticamente al ocupar posiciones en este complejo y pronuncian a partir de estas posiciones sus discursos.

---

80 Edgardo CASTRO, *Diccionario de Foucault: Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 305.

En la FIG. 7 se puede observar la retroalimentación que existe entre las posiciones en un complejo de poder, las relaciones sociales, los dispositivos, las instituciones y los discursos. Las relaciones sociales se tienden a través de instituciones como la lengua, el trabajo, la educación, la ciencia, el periodismo o el arte. A estas instituciones están vinculados toda una gama de dispositivos como el lenguaje, la escritura, la fábrica, las máquinas, la escuela, el laboratorio, la radiodifusión, el internet, la galería o el museo. La acción política y los actos discursivos están modulados tanto por las instituciones como por los dispositivos, por las posiciones, por las relaciones sociales y a su vez por otros actos. Llamaremos a este entramado el *complejo de poder*. Dentro del complejo encontramos sistemas sociales (instituciones, formaciones emergentes) y artefactos culturales (mecanismos y dispositivos). El poder adquiere la forma de una red que posibilita y dirige el intercambio de efectos de todo con todo.<sup>81</sup>

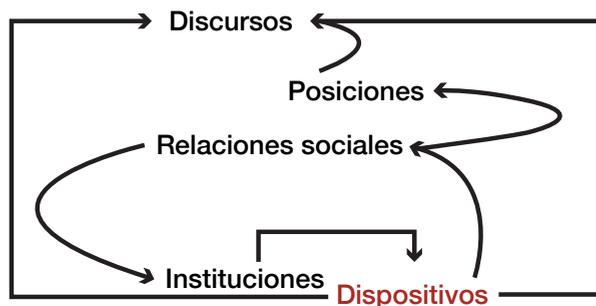


FIG. 7. Lo social entramado en el poder.

81 «Todo está en un intercambio de efectos de todo con todo», siguiendo una formulación de Georg Simmel que anticipa la Complejidad. Más recientemente, Rolando García ha recuperado el énfasis en la «interdependencia» dentro de su teoría de los sistemas complejos.

Estas consideraciones parten, por tanto, del reconocimiento de que hay relaciones de poder en todas las comunicaciones, en todos los sistemas especializados que sostienen a las sociedades y en las articulaciones entre ellos. No solamente *en* (dentornos operativos o mundos circundantes) sino también *entre* ellos, articulando sus contornos. El poder será concebido como una dimensión que es condición de posibilidad para la emergencia, la interdiferenciación y la duración de las formaciones sociales. Hay poder: (1) En aquello que ya está separado: las formas de la diferenciación social, la autonomía de los sistemas; (2) En aquellos dispositivos que mantienen los límites entre —y que a su vez articulan a— los sistemas sociales; (3) En aquello que lucha por diferenciarse y adquirir recursividad: las formaciones emergentes. Resumiendo, pondré los siguientes enunciados:

- 1) El poder es una dimensión relacional no solamente interpersonal (*ego-poder-alter*) sino también en donde ocurren las articulaciones intersistémicas (*E.g.*: El complejo derecho-economía-política que sostienen las sociedades modernas).
- 2) Las formaciones sociales emergen a partir de una dimensión del poder ya dispuesta por formaciones anteriores.
- 3) La dimensión del poder está poblada por dispositivos cuya función principal es organizar los contactos entre formaciones sociales, psiques y cuerpos.
- 4) Al igual que las formaciones sociales, los modos de subjetivación emergen desde la dimensión del poder.
- 5) Se pueden analizar complejos de poder al analizar la red formada entre formaciones y dispositivos como producto de fuerzas en juego en ámbitos espaciotemporales delimitados (histórica y geográficamente).



6) Lo tecnológico está aglutinado con el poder en la dimensión humana del uso.

Este último enunciado aparta a lo tecnológico de la posibilidad de separarlo como un sistema social específico. Al usar artefactos entramos en una relación de continuidad con la potencia de *tékhnē*: devenimos uno con la tecnología. No obstante, de esa potencia logramos actualizar solamente una selección o un cúmulo limitado de selecciones. Esto se debe no solamente al carácter finito-temporal de la atención humana, sino al hecho de que la dimensión del uso se encuentra poblada por dispositivos que gobiernan las relaciones entre *tékhnē* y saber. Sobre la base de una acumulación de artefactos a los cuales recurrimos (materiales, culturales, discursivos, etc.), la tecnología es el espacio de implementación de un gobierno de las posibilidades de uso. Los dispositivos son instrumentos de conducción del uso humano de las potencias tecnológicas. Todo artefacto socializado ofrece la posibilidad del uso humano de una potencia y a la vez predispone los posibles usos que de él se hagan. Los dispositivos (1) median, (2) conducen sustancias y potencias e (3) intentan gobernar los usos posibles: a veces a través de disposiciones físicas (barreras, candados, etc.) y en ocasiones a partir de disponer la probabilidad de que algo acontezca. El dispositivo es usado para conducir y gobernar: sentidos que coinciden en la noción de *kybernéin*.

## Sociocibernética crítica

La sociocibernética crítica ofrece la posibilidad de reformular el teorema luhmanniano de la clausura operativa y el acoplamiento estructural. Recurriendo a las nociones de articulación y dispositivo, concebiremos un espacio de intermediación (contornos) poblado por mecanismos especializados en mantener separados y articulados los límites entre los sistemas. Como no toda la complejidad interna de un sistema es requerida para la articulación con otro sistema, los dispositivos organizan los puntos de contacto. *E.g.*: Un contrato es una interfaz que articula al sistema económico con el sistema jurídico. Morando en el contorno del sistema jurídico, es capaz de articular selectivamente al sistema económico, sin provocar una desdiferenciación entre ambos sistemas (Véase FIG. 6). A través de un análisis de los dispositivos y su rol en la articulaciones entre formaciones sociales, esta tesis ensayará esta posibilidad teórica. Con ello, busco agudizar el análisis de lo que ocurre en los contornos de los sistemas, una región que la TSS no ha privilegiado tanto como el análisis del dintorno de cada sistema funcional de la sociedad moderna.<sup>82</sup> Sin abandonar los postulados sociológicos de la racionalidad específica de los sistemas y su producción de estructuras autoorganizadoras, considero que la sociocibernética puede complementarse y ponerse al corriente en este punto con la teoría crítica.

A Niklas Luhmann se le debe, entre muchas otras aportaciones, haber trazado exhaustivamente una cartografía de la sociedad moderna. Considero un gran avance este sobresaliente esfuerzo; no obstante, la asunción-base de la autopoiesis de lo social, sobre la cual se erige toda su pirámide teórica, es particularmente falsable. Si bien es innegable que existen procesos de autoorganización en la sociedad, también existen fuerzas que intentan ser conducidas por los actores humanos para influir en el rumbo de las sociedades; a partir de intervenir en sus mecanismos, a veces indirectamente, en ocasiones de forma directa. Desde la sociocibernética crítica no basta con postular la autonomía autoorganizada de los sistemas sociales de un lado, las conciencias de otro lado (como generadoras de ruido que el sistema social ordena) y los cuerpos como si fueran entidades apartadas del proceso de la

---

82 Luhmann dedica un libro para cada subsistema de la sociedad.

comunicación.<sup>83</sup> Veremos a las sociedades como complejos que vinculan a las psiques y a los cuerpos en su red interior a través de un uso recursivo de artefactos culturales y tecnologías orientadas a funciones.

Otro punto donde tomaré una postura alternativa a los postulados luhmannianos es el supuesto de la universalidad de los sistemas. Si bien es cierto que pueden observarse sistemas sociales macro que comparten características universales (código, estructuras, programas, etc.: como ha demostrado Luhmann) válidas para todas las sociedades modernas, al analizar las formaciones sociales, instituciones y dispositivos en un contexto espaciotemporal concreto como hace Foucault, tarde o temprano se descubren modos y formas geo-históricas propias. Esto no excluye la posibilidad de encontrar dinámicas isomórficas o equivalencias funcionales. Los patrones paradigmáticos que iremos obteniendo en esta investigación pueden encontrarse también en dinámicas de poder propias de tecnologías actuales.

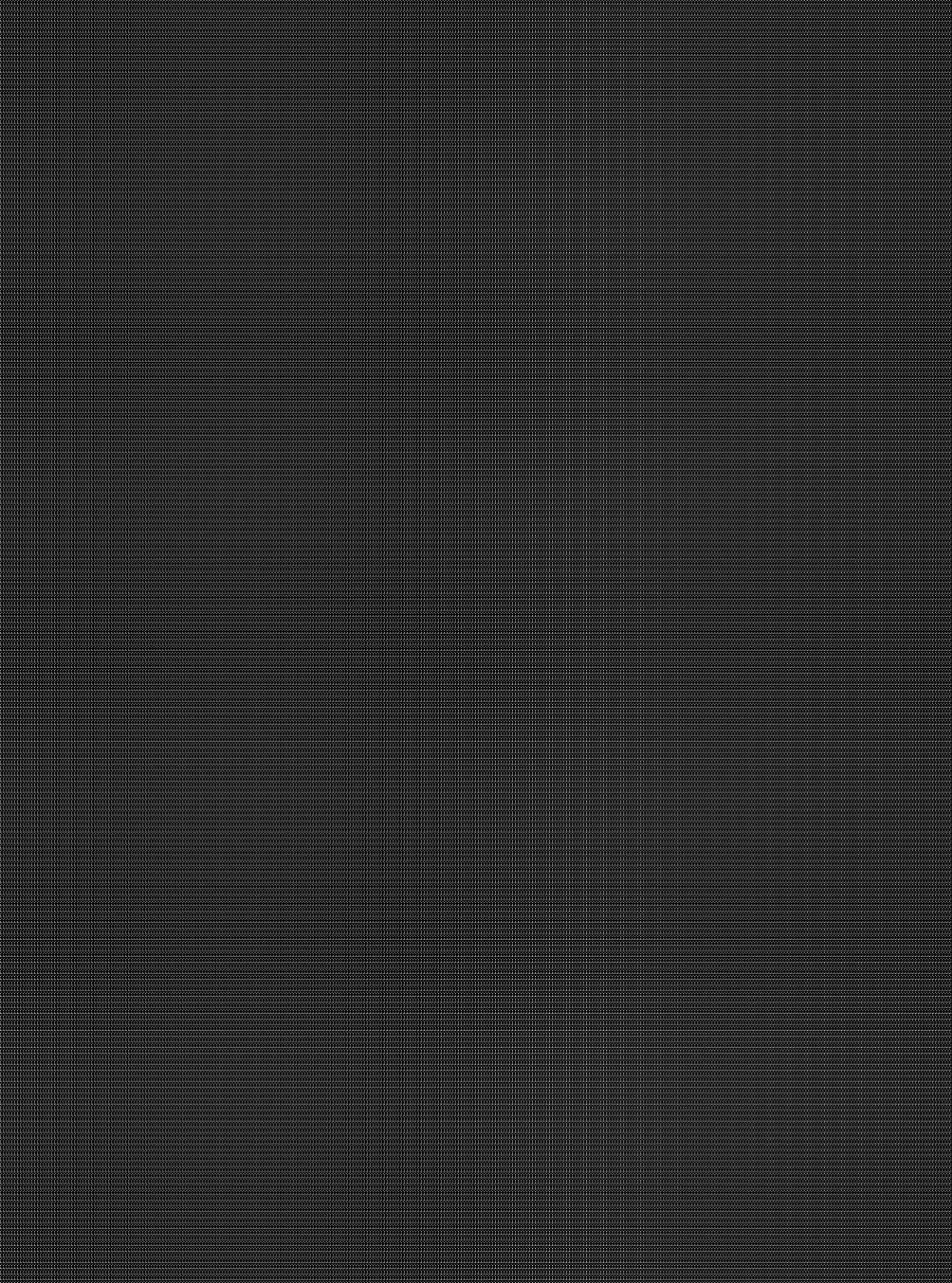
---

83 En este punto, la partición ontológica de la TSS, al igual que muchas teorías contemporáneas, reproduce la máquina biopolítica que separa la vida política de la vida desnuda.

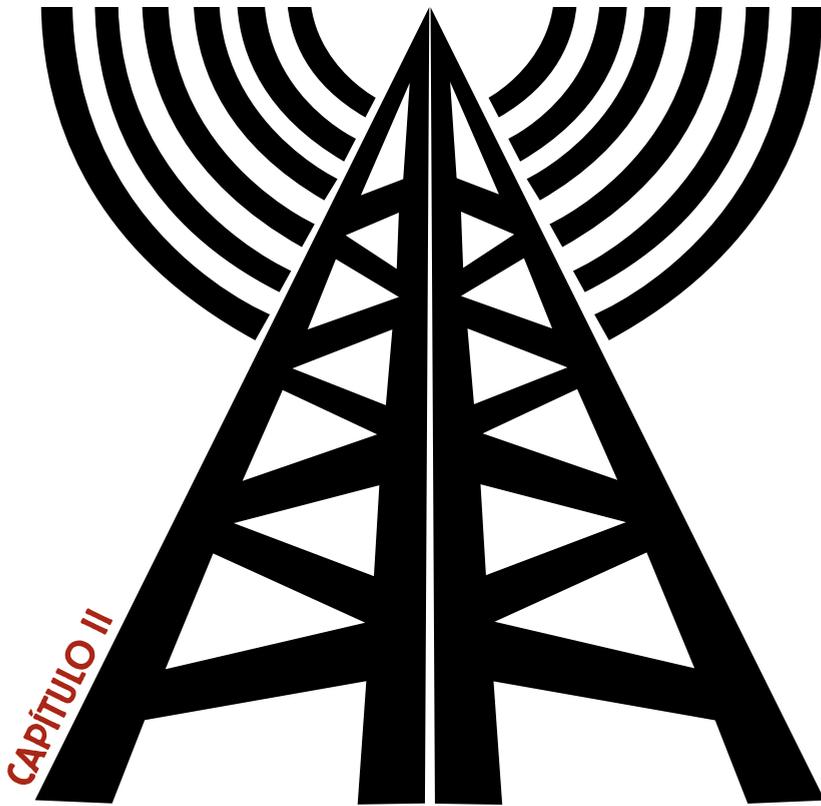
En los próximos capítulos, veremos cómo la dinámica existente entre la *apertura del medio* de la radiofonía y el *mantenimiento de una industria* de la radiodifusión se apoya en un *dispositivo* que administra la potencia radiofónica y sus acontecimientos posibles. Trayendo aquí una palabra de la informática, este dispositivo constituye un *proxy*: un mediador que controla seleccionando, filtrando, bloqueando y modulando las comunicaciones entre lo posible de la radio y lo que de ello se actualiza.<sup>84</sup> Actualmente podemos encontrar esta función de proxy en las redes sociodigitales que ofrecen conectividad inmediata a millones de usuarios, negocios y páginas simultáneamente; sin embargo, su función principal es la capacidad que poseen para capturar a los usuarios de internet hacia un entorno controlado de usos, usuarios y contenidos, que administra lo visible y lo invisible del internet con la finalidad de exponerlos a la publicidad «personalizada». En este segundo ejemplo, el ciberespacio es el equivalente funcional del medio radiofónico, las *apps* son los dispositivos (muy probablemente también articulados con dispositivos de espionaje) y la industria ahora ofrece ventas por internet. En la gran escala a la que ha crecido hoy la radiocomunicación (WiFi, *bluetooth*, 3G y 4G, además de las frecuencias radioeléctricas asignadas a la radiodifusión y a radios particulares), aún se encuentra anclada la función de control que ya podía verse en los primeros artefactos de radio.

---

84 Estas dinámicas pueden también encontrarse en las tradiciones teóricas. Al intentar estandarizar un uso productivo de la Cibernética de Segundo Orden y de la Teoría General de Sistemas (TGS) como herramientas para la sociología, la TSS de Luhmann también hace la función de mediadora. A ello hay que sumar el hecho de que, cuando se trata de teorías escritas en idiomas extranjeros, el traductor es otro tipo de proxy. Que se vaya generando una secuencia de mediaciones de mediaciones es inevitable; la cuestión más relevante para el análisis de las dinámicas de poder es que el proxy ejerce un gobierno efectivo sobre lo posible. Por tanto, constituye un espacio de oportunidad para intervenciones que intentan conducir el desarrollo de la sociedad hacia ciertas direcciones y alejarla de otras. Esto también es válido para cualquier sistema social (derecho, economía, política, etc.) observados como máquinas de inclusión/exclusión.



**EMERGENCIA Y SOCIALIZACIÓN  
DE LA  
RADIOFONÍA**



## EMERGENCIA Y SOCIALIZACIÓN DE LA RADIOFONÍA

## **EMERGENCIA Y SOCIALIZACIÓN DE LA RADIOFONÍA**

**Resumen:** Este capítulo lleva a cabo una breve genealogía de la radiofonía cuyos dos objetivos principales son: (1) Aclarar el uso de los términos relacionados a la radiotransmisión, la radiodifusión y la radiofonía que se hará en esta investigación; (2) Enmarcar una época de emergencia y de socialización de las tecnologías que desembocan en el surgimiento de la radio como medio público de difusión. Se plantean: (1) Las características que la radiofonía adopta al socializarse; (2) Las características que distinguen a la radiodifusión frente a otros medios de difusión. Se analizan las siguientes disposiciones que la radio requiere de los sujetos que en ella participan: (1) La voz acusmática, (2) La música, (3) El uso de los ruidos (4) Las metáforas radiofónicas y (5) La imaginación del radioescucha.

### **Palabras clave**

**medio radiofónico · socialización · radiodifusión**



### GENEALOGÍA DEL MEDIO RADIOFÓNICO

Podemos concebir la historia de la aparición de la radio en tres etapas<sup>1</sup> cuyas demarcaciones se superponen: (1) Empieza desde finales del siglo XIX con la radiotelegrafía o telegrafía sin hilos: aquí pueden incluirse como acontecimientos inaugurales la patente otorgada a Guglielmo Marconi para un aparato de radiotelegrafía y la solicitud de Nikola Tesla para la patente de un sistema de transmisión inalámbrica en 1897; (2) Continúa con la radiotelefonía o telefonía sin hilos, período que va de 1905 a 1918: aquí se incluyen las tempranas transmisiones radiofónicas de Lee de Forest, Reginald Fessenden y John Ambrose Fleming, entre otros, así como los radioteléfonos; (3) Llega a constituirse como radiodifusión sonora o radiofonía<sup>2</sup> cuando en 1920 aparece una primera estación que emite programas con periodicidad en Pittsburgh, Pensilvania. Durante esta tercera etapa, la radio comienza a desarrollar el sistema semiótico que la caracteriza.<sup>3</sup> También comienza a teorizarse acerca de la radio como un nuevo *medio de comunicación* y las vanguardias la conciben como un *medio de expresión* para el arte (poesía, arte sonoro y radioteatro). Las disputas teóricas estético-políticas durante este período se debaten entre estas tres concepciones —no excluyentes entre sí— del medio radiofónico: como medio de difusión, como medio de comunicación y como medio de expresión.

Sin embargo, también existe una etapa de pre-historia (*Urgeschichte*) de la radio, cuyo acontecimiento paradigmático proviene del campo del saber de la física, cuando James Clerk Maxwell publica en 1873 su tratado sobre electricidad y magnetismo. A este acontecimiento, como parte de la pre-historia de la radio, se suman los experimentos, las expectativas y las invenciones de los componentes que hicieron posible la construcción de los aparatos de radio.

---

1 Ésta ha sido propuesta e.g. por el investigador José BOTELLO HERNÁNDEZ: «Parangón de las circunstancias en las que apareció la normatividad para la cinematografía y la radiodifusión». En: Virginia MEDINA ÁVILA, José BOTELLO HERNÁNDEZ et al. *Homo Audiens II. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2014, p. 100.

2 Concebiré a la radiofonía como sinónimo de radiodifusión sonora, ya que se distingue de la radiotelefonía (que, si bien emplea la radiotransmisión, aún no es radiodifusión). Entenderé radiodifusión como el equivalente al *broadcasting* inglés y al *Rundfunk* alemán.

3 El modo radiofónico o lenguaje radiofónico se continúa consolidando hasta la segunda mitad del siglo XX.

### Radiotransmisión, radiodifusión, radiofonía

Para organizar la siguiente genealogía del medio radiofónico, tendremos en mente, de un lado, los acontecimientos, que se encuentran registrados en las narrativas de las invenciones que la hicieron posible y en las historias de la socialización de la radiofonía. Frente a ellos, en una relación de interdependencia, tendremos presente la historia del uso de las palabras con las que se aprehende el fenómeno radiofónico. Aquí encontramos una primera dificultad epistémica. En las narraciones y en las historias que dan cuenta de los acontecimientos de emergencia y de socialización, el fenómeno radiofónico se encuentra asido y entrelazado por diversos nombres. Las principales palabras con las que aparece en las lenguas romances son siete: radiotransmisión, radiocomunicación, radiodifusión, radiotelegrafía<sup>4</sup>, radiotelefonía<sup>5</sup>, radiofonía y radio. Debido a esta diversidad, he decidido comenzar por esclarecer y separar el significado que daremos a estos nombres de la radio en esta investigación.

Como puede verse en la FIG. 8, como radiotransmisión incluiré todas las tecnologías que permiten la emisión y la captura *inalámbrica* de información a través de generar, modular, propagar, sintonizar y demodular ondas electromagnéticas. Éste será el primer uso, de donde derivan el radiocontrol, la radiotelegrafía y la radiotelefonía. En el segundo uso, con «radiodifusión» señalaremos todas las tecnologías que permiten la *difusión pública* de información (sonido, imagen, video, texto o datos) a través de emitir y captar ondas electromagnéticas. En este nivel ya han quedado excluidas la radiotelegrafía y la radiotelefonía que al sólo permitir el intercambio de información entre dos particulares (*Ego/Alter*)<sup>6</sup>, no provocan la emergencia de un medio público.

---

4 O telegrafía sin hilos (T.S.H. o *Wireless telegraphy*).

5 O telefonía sin hilos (T.S.H. o *Wireless telephony*). En español y en francés, T.S.H. o T.S.F. (*sans fils*) se emplea tanto para la radiotelegrafía como para la radiotelefonía.

6 Mientras que la radiotelegrafía puede ocurrir en una sola dirección (*Alter* → *Ego*), el radioteléfono por definición posibilita una conversación en tiempo real a dos voces que se van sucediendo.

## CAPÍTULO II. EMERGENCIA Y SOCIALIZACIÓN DE LA RADIOFONÍA

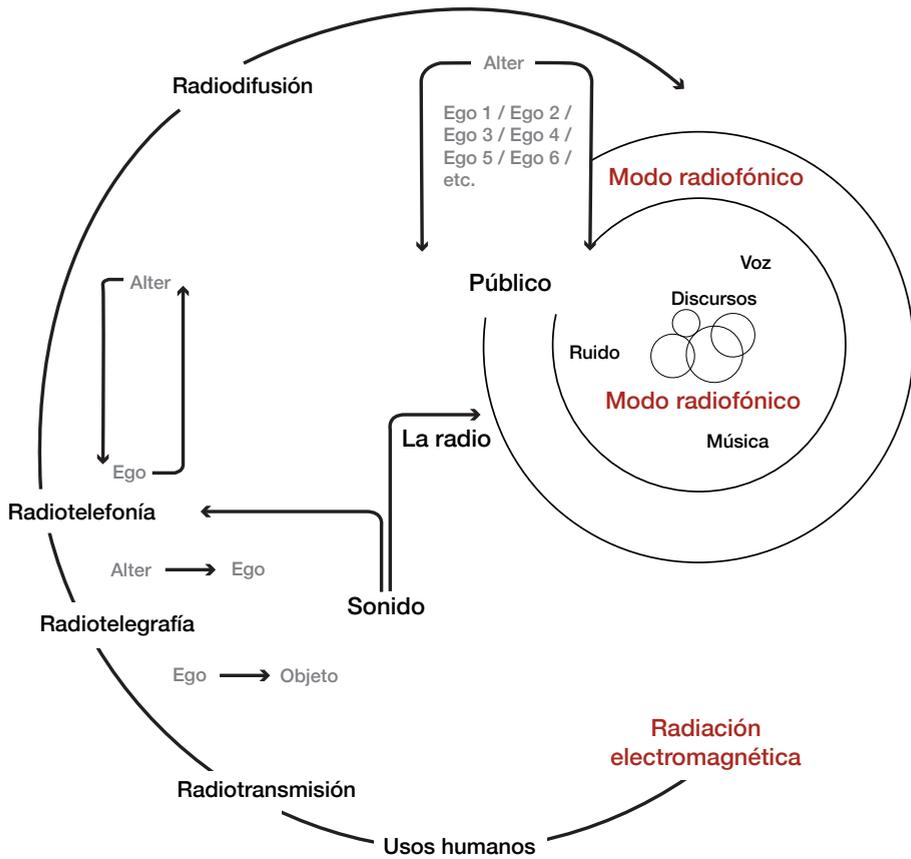


FIG. 8. De la radiación electromagnética al modo radiofónico.

Al intersectarse sonido con radiodifusión, surge la región de la radiofonía. Queda excluida la radiotelefonía, por tratarse de radiocomunicación sonora pero no de radiodifusión. La radiofonía es el *medio* a través del cual se difunde información sonora inalámbricamente y públicamente. Dentro de este medio, opera el *modo radiofónico*: un sistema semiótico que: (1) Posee códigos y programas, (2) Incluye ruidos, músicas y voces, (3) Dirige los actos discursivos.<sup>7</sup> El dispositivo comúnmente conocido como «la radio» gobierna el espacio de lo posible del medio radiofónico. En la actualidad, múltiples artefactos se encuentran equipados con módulos de radiotransmisión. La distinción entre medio y modo permite observar que, aunque el artefacto cambie, se pueden simular las condiciones de un medio en otro medio y el sistema semiótico se conserva como paradigma. Un ejemplo de ello es la radio por internet, que puede ser escuchada en *smartphones*, computadoras, *tablets*, etc. Aquí se simula semióticamente las condiciones originales de un medio y su modo dentro de otro medio.

---

<sup>7</sup> Empleo la distinción entre medio y modo como la han desarrollado Carey Jewitt, Ron Scollon y Philip LeVine: El modo es «un sistema semiótico de contrastes y oposiciones, un sistema gramatical». El medio es «un medio físico de inscripción o de distribución como: el texto impreso o escrito a mano, los sonidos del habla (en sentido físico), movimientos corporales o los impulsos de luz en una pantalla de computadora» Ron SCOLLON y Philip LEVINE, «Multimodal Discourse Analysis as the Confluence of Discourse and Technology». En: LEVINE, Philip y Ron SCOLLON (Editores), *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*, Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2004, p. 2.

### Acontecimientos hacia la radio

Una vez establecido el uso que haré de estas distinciones terminológicas, distinguiré dos tipos de acontecimiento: (1) Acontecimientos de emergencia: saberes, descubrimientos, invenciones y desarrollos de tecnologías que hacen posible la radiofonía; (2) Acontecimientos de socialización: aquellos actos que modelan el uso de la radiofonía desde su etapa experimental hasta la conformación de la radio como dispositivo. Al analizar las historias de la radiodifusión y de la radiofonía, encontraremos ambos tipos de acontecimiento. Ambas historias de la radio —emergencia y socialización— poseen una heterogeneidad de elementos y están estrechamente vinculadas al desarrollo de otras tecnologías. No obstante, es conveniente tener presente que, mientras los primeros acontecimientos contribuyen a las *condiciones de posibilidad* del dispositivo de la radio como hoy día lo conocemos, los segundos modelan su *uso*. Por lo tanto, el desarrollo será entendido a partir de una cadena de acontecimientos, cada uno de los cuales (1) redefine las potencialidades de la radiofonía, o bien, (2) contribuye a la formación de la normatividad, las organizaciones y los *habitus* que regulan su uso.

En 1873, el físico James Clerk Maxwell establece en su *Treatise on Electricity and Magnetism* una teoría general del fenómeno del electromagnetismo, donde por medio de ecuaciones determina que existen ondas electromagnéticas invisibles que se comportan de modo similar a las ondas de la luz.<sup>8</sup> En 1886, Heinrich Hertz prueba el postulado de la teoría de Maxwell sobre la existencia de estas ondas, logrando crearlas, transmitir las y medir su frecuencia. Actualmente la unidad de medida de la frecuencia es el *hertz* (un ciclo por segundo) por su apellido.

---

8 Cfr. Pierre ALBERT y André-Jean TUDESQ, *Historia de la radio y la televisión*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 14; Trevor I. WILLIAMS, *Historia de la tecnología, vol. 5: Desde 1900 hasta 1950 (II)*, Ciudad de México/Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI, 1987, p. 437; Carl HAUSMAN, Philip BENOIT y Lewis B. O'DONNELL, «Una cápsula histórica sobre la radio». En: *Producción en la radio moderna*, Ciudad de México: Thomson Learning, 2001, p. 371; Francisco DE ANDA Y RAMOS, *La radio: El despertar del gigante*, Ciudad de México: Trillas, 1997, p. 28.

En 1890, Édouard Branly construye un aparato detector de ondas radiadas llamado cohesor. En 1896, Alexandr Popov inventa la antena, instrumento con el que se pueden emitir y captar las ondas (Véase FIG. 9).<sup>9</sup>

Hasta aquí, hemos destacado ya cuatro acontecimientos que contribuyen a las *condiciones de posibilidad* de la radiofonía: (1) El descubrimiento de Maxwell constituye la producción científica de un saber que abre la posibilidad de observar y estudiar las ondas electromagnéticas invisibles; (2) Los experimentos de Hertz inician el estudio de las posibles aplicaciones tecnológicas de este descubrimiento; (3) El cohesor de Branly y (4) la antena de Popov serán dos invenciones que formarán parte de múltiples posteriores sistemas de radiotransmisión.

El siguiente acontecimiento que tomaremos en cuenta puede clasificarse como de *socialización*, pues involucra directamente al sistema jurídico y a la opinión pública. En 1897, Guglielmo Marconi obtiene aprobación en Gran Bretaña (GB12039: 2 de julio de 1897)<sup>10</sup> y en los Estados Unidos (US586193: 13 de julio de 1897)<sup>11</sup> para la primera patente que describe cómo funciona un aparato de radiotelegrafía. Nikola Tesla solicita una patente para un sistema de transmisión inalámbrica el mismo año, la cual es otorgada en 1900 (US645576: 2 de septiembre de 1897).<sup>12</sup>

---

9 Cfr. José BOTELLO HERNÁNDEZ: «Parangón de las circunstancias en las que apareció la normatividad para la cinematografía y la radiodifusión»..., *op. cit.*, p. 102.

10 Guglielmo MARCONI, GB12039, *Improvements in Transmitting Electrical Impulses and Signals, and in Apparatus therefor*, European Patent Office.

11 Guglielmo MARCONI, US586193, *Transmitting Electrical Signals*, United States Patent Office.

12 Nikola TESLA, US645576, *System of Transmission of Electrical Energy*, United States Patent Office.

## CAPÍTULO II. EMERGENCIA Y SOCIALIZACIÓN DE LA RADIOFONÍA

1873	→ A <i>Treatise on Electricity and Magnetism</i> , James Clerk Maxwell	1886	→ Heinrich Rudolf Hertz logra crear, transmitir ondas electromagnéticas y medir su frecuencia.	1890	→ Édouard Eugène Désire Branly construye el cohesor, aparato detector de ondas radiadas.	1896	→ Aleksandr Stepánovich Popov inventa la antena, artefacto con el que se podían enviar y recibir ondas.	1897	→ La primera patente por Guglielmo Marconi que describe un aparato de radiotelegrafía es aprobada en Gran Bretaña y en los E.U.A. Nikola Tesla solicita una patente en los E.U.A. para un sistema de transmisión inalámbrica, otorgada en 1900.	1898	→ Tesla muestra un bote controlado por radio en la <i>Electrical Exhibition</i> en Nueva York.
1908	→ Emisiones radiofónicas desde la Torre Eiffel por Fleming.	1907	→ Lee de Forest transmite música de Telharmonium desde Nueva York.	1906	→ <i>Convención Radiotelegráfica de Berlín</i> . Primera emisión radiofónica por Reginald Fessenden.	1905	→ John Ambrose Fleming patenta su válvula termoiónica. Lee De Forest inventa el audión.	1904	→ Ernst Alexanderson inventa un alternador para la transmisión de ondas continuas.	1901	→ Primera transmisión radiotelegráfica transatlántica por Marconi.
1909	→ Premio Nobel de Física a Marconi y Ferdinand Braun.	1910	→ Lee de Forest transmite un concierto de ópera desde Nueva York.	1916	→ <i>Memorandum Radio Music Box</i> por David Sarnoff.	1918	→ Edwin Armstrong inventa el receptor superheterodino.	1920	→ Primera estación radiodifusora en Pittsburgh, Pensilvania.		

FIG. 9.  
Acontecimientos  
en la genealogía  
de la radio.

Este hecho da origen a una controversia por la autoría o «la paternidad» en la invención de la radio. En 1943, la Suprema Corte Estadounidense deja de reconocer la validez de las patentes US586193 y US763772 de Marconi. A pesar de que esta última decisión del gobierno de los Estados Unidos no niega el hecho de que el inventor italiano haya sido el primero en desarrollar la radiotelegrafía de forma comercial, en la actualidad aún existe la controversia en la opinión pública, dividida apasionadamente entre partidarios de Marconi y partidarios de Tesla. Como señala José Botello Hernández, esta decisión de 1943 debe entenderse con el antecedente de que «Marconi había demandado al gobierno norteamericano por la violación de sus derechos en cuatro patentes». Con la sentencia que invalida las patentes, «el gobierno estadounidense evitaba pagar regalías a un ciudadano que pertenecía a un país enemigo».<sup>13</sup> No obstante, lo que el apasionamiento en el debate público acerca del «padre» de la radio evidencia es la irrealidad del genio solitario (inventor o científico loco) que el sistema de patentes promueve al concebir las invenciones bajo el paradigma de la propiedad. Detrás de esta ficción, se encuentra una acumulación histórica y heterogénea de trabajo científico y tecnológico que se vuelve coherente e inteligible en el momento de *la invención de un uso*.

Entre 1894 y 1901, Marconi lleva a cabo múltiples experimentos radiotelegráficos. En 1895 logra intercambiar señales a 400 metros y luego a 2 kilómetros de distancia. En 1896, en presencia del ministro de correos de Gran Bretaña, logra un intercambio de señales morse por radiotelegrafía a 3 kilómetros. El 28 de marzo de 1899 Marconi alcanza 46 kilómetros de radiotransmisión entre Wimereaux (cerca de Boulogne, Francia) y South Foreland (cerca de Dover, Inglaterra).<sup>14</sup> El 12 de diciembre de 1901 Marconi registra en sus notas que logra la primera transmisión radiotelegráfica transatlántica, al conseguir escuchar el código morse para la letra «s» en su

---

13 José BOTELLO HERNÁNDEZ: «Parangón de las circunstancias en las que apareció la normatividad para la cinematografía y la radiodifusión»..., *op. cit.*, p. 104.

14 Pierre ALBERT y André-Jean TUDESQ, *Historia de la radio y la televisión...*, *op. cit.*, p. 15; ONLINE CATALOGUE OF THE MARCONI COLLECTION, Museum of History of Science, Oxford.

## CAPÍTULO II. EMERGENCIA Y SOCIALIZACIÓN DE LA RADIOFONÍA

receptor instalado en St. John's Newfoundland.<sup>15</sup> Este último evento es reportado por varios periódicos del mundo (*E.g.* véase FIG. 10). Marconi y su compañía comienzan a ser identificados por la opinión pública como pioneros en las actividades radiotelegráficas. Se genera, no obstante, otra controversia discutiendo si realmente era posible, dadas las condiciones físicas y tecnológicas, que Marconi escuchase aquel día el código morse para la letra «s»; es decir, si no se trató de un fingimiento.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Jeff WEBB, «Marconi: Wireless Telegraphy». En: *The Newfoundland and Labrador Heritage Website*.

<sup>16</sup> Actualmente se sigue discutiendo. Véase *e.g.*: Laurie MARGOLIS, «Faking the waves». En: *The Guardian*, 11 de diciembre de 2001.



Hacia 1901 la radio ya carga consigo estos importantes acontecimientos de socialización, ambos objetos de controversias futuras. Simultáneamente, se siguen acumulando descubrimientos, invenciones y desarrollos de tecnologías que contribuyen a que las actividades radiotelegráficas y de radiocomunicación comiencen a pasar del terreno experimental al uso cotidiano. Cuatro acontecimientos de *emergencia* que se suman son: (1) En 1904, Ernst Alexanderson inventa el alternador, aparato que permite transmitir ondas continuas, requeridas para la amplitud modulada (AM); (2) En 1905, John Ambrose Fleming patenta su válvula termoiónica y (3) Lee De Forest inventa el audión; (4) En 1918, Edwin Armstrong inventa el superheterodino, un componente que mejora en gran medida la recepción y que poseen los radiorreceptores más modernos (Véase Fig. 9).

En 1906, ocurre un acontecimiento de socialización que muestra por vez primera el camino que llevará a la radiodifusión y a la radiofonía. Como escribe Botello Hernández, existen muchos testimonios que señalan a Reginald Fessenden como el autor de la primera emisión sonora el 24 de diciembre de 1906.<sup>17</sup> A partir de entonces, se llevan a cabo numerosas emisiones radiofónicas, entre ellas: Lee de Forest en 1907 con música de Telharmonium desde Nueva York, John Fleming en 1908 desde la Torre Eiffel y Lee de Forest en 1910, que transmite un concierto de cantantes de ópera —entre ellos, Enrico Caruso— desde el Metropolitan Opera House de Nueva York.<sup>18</sup> Otros dos acontecimientos de socialización ocurren con (1) la Convención Radiotelegráfica de Berlín en 1906<sup>19</sup> y cuando (2) Marconi recibe en 1909 el premio nobel de física junto con Braun por la invención de la radiotelegrafía. En el libro de 1938, *History of Radio to 1926*, Gleason L. Archer incluye el memorándum *Radio Music Box* señalando que éste fue escrito en 1916.

---

17 José BOTELLO HERNÁNDEZ: «Parangón de las circunstancias en las que apareció la normatividad para la cinematografía y la radiodifusión»..., *op. cit.*, p. 109.

18 Pierre ALBERT y André-Jean TUDESQ, *Historia de la radio y la televisión*..., *op. cit.*, p. 17.

19 Esta convención es muy significativa desde el punto de vista de las decisiones logradas entre diversos países a favor de una estandarización en el uso de la radiotelegrafía, además de ser muy relevante para la geopolítica de los medios de comunicación (Véase *infra* capítulo IV, p. 180).

En él, David Sarnoff explica su plan para masificar la radiodifusión sonora utilizando aparatos receptores caseros. Sarnoff es reconocido por ver el potencial de la radiofonía como medio masivo e impulsa esto desde la RCA, empresa de la que llega a ser director general. Una vez más, la controversia cubre este acontecimiento. Mientras unos reconocen el carácter predictivo de este memorándum, otros cuestionan la fecha real en que fue escrito.<sup>20</sup>

En 1920, la KDKA de Pittsburgh, propiedad de la Westinghouse Company, realiza un reportaje sobre las elecciones en Estados Unidos. Con este acontecimiento, aparece la primera estación radiodifusora, la cual incluirá en su programación la información política. En 1921, la RCA difunde un combate de boxeo entre Dempsey y Carpentier. Simultáneamente a la progresiva fundación de las radiodifusoras en la década de 1920, el número de radiorreceptores en Estados Unidos pasa de 50 000 en 1921 a 10 millones en 1929.<sup>21</sup> Con las radiodifusoras establecidas, con la normatividad para la regulación del uso del espectro radioeléctrico en cada país y la producción masiva de radiorreceptores, comienza la época de la radio como un medio público de difusión que irá de la mano con las transformaciones sociales.

---

20 Véase: Louise M. BENJAMIN, «In Search of the Sarnoff «Radio Music Box» Memo». En: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, n.º 3, vol. 37, 1993.

21 Pierre ALBERT y André-Jean TUDESQ, *Historia de la radio y la televisión...*, op. cit., pp. 22-24.

### DISPOSICIONES DEL MEDIO RADIOFÓNICO

En la anterior genealogía hemos trazado un contexto histórico que va desde 1873 hasta 1920, incluyendo tanto acontecimientos de emergencia como acontecimientos de socialización de la radiofonía. También hemos descrito algunas de las características equivalentes y diferentes entre diversos usos humanos del fenómeno de la radiación electromagnética. Sin embargo, queda aún por responder: (1) cómo organiza la radio su modo semiótico específico y su estructura programática; (2) cómo se articula la radiodifusión con las sociedades modernas; *i. e.* cuáles son los usos que ésta adquiere y con los cuales se aglutina. Empezaré abordando la primera de estas cuestiones en esta sección. Como hemos notado en la FIG. 8 (Véase *supra* p. 92), puede decirse que todo discurso radiofónico se construye con tres elementos básicos: (1) La voz; (2) La música; (3) El ruido. Sin embargo, la interpenetración plena entre el mundo humano y la radio ocurre a través de otros dos elementos que ocurren en la *psique* humana: (4) La metáfora; (5) La imaginación. El discurso radiofónico es multimodal debido a que produce sentido con todos estos elementos.

### Voz acusmática

En su libro *Una voz y nada más*, el filósofo esloveno Mladen Dolar cuenta una historia de una compañía de soldados en guerra, quienes, contra lo esperado, no reaccionan a la orden: «Soldados, ¡ataquen!». En vez de acatar la orden, al escuchar la voz del comandante, uno de ellos responde: «¡Qué bella voz!».<sup>22</sup> A partir de esta anécdota, Dolar señala que, a pesar de constituir un *vehículo de significado* en el dispositivo del lenguaje (función denotativa), la voz siempre puede ser experimentada como *fuentes de admiración estética*.<sup>23</sup>

Frente a estos dos usos que revisten la voz, la propuesta de Dolar es analizarla como un objeto, concentrándose en lo que ésta es. Uno de los rendimientos que la radio logra es aislar la voz en un medio puramente sonoro. La potencia radiofónica hace posible —junto con el teléfono (tecnología de extensión), las tecnologías de grabación sonora y las tecnologías de almacenamientos sonoro (gramófono, magnetófono, etc.)— la suspensión de la necesidad de interacción de cuerpo presente y posibilita un espacio semiótico donde las voces están presentes en un medio sonoro poblado por otros ruidos. El objeto «voz» en la radio no se encuentra en las mismas condiciones que las voces de los sujetos de cuerpo presente:<sup>24</sup> su aislamiento en la pura sonoridad ocurre a través de un intercalarse con la maquinaria tecnológica. Al proyectarse hacia el medio radiofónico, la voz adquiere la propiedad de ser «acusmática» —adjetivo que expresa la imposibilidad de localizar en el espacio visible al cuerpo al que una voz pertenece—<sup>25</sup> y su gestualidad se compone de estas variables sonoras-musicales: el volumen, el tono, el timbre, los silencios y la velocidad.

---

22 Mladen DOLAR, *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial, 2007, p. 13.

23 *Ibidem*, p. 15.

24 En las interacciones presenciales, además del aire que funciona como el soporte donde se usa la voz, múltiples gestos corporales modulan analógicamente la comunicación.

25 No obstante, la voz es asociada a alguna imagen corporal en la imaginación del radioescucha.

Mientras que el medio de la escritura guarda la huella del sujeto en su forma particular de escribir, la radiodifusión amplifica una parte del cuerpo —la voz— que se autonomiza de éste y se transforma en una secuencia de diferencias (ofertas de información) propulsada a la atmósfera en el vehículo de una onda electromagnética. Un fragmento del cuerpo del locutor, del cantante o del entrevistado es separado de él y vuelto a incorporar en el medio como signo y diferencia.<sup>26</sup> La radiofonía emplea esta potencia tecnológica de separación y aislamiento de *la voz como objeto parcial autónomo*, llevándolo a formar parte de su propio sistema semiótico de contrastes y oposiciones.

---

26 Como refiere Dolar, la nuda voz de una persona conocida (sin el cuerpo presente al cual referirla) puede resultar sorprendente y extraña. Slavoj Žižek menciona acerca de un pasaje de *En busca del tiempo perdido* donde Marcel Proust habla por teléfono con su abuela: «La voz de ella, oída sola, sin su cuerpo, lo sorprendió: es la voz de una anciana frágil, no la voz de la abuela que él recuerda. Y lo que pasa es que la voz colorea su percepción de la abuela: cuando, más tarde, la visita en persona, la percibe de una manera nueva, como una anciana extraña y senil adormilada sobre su libro, abrumada por los años, ya no la abuela encantadora y amorosa que él recordaba. Es así como la voz en tanto objeto parcial autónomo puede afectar íntegramente nuestra percepción del cuerpo al que pertenece». Slavoj ŽIŽEK, «Palabras preliminares: Un libro acerca de la voz como objeto». En: Mladen DOLAR, *Una voz y nada más...*, *op. cit.*, p. 11.

### Música

Dentro del modo radiofónico, la música adquiere diversas funciones dependiendo del tipo de producción. Ésta puede ser empleada a manera de: (1) Una decoración que acompaña la información, (2) Un *jingle* para identificar un programa o un producto anunciado, (3) Una herramienta para capturar la atención de los radioescuchas; o bien (4) La música puede emplear el medio radiofónico para ser extendida: una mera transmisión de música sin guion radiofónico. No obstante, incluso en este último caso, suele haber elementos del medio y del lenguaje radiofónico que anteceden, siguen y enmarcan las transmisiones radiofónicas musicales.

### Ruidos

Los ruidos no-musicales forman parte del sistema semiótico de la radio, marcando inicios, transiciones, interrupciones y conclusiones (cortinillas); además, junto con la música construyen el ambiente que enmarca las voces, con el objeto de estimular la imaginación del radioescucha, quien traducirá esto en imágenes mentales. Además de esto, los soportes o medios analógicos (radio, televisión, gramófono, casetera, etc.) generan un ruido particular que contribuye significativamente al modo de aparecer de la información. Para la radio, esto significa que, además de colorear los ruidos producidos o grabados en el estudio, los ruidos que un radiorreceptor produce al operar también poseen una relevancia semiótica por sí misma.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Por este motivo, en la actual radio por internet o en los *podcasts* se emplean ruidos que simulan el ambiente propio de un soporte analógico. También puede verse este fenómeno en las producciones digitales de imagen y video que muchas veces incorporan características *retro*.

### Metáforas

Desde la emergencia de la radiodifusión, comienza a haber metáforas que contribuyen a su comprensión y a su aceptación como tema de actualidad por la opinión pública. Entre los motivos recurrentes se encuentran: las ondas, la ondulación, la pesca, lo sin-hilos, lo inalámbrico, el viaje, el éter, la telaraña, lo aéreo, lo atmosférico, lo distante, lo transatlántico. Estas metáforas, por un lado, (1) simbolizan el complejo funcionamiento de la radio, haciendo de ella un objeto cultural. Simultáneamente, (2) forman parte del repertorio semiótico propio del modo y del lenguaje radiofónicos. Las metáforas también (3) posibilitan las analogías entre el medio radiofónico y las experiencias de la vida cotidiana. Un ejemplo de ello es cuando decimos que «estamos fuera de onda» o que algo «nos sacó de onda». Con esto, la radio también ofrece formas de pensamiento y de acción, como argumentan George Lakoff y Mark Johnson: «Las metáforas penetran en la vida cotidiana, no solamente en el lenguaje sino también en el pensamiento y en la acción. Nuestros sistemas conceptuales, en cuyos términos pensamos y actuamos, son por definición fundamentalmente metafóricos».<sup>28</sup>

---

28 George LAKOFF y Mark JOHNSON, *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, 2003, p. 3.

### Imaginación

El psicólogo y teórico de los medios Rudolf Arnheim completó su manuscrito *Rundfunk als Hörkunst* en 1933, cuya primera edición apareció en 1936 en inglés con el título *Radio*.<sup>29</sup> En él, Arnheim postula la radiodifusión sonora como un «arte de la escucha» (*Hörkunst*) cuya característica principal es la «virtud de la ceguera» (*Tugend der Blindheit*). Arnheim defiende las potencias simbólicas (*Symbolik*) —muy valiosas estéticamente— que emergen de limitaciones en los medios expresivos.<sup>30</sup> Con ello se refiere al cine en su fase muda y a la radiodifusión antes de la televisión. Arnheim destaca que las limitaciones del medio funcionan como estímulo para el desarrollo de un sistema semiótico singular: modo radiofónico. Mientras tanto, del lado del escucha emerge el complemento requerido para que la limitación sea vuelta virtud: la potenciación de la imaginación a partir de la ceguera. Así como el espectador de cine imagina sonidos en su *psique* cuando el medio es mudo, el radioescucha logra ver imágenes cuando el medio es ciego. Sobre ello escribe también el pensador francés Gaston Bachelard, gran defensor de la potencia de los sueños y de la imaginación: «La radio está en verdad en posesión de extraordinarios sueños despiertos (*rêves éveillés*)».<sup>31</sup>

---

29 Arnheim, berlinés, tuvo que salir de Alemania en 1933 por persecución política, mudándose a Roma, donde trabajó en el *Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa* y ahí permaneció hasta 1939, año en que tuvo que salir refugiado hacia Londres, debido a la aprobación de las leyes raciales fascistas. En Londres, trabajó como traductor para la BBC durante la guerra. En 1940, se mudó a Estados Unidos, donde fue profesor de psicología en distintas universidades.

30 Rudolf ARNHEIM, *Rundfunk als Hörkunst*, Berlín: Suhrkamp, 2001, 9. Hemos llamado modo radiofónico a este simbolismo que refiere Arnheim.

31 Gaston BACHELARD, «Rêverie et radio». En: *Le droit de rêver*, Paris: Les Presses universitaires de France, 1970, 174. Bachelard establece un vínculo entre radio, arquetipo, poesía e inconsciente: «Véalos usted allí, los arquetipos, en esa especie de plano de la radio inconsciente» (*Idem*).

### LA RADIO COMO MEDIO PÚBLICO DE DIFUSIÓN

Una de las características más destacadas de la teoría de los medios de difusión de Luhmann es que concibe a éstos formando en su totalidad un macrosistema social. El interés teórico abarcador de Luhmann lo lleva a esta conceptualización que incluye a todos los medios cuando se cumple la siguiente condición:

Entre el emisor y el receptor no debe haber interacción entre presentes. La interacción quedará excluida por el intercalamiento de la técnica y esto acarrea consecuencias muy amplias para definir el concepto de medios de masas (*Massenmedien*) [...] Mediante el rompimiento del contacto inmediato, se aseguran altos grados de comunicación.<sup>32</sup>

En este texto escrito en 1995, Luhmann agrupa sólo dos tecnologías en el sistema de medios (*System der Massenmedien*): la imprenta y la radiodifusión (*Rundfunk* o *broadcasting*).<sup>33</sup> Dentro de la imprenta, encontramos los siguientes medios: libros, periódicos, revistas, manifiestos, carteles, volantes, etc. Dentro de la radiodifusión, encontramos la radio y la televisión como los dos medios más usados. La radio es considerada por Luhmann como *medio de masas* debido a cuatro características que comparte con la imprenta: (1) Difunde públicamente, (2) Emplea un conjunto de máquinas dispuestas con el fin de expandir y amplificar la comunicación; (3) El contacto entre presentes deja de ser inmediato como en el *cara a cara*: se encuentra mediado tecnológicamente; (4) La interacción es sustituida por una relación asimétrica entre emisor/receptores o editor/lectores: los receptores solamente pueden escuchar (no emitir) y los lectores solamente

---

32 Niklas LUHMANN, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, p. 10.

33 Hoy día también estarían incluidas, de acuerdo con su criterio, las «redes sociales» o *social media*, ya que también permiten propagar la comunicación públicamente a través de «medios técnicos de reproducción masiva». Si bien, con la importante diferencia de que éstos pueden emplearse con un gran número de filtros de privacidad que restringen a voluntad del usuario el acceso a otros receptores desconocidos, razón por la que no siempre se logra el efecto de lo público.

### III. La radio como medio público de difusión

pueden leer (no escribir).<sup>34</sup> Esta última relación asimétrica, según Luhmann, lejos de ser considerada negativamente, permite procesar la información de manera simultánea y multiplicada, por lo que «asegura altos grados de comunicación». Sin embargo, ante esta definición abarcadora de los medios públicos de difusión propuesta por Luhmann, tres preguntas permanecen impensadas: (1) ¿Cuáles son las características que los medios de difusión no habían tenido hasta la aparición de la radio?; (2) ¿Qué características adquiere la radiofonía al ser socializada como medio público de difusión?<sup>35</sup>; (3) ¿Cómo se reorganizan las sociedades modernas a partir de la aparición y establecimiento de la radio como medio público de difusión? La primera es una pregunta genealógica, la segunda es una pregunta de construcción social de la tecnología y la tercera es una pregunta de sociología de la tecnología.

Para poder observar las características propias de la radio frente a otros medios, distinguiremos: (1) Los medios públicos de difusión de aquellos medios cuyo uso está restringido a un intercambio de información entre particulares; (2) Los medios de difusión de los modos semióticos (Véase *supra* FIG. 8, p. 92). No tomaré la difusión como sinónimo de comunicación, debido a que, al difundir, estrictamente lo que se efectúa es el despliegue de ofertas comunicativas a través de cierta tecnología. Si estas ofertas son tomadas o no, depende de acciones *a posteriori* del observador/escucha. Más aún, si el medio difunde las señales, pero no ofrece un canal de retroalimentación, puede dudarse si éste sirve verdaderamente para comunicar, como lo expone e.g. Bertolt Brecht.<sup>36</sup> Por lo tanto, hay que plantearse cuándo —y en qué condiciones— la acción de difundir deviene comunicación. Puede decirse que

---

34 Las revistas y los periódicos incorporan el correo para introducir selectivamente la participación del público. La radio emplea las llamadas telefónicas y las entrevistas. En ambos casos, se trata de información proveniente de otros medios que es reescenificada a través del modo semiótico propio. Hoy día, vemos este fenómeno en radio y televisión con la inclusión de capturas de pantalla (fotos y video) provenientes de las «redes sociales».

35 Una de las primeras propiedades que adquiere la radiofonía al devenir medio público de difusión es la programación serial: produce radionovelas, programas educativos, reportajes, etc., en entregas diferidas.

36 Abordaremos esto en el capítulo IV, al analizar el texto *La radio como aparato de comunicación*.

hay comunicación cuando el radioescucha comprende las señales sonoras y construye información para-sí. Aquello que hace la radio, que ningún otro medio hace, radica en *difundir públicamente ofertas de información/comunicación diseñadas exclusivamente para el medio sonoro y a través de una tecnología que emplea el fenómeno físico de la radiación electromagnética*. Al constatar que no todo acto de radiodifusión se completa como información o como comunicación, evitamos reificar en el medio la función comunicativa que, en cambio, ocurre por la acción de las psiques y de las comunidades de los radioescuchas. Por estos motivos, Niklas Luhmann propone la categoría de medios especializados en *extender* la comunicación:<sup>37</sup>

Todas aquellas disposiciones de la sociedad que se sirven, para extender la comunicación (*zur Verbreitung von Kommunikation*), de medios técnicos de reproducción masiva. De este modo, se debe pensar por sobre todo en libros, revistas y periódicos en lo referente al medio impreso, así como en reproducción fotográfica o electrónica de todo tipo, en la medida en que su producción sea en gran número y esté dirigida a receptores desconocidos. Entra también dentro de esta definición, el extendimiento (*Verbreitung*) de la comunicación llevada a cabo por la radio (*Funk*), siempre y cuando esta comunicación radiofónica sea accesible al público y no una mera comunicación telefónica que sirva a individuos particulares.<sup>38</sup>

La anterior definición de Luhmann requiere al menos dos precisiones: (1) Las tecnologías que usan el fenómeno de la radiación electromagnética no extienden la comunicación directamente. La operación de difusión modifica condiciones del entorno físico con el objetivo de incrementar la probabilidad de que algunos acontecimientos perceptivos y cognoscitivos (de información y de comunicación) ocurran; (2) En contraste con la imprenta —una tecnología

---

37 Cuando se habla sobre tecnologías de información y comunicación (TICs), en realidad debería entenderse: tecnologías *para* (extender) la información y la comunicación.

38 Niklas LUHMANN, *Die Realität der Massenmedien...*, p. 10.

### III. La radio como medio público de difusión

que incrementa cuantiosamente la reproducción de artefactos impresos (libros, revistas, periódicos, etc.)—, la radiodifusión ofrece un *continuum* de simultaneidad que puede ser sintonizado por cualquier escucha con un aparato. En la imprenta, el efecto de lo cuantioso implica una producción «masiva» de ejemplares que pueden leerse a cualquier hora y a distintas velocidades. En la radiodifusión, en cambio, el efecto «masivo» depende del número de escuchas que sintonicen a la hora programada. La reproducción de los productos radiofónicos (programas, radionovelas, comerciales, canciones, etc.) en cada aparato receptor produce una experiencia de simultaneidad que implica estar conectados a una misma sintonía y a un mismo transcurrir del tiempo.

La radiodifusión sonora como medio público crea un espacio de apertura a múltiples e ilimitados posibles receptores en múltiples posibles lugares de recepción, sólo con restricciones ambientales, tecnológicas o de encriptación. A través de ella, se construyen, de forma inmediata y simultánea, experiencias de realidades y de acontecimientos remotos. La única condicionante de su efectividad es que todos los sujetos se coordinen para concentrarse en la escucha colectiva de un acontecimiento efímero y programado a la vez.<sup>39</sup> El dispositivo radiofónico exige una participación disciplinada e intensa por parte de los sujetos-escuchas. Como señalamos en el apartado anterior, al sólo ser suscitado el oído, el radioescucha completa el sentido con su imaginación y construye una experiencia multimodal intrapsíquica. Por tanto, la articulación escucha~radio<sup>40</sup> es (1) rígida con el cuerpo, en cuanto se le solicita en un horario programado y en la emisión efímera, pero (2) laxa con la *psique* al exigir el ejercicio de la imaginación en la construcción de la realidad.

---

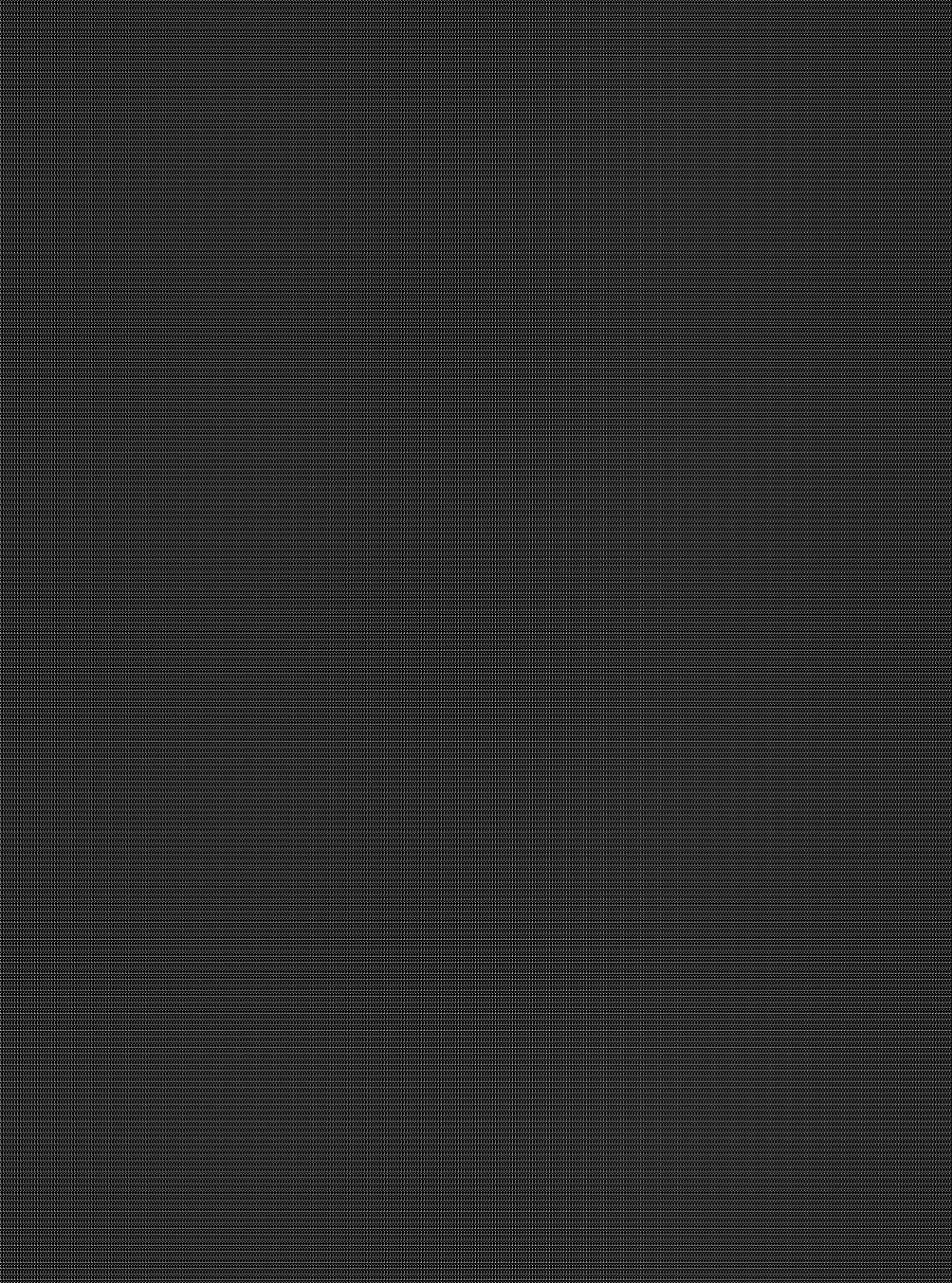
39 Este elemento es vigente sobre todo en las décadas de 1920 y 1930. La situación cambiará al ser incorporadas las tecnologías de grabación sonora a los estudios de radiodifusión. De esta manera, los programas podrán ser conservados y radiados nuevamente.

40 Además del radioescucha, la radiofonía genera otros modos de subjetivación: locutores, corresponsales, reporteros, realizadores de ruidos o efectos especiales, guionistas, etc. Algunos de estos sujetos existen en otros medios de difusión, mientras que algunos son exclusivos de la radio y se forman durante su emergencia, su socialización y su consolidación.

Cinco de los campos programáticos que la radio adquiere durante la década de 1920 son: (1) El noticiero o reportaje: comienza a trabajar con el código informable/no-informable; (2) El entretenimiento: comienza a trabajar con el código interesante/no-interesante; (3) La educación o difusión cultural: se busca mejorar el aprendizaje a través de ella y hacer llegar la ilustración a un mayor número de habitantes (código ilustrado/no-ilustrado); (4) La publicidad: se usa para incrementar las ventas de productos (códigos: sugerente/no-sugerente, novedoso/viejo, necesario/innecesario); (5) La propaganda: se utiliza para intentar construir legitimidad y opinión (códigos: bueno/malo, amigo/adversario). Como muchos de estos campos programáticos son directamente trasladados desde los medios impresos, con justa razón puede decirse que la imprenta colorea en gran medida la socialización de la radio.

Retomando la discusión sobre los dispositivos del capítulo I, debemos notar aquí que es en estos campos programáticos donde ocurre el control y la conducción de las opiniones y de los discursos (de lo decible, de lo pensable y de lo deseable). Sin embargo, la apertura de la radiofonía también trae consigo un nuevo espacio de experimentación. De esta apertura se conservan algunos programas híbridos como el *Hörspiel* o radiodrama, la radionovela y el radioarte. Como estos géneros de reciente creación no pueden ser integrados al noticiero, a la propaganda o la publicidad, se presentan originalmente como difusión cultural o entretenimiento. Por lo tanto, es dentro de este campo programático donde en un principio será acogida la vanguardia para ensayar otros usos. A diferencia de la propuesta de Luhmann —que pretende señalar una sola función (¿un solo uso?) para todos los medios públicos de difusión: *mantener despierta a la sociedad*, irritándola o suscitándola continuamente—, analizaré la formación de los usos de la radio en dos episodios específicos propios de dos complejos geohistóricos de poder.

### III. La radio como medio público de difusión



**EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN  
DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS**





## EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

**Resumen:** Este capítulo aborda el fenómeno del vanguardismo y el contexto de emergencia de las primeras vanguardias, dos elementos centrales de esta investigación, de tal manera que se tengan presente para el posterior análisis de cada episodio. El primer apartado es un recuento del uso de la palabra «vanguardia» en su trayectoria del dispositivo militar medieval hacia el paradigma del vanguardismo en el siglo XX. El segundo apartado presenta la estructura de la red vanguardista que prolifera polifacéticamente principalmente entre 1906 y 1938. El tercer apartado propone una forma de mirar a cada agrupación y a cada actor vinculado al vanguardismo ocupando una posición en la red vanguardista internacional y simultáneamente actuando en los complejos geo-históricos de poder. El último apartado presenta un panorama de las producciones radiofónicas realizadas por vanguardistas.

### Palabras clave

**primeras vanguardias · vanguardismo · red vanguardista**



### «VANGUARDIA»

#### Del dispositivo militar al paradigma del vanguardismo

Comenzaremos este capítulo indagando el desplazamiento de la noción de vanguardia. En su origen, un elemento propio de la tecnología de guerra en la Edad Media,<sup>1</sup> la palabra «vanguardia» se emplea en el siglo XX para enunciar el fenómeno de una singular toma de posición entre el arte y la política. Se tratará entonces de ubicar los orígenes de este uso. Al reconstruir una parte de la trayectoria histórica de la noción y la palabra «vanguardia», lo que miraremos son algunos segmentos del viaje que la llevó de ser: (1) el elemento de un dispositivo militar; a (2) una metáfora articulada al mito del progreso; a (3) un dispositivo de influencia y de acción; a convertirse finalmente en (4) el fenómeno del vanguardismo que analizaremos en el próximo apartado.

En *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology* pueden encontrarse una gran cantidad de ejemplos sobre cómo funciona un ejército dividido en tres cuerpos: vanguardia, batallón principal y retaguardia. Uno de ellos es la batalla de Saint-Aubin-du-Cormier, uno de los principales episodios de la *guerre folle*, librada entre bretones y franceses en 1488. Así se organizaba la vanguardia o *avant-garde* (guardia avanzada) en los dispositivos de guerra medievales:

---

<sup>1</sup> Como vimos en el capítulo primero, la noción de dispositivo también tiene un significado militar: «El conjunto de los medios dispuestos de acuerdo con un plan». Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un dispositivo?». En: *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 16-17. El recorrido de este primer apartado permitirá ratificar —a partir de las luchas políticas en que ha estado involucrada la noción y la palabra «vanguardia»— en qué grado de profundidad puede entenderse la tesis de Michel Foucault sobre la política y el poder como continuación de la guerra por otros medios: «Si el poder es en sí mismo puesta en juego y despliegue de una relación de fuerza, en vez de analizarlo en términos de cesión, contrato, enajenación, en vez de analizarlo, incluso, en términos funcionales de prórroga de las relaciones de producción, ¿no hay que analizarlo en primer lugar y, ante todo, en términos de combate, enfrentamiento o guerra? Así, frente a la primera hipótesis —que es: el mecanismo del poder es fundamental y esencialmente la represión—, tendríamos una segunda hipótesis, que sería: el poder es la guerra, es la guerra proseguida por otros medios». Michel FOUCAULT, «Clase del 7 de enero de 1976». En: *Defender la sociedad*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29.

Cuando se enteraron que Fougères había caído, los bretones decidieron asediar Saint-Aubin-du-Cormier, retenida por los franceses, cerca de doce millas al sudoeste de Fougères. Partieron el 27 de julio. Su ejército estaba dividido en tres cuerpos. Enfrente estaba una vanguardia bajo las órdenes del mariscal de Rieux, contando cuatrocientos *lances of the ordonnance* bretones (dos mil cuatrocientos guerreros montados), otros mil setecientos combatientes bretones y trescientos arqueros ingleses comandados por Lord Scales. El batallón principal, bajo las órdenes del príncipe de Orange y el duque de Orléans, estaba compuesto por tres mil quinientos soldados castellanos y gascos de infantería traídos a Bretaña por Alain d'Albret, ochocientos lanceros alemanes y mil arqueros bretones. La retaguardia, dirigida por el Lord de Châteaubriant, tenía dos mil hombres de armas y *coustilliers* (caballería ligera).<sup>2</sup>

En este punto surgen cuatro preguntas:

- 1) ¿Cómo sucede que «vanguardia» llega a emplearse políticamente?
- 2) ¿Qué acepciones adquiere en este tránsito del dispositivo militar al discurso político?
- 3) ¿Cómo se modifican históricamente los significados de la vanguardia?
- 4) ¿Cómo emerge el uso de la palabra «vanguardia» que emplearemos en esta investigación, el del vanguardismo?

---

<sup>2</sup> Clifford J. ROGERS, «Battle of Saint-Aubin-du-Cormier» En: *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology*, vol. 3, Nueva York: Oxford University Press, 2010, p. 209.

### CAPÍTULO III. EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

Existe una variedad de libros teóricos sobre el vanguardismo y cada uno de ellos propone una concepción particular sobre el fenómeno. Tres de ellos son *Teoría del arte de vanguardia* de Renato Poggioli (1962), *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1974) y *Cinco caras de la modernidad* de Matei Calinescu (1977). Es en el libro de Calinescu donde he encontrado el recuento más completo sobre el origen del uso específico que adquiere la palabra «vanguardia», al ser adoptada por los actores y las agrupaciones desde la segunda mitad del siglo XIX, pero sobretodo en el siglo XX. Según Calinescu, «vanguardia» adquiere su sentido metafórico por vez primera durante el Renacimiento, en un período que anticipa la querrela entre antiguos y modernos.<sup>3</sup> En sus investigaciones, Calinescu cita un pasaje del texto *De la grande flotte des poètes que produisit le regne du roi Henri deuxième, et de la nouvelle forme de poésie par eux introduite* escrito por Étienne Pasquier<sup>4</sup> y publicado en el libro *Recherches de la France*:

Una gloriosa guerra se estaba librando entonces contra la ignorancia, una guerra en la que Scère, Bèze y Pelletier constituían, diría yo, la vanguardia; o, si ustedes prefieren, ellos fueron los precursores de otros poetas. Después de ellos, Pierre de Ronsard de Vendôme y Joachim du Bellay de Anjou, ambos caballeros del más noble linaje, se unieron a las filas. Ambos lucharon valientemente, y Ronsard en el primer lugar, de modo que varios otros entraron en batalla bajo sus estandartes.<sup>5</sup>

En esta cita se puede ver cómo «vanguardia» —ahora empleado metafóricamente— articula las posiciones en un complejo de poder. Con este discurso, Pasquier designa retroactivamente una parte de la historia de la acción y las relaciones en el campo poético como una lucha. Llegados aquí, podemos formular dos preguntas más:

---

3 Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia». En: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid: Alianza/Tecnos, 1991, p. 105.

4 Abogado, literato e historiador francés que nació en 1529 y vivió hasta el año 1615.

5 Étienne PASQUIER, *Oeuvres choisies*, vol. 2, París: Firmin Didot, 1849, p. 21. Citado por: Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia»..., *op. cit.*, p. 106.

5) ¿Contra quién lucha la vanguardia?

6) Al leer la acción política en términos del posicionamiento de una vanguardia, ¿En qué posición queda todo lo demás, es decir, lo no-vanguardista?

Pasquier enuncia así su tesis: *se libraba una gloriosa guerra contra la ignorancia*. Esto quiere decir que la vanguardia poética (Scère, Bèze y Pelletier) lideraba una lucha de toda la sociedad francesa conquistando el saber (aminorando la ignorancia). En este discurso —recordando el dispositivo militar medieval— Ronsard ocupa la posición de la retaguardia y la sociedad francesa ocupa la posición del batallón principal.

Si proseguimos cronológicamente, ocurren dos importantes acontecimientos, donde se emplea la metáfora de la vanguardia, que contribuyen a su horizonte semántico: (1) En el siglo XVII tiene lugar la Querrela de los Antiguos y los Modernos;<sup>6</sup> (2) En el siglo XVIII sucede la Revolución Francesa. No obstante, el sentido de «vanguardia» como lucha conjunta contra el no-saber aún sobrevive. En 1845, tres siglos después que Pasquier, Gabriel-Désiré Laverdant vuelve a emplear la metáfora de la vanguardia con un sentido similar:

El arte, expresión de la sociedad, manifiesta en su impulso más alto, las tendencias sociales más avanzadas: es anticipador y revelador. Ahora bien, para saber si el arte cumple bien su propia misión de iniciador, si el artista está verdaderamente situado en la vanguardia, es necesario saber a dónde va la humanidad, cuál es el destino de la especie...<sup>7</sup>

---

6 Este debate empezó en 1687 a partir de un poema escrito por Charles Perrault, en cual comparaba el siglo de Luis XIV con la época de Augusto. Esto provocó la protesta de miembros de la Academia Francesa y surgieron dos grupos antagónicos: los antiguos que aspiraban a imitar la época clásica y los modernos que apostaban por la libertad del genio creador.

7 Gabriel-Désiré LAVERDANT, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, 1845. Esta cita es rescatada por Renato POGGIOLI en *Teoría del Arte de Vanguardia*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 24-25.

La pregunta «¿A dónde va la humanidad?» constituye aquí el motivo político decisivo. Mientras que Pasquier aún parece confiar en el progreso como una batalla contra la ignorancia, Laverdant plantea que el carácter vanguardista o no-vanguardista de un artista depende del juicio de quien conoce el sentido del progreso humano. Se abre con ello un espacio para deliberar si un artista *está* o no *verdaderamente situado* en la posición de la vanguardia. ¿Qué es lo que ha ocurrido? Como anota Calinescu, la metáfora de la vanguardia adquiere una connotación más radical a partir de la guerra civil revolucionaria.<sup>8</sup> Muestra de ello es el uso que hace de ella Olinde Rodrigues, uno de los discípulos más cercanos al socialista Saint-Simon, al emplearla en su texto de 1825 *L'Artiste, le savant et l'industriel*:

Somos nosotros, los artistas, quienes servirán como vuestra vanguardia; el poder de las artes es verdaderamente el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos extender nuestras nuevas ideas entre la gente las esculpimos en mármol o las pintamos en lienzo; las popularizamos mediante la poesía y la música; por turnos, recurrimos a la lira o a la flauta, a la oda o la canción, a la historia o la novela; el escenario del teatro nos está abierto, y es principalmente desde ahí de donde nuestra influencia se ejerce eléctricamente, victoriosamente. Nos dirigimos a la imaginación y sentimientos de la gente: se supone por tanto que logramos el tipo de acción más vivo y decisivo; y si hoy día parece que no tenemos ningún rol o como mucho uno muy secundario, eso se ha debido al resultado de carecer las artes de un impulso común y de una idea general, que son esenciales para su energía y éxito.<sup>9</sup>

---

8 «Aunque se la encuentra en el lenguaje bélico, la noción moderna de «vanguardia» tiene mucho que ver con el lenguaje, teoría y práctica de un tipo de guerra comparativamente reciente, la guerra civil revolucionaria. En este sentido, es seguro decir que la carrera real del término vanguardia comenzó con las repercusiones de la Revolución Francesa, cuando adquirió indiscutibles alusiones políticas». Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia»..., *op. cit.*, p. 108.

9 Olinde RODRIGUES, «L'Artiste, le Savant et L'Industriel. Dialogue». En: *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin, Réimpression photomécanique de l'édition de 1865-1879, vol. 10*, Aalen: Otto Zeller, 1964, pp. 210-211. Citado por: Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia»..., *op. cit.*, p. 111.

En este pasaje la vanguardia aparece, ya no al servicio de toda una sociedad en su lucha contra el no-saber, sino como un dispositivo de influencia y de acción del grupo revolucionario de los socialistas saint-simonianos, el cual está implicado en una lucha sociopolítica por la hegemonía. Rodrigues concibe el poder del arte en forma de armas variadas y específicas: escultura, pintura, poesía, música, historia, novela, teatro. Si recordamos los tres elementos que conforman el dispositivo militar medieval, aquí ocurre una resignificación clave: estas armas serán dirigidas —ya no contra la ignorancia— sino contra el batallón principal de la sociedad, para *convencerlos* de participar en la lucha contra una retaguardia. Tanto el fundamento como la finalidad del arte están en coadyuvar en el «impulso común» del socialismo.



FIG 11. «Vanguardia» del dispositivo de guerra a la formación de ismos.

### CAPÍTULO III. EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

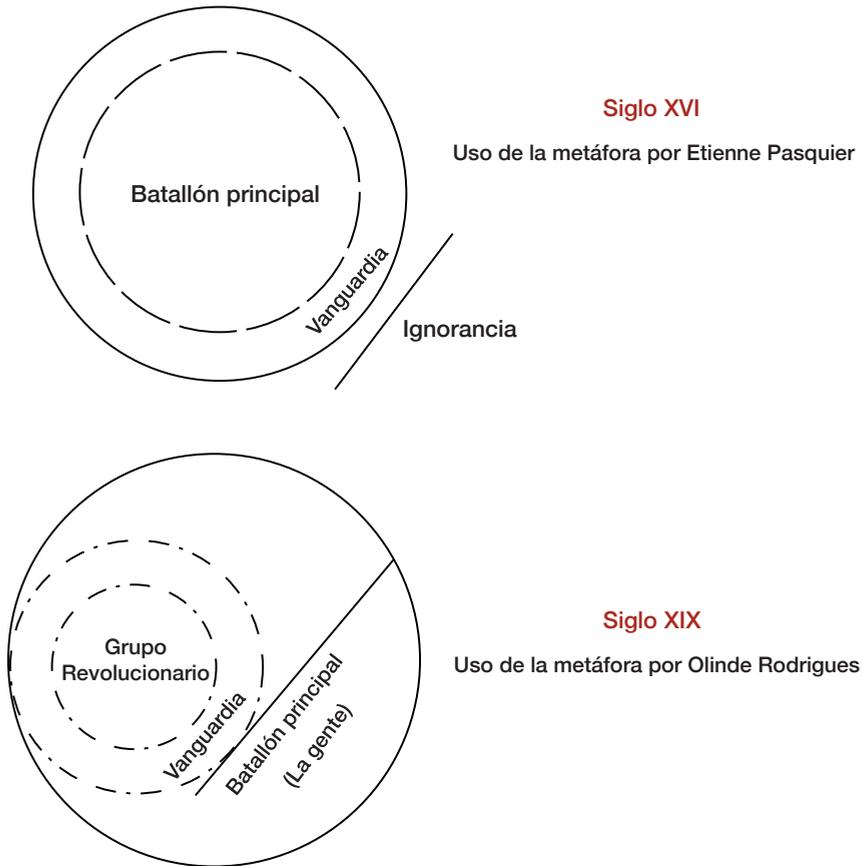


FIG. 12. Resignificación de la vanguardia.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, tanto Poggioli como Calinescu mencionan que Charles Baudelaire hace referencia con desdén a «les littérateurs d'avant garde» en su cuaderno personal, *Mon cœur mis à nu*, escrito en el período de 1862 a 1864. En él, el poeta simbolista francés señala:

Sobre la apasionada predilección del francés por las metáforas militares. En este país toda metáfora lleva bigote. La escuela militante de literatura. Estar de guardia. Llevar alta la bandera... Más metáforas militares: los poetas del combate. Los literatos de vanguardia. Esta debilidad por las metáforas militares es un signo de las naturalezas que no son ellas mismas militaristas, pero están hechas para la disciplina —es decir, para el conformismo—, naturalezas congénitamente domésticas, naturalezas belgas que sólo pueden pensar en sociedad.<sup>10</sup>

La crítica de Baudelaire al uso de la metáfora de la vanguardia representa para Poggioli una crítica a los escritores de la izquierda radical; es decir, a la vanguardia entendida como el poner a disposición la literatura para actuar al servicio de un grupo revolucionario: «la littérature militante».<sup>11</sup> Sin embargo, para Calinescu, este texto de Baudelaire representa una anticipación crítica al fenómeno del vanguardismo que aparecería a principios del siglo XX.<sup>12</sup> Mientras que la lectura de Poggioli está ligada a su tesis del divorcio entre «vanguardia artística» y «vanguardia política» en la segunda mitad del siglo

---

10 Charles BAUDELAIRE, «Mon cœur mis à nu». En: *Oeuvres complètes*, París: Gallimard, 1951, p. 1285. Citado por: Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia»..., *op. cit.*, p. 117.

11 Renato POGGIOLI, *Teoría del arte de vanguardia*..., *op. cit.*, p. 25.

12 «Es cierto que cuando Baudelaire lo rechazó de forma tan drástica, el término vanguardia no se había asociado aún con ese tipo de extremismo artístico y espíritu experimental que posteriormente se convertirían en elementos esenciales de la estética de vanguardia. La cuestión de Baudelaire no era, sin embargo, meramente tópica, y podemos decir que su rechazo de la vanguardia tuvo una cierta cualidad profética que la hace relevante con respecto al problema de la vanguardia en general. ¿Por qué no sucede que el inconformismo sistemático de la vanguardia genera un nuevo tipo de conformidad (aunque sea iconoclasta)?» Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia»..., *op. cit.*, p. 118.

XIX,<sup>13</sup> Calinescu no reconoce ningún divorcio brusco y total entre vanguardia política y vanguardia estética.<sup>14</sup> En mi opinión, no puede haber tal separación: la tensión entre estética y política es el motivo central del vanguardismo. Por tanto, no existe un sentido artístico separado del uso político de la metáfora de la vanguardia. En su carácter estético-político, los desencuentros entre vanguardismo, grupos revolucionarios y regímenes revolucionarios establecidos se deben a diversas visiones del mundo (*Weltanschauungen*) y a diversos proyectos de transformación de formas de vida. A pesar de coincidir en una visión crítica transformadora, existen diversas concepciones vanguardistas de la articulación entre arte, estética y poder. Por otro lado, los encuentros se deben a alianzas políticas estratégicas; esto no ocurre sin poner en riesgo o en tela de juicio la autonomía, tanto del arte y la literatura como de los ismos.

---

13 «Esta alianza de radicalismo político y radicalismo artístico, este paralelismo de las dos vanguardias sobrevivió en Francia hasta la aparición de la primera pequeña revista del movimiento literario moderno, significativamente titulada, *La Revue Indépendante*, que, fundada por el 80, fue tal vez el último órgano que recogiese fraternalmente bajo la misma bandera, a los rebeldes de la política y del arte, a los representantes de la opinión avanzada en las dos esferas del pensamiento social y del pensamiento artístico. Inmediatamente después ocurrió lo que se puede llamar el divorcio de los dos significados, que corresponde al divorcio de las dos vanguardias» Renato POGGIOLI, *Teoría del arte de vanguardia...*, *op. cit.*, p. 27.

14 «En este punto, debo dejar claro que encuentro inaceptable la idea de Poggioli de un divorcio brusco y total de las dos vanguardias. El patrón de las relaciones entre las dos vanguardias es realmente más complicado. Es cierto que lo que actualmente se denomina en Europa la «nueva vanguardia» (que se ha desarrollado principalmente desde la década de 1950) requiere que consideremos todo el problema de la vanguardia desde un punto de vista que Poggioli no podría posiblemente haber adoptado, habiéndose concebido su libro principalmente entre 1946 y 1950. Pero incluso hoy día lo que se denomina la «vieja» o «vanguardia histórica» estuvo inspirada políticamente en más de una ocasión, y si los movimientos que la representaban no pudieron nunca unirse completamente con los movimientos radicales más o menos paralelos en política, no sería exacto decir que las dos vanguardias se encontraban separadas por un abismo infranqueable». Matei CALINESCU, «La idea de vanguardia»..., *op. cit.*, p. 120.

## LA RED VANGUARDISTA: 1906-1938

### Un movimiento polifacético de movimientos simultáneos

El fenómeno del vanguardismo se inscribe dentro de la modernidad en el Siglo XX como uno de sus momentos y como uno de sus rostros.<sup>15</sup> En esta investigación, lo demarcaremos históricamente a través de dos acontecimientos: (1) En 1906, la publicación del *Programm* por el grupo expresionista *Die Brücke*; (2) En 1938, la publicación del *Manifiesto por una arte revolucionario independiente* escrito por León Trotski y André Breton. Durante estas cuatro décadas (1906-1938) tiene lugar una movilización polifacética principalmente en Europa y América Latina, aunque sus efectos alcanzan también a Norteamérica y Asia. La movilización acontece en un espacio compuesto que incluye al arte, a la política y a los medios públicos de difusión. Agrupaciones y actores se encuentran vinculados entre sí a través de una gran red que incluye: (1) En el medio escrito: los manifiestos, las publicaciones periódicas, las revistas, el correo, los libros; (2) En el medio presencial: las exposiciones, las veladas, las conferencias, los viajes; (3) En el medio audiovisual: el cine, la música, las artes plásticas y la radiofonía.<sup>16</sup>

Al concebir al vanguardismo como un proceso complejo que traza su red a través de un espacio compuesto, no me limitaré al análisis de las agrupaciones, sino también incluiré a un gran número de actores no-agrupados que contribuyen igualmente a los acontecimientos inscritos en el momento vanguardista. El vínculo estrecho entre las producciones y las acciones provenientes de diversas partes del globo permite hablar de un carácter internacional del vanguardismo. Al mismo tiempo, el movimiento acontece con una multiplicidad de rostros que

---

<sup>15</sup> Matei Calinescu ubica a la vanguardia como una cara de la modernidad distinta al modernismo. Con este último, las primeras vanguardias comparten la búsqueda de un nuevo origen fundamentado en la distinción entre tradición y modernidad. Sin embargo, éstas presentan un ánimo temporal radical que las lleva a impulsar aceleradamente la transformación cultural, social y existencial. A diferencia de otras formas de modernismo, el acto vanguardista no se limita a celebrar lo nuevo, sino que busca provocarlo.

<sup>16</sup> El soporte de la red vanguardista se encuentra tendido a través de estos diversos medios, siendo dos de los fundamentales las revistas y los manifiestos. Además de ello, las obras están producidas y dispuestas —por los actores vinculados a esta red— de tal modo que generan interreferencias entre ellas.

conlleva trayectorias simultáneas en complejos de poder propios de diversas regiones. La coexistencia entre cosmopolitización y regionalización constituye otra de las tensiones fundamentales del movimiento vanguardista.

En los años cincuenta, sesenta y setenta, tiene lugar otra movilización conocida como segundas vanguardias. A este momento pertenece el grupo Zero en Alemania, Fluxus en Estados Unidos, la Internacional Situacionista en Francia y la Transvanguardia en Italia. Considero que la afinidad entre ambos momentos —primeras<sup>17</sup> y segundas vanguardias— es tan patente, que no se justificaría hablar de un fenómeno distinto, sino de dos momentos de movilización. De la misma manera, en la sociedad actual se pueden encontrar diversas manifestaciones a las que se les podría denominar como propias del *modus operandi* vanguardista.<sup>18</sup> Concebiremos al vanguardismo, por tanto, como una cadena de acontecimientos cuya perspectiva histórica reúne dos momentos principales del siglo XX (primeras vanguardias: 1906-1938, segundas vanguardias: 1957-1979)<sup>19</sup>. Dado que el fenómeno aún es vigente y al mismo tiempo forma parte de la historia, en la época actual ocurre fundamentalmente en dos modos:

---

17 Las primeras vanguardias (1906-1938) han sido nombradas por la Historia del Arte y por la Historia de la Literatura como vanguardias históricas. Desde mi punto de vista, hoy día pueden nombrarse ambos momentos como históricos.

18 Por ejemplo, la agrupación eslovena NSK (*Neue Slowenische Kunst*), activa desde la década de 1980, podría considerarse una forma reciente de vanguardismo. Los investigadores Hubert van den Berg y Walter Fähnders incluyen en su glosario de 2011 tanto a las agrupaciones y actores del momento de las primeras vanguardias, como a los del momento de las segundas vanguardias y a los de la época actual: Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDEERS, *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011.

19 He tomado como referencia 1957 debido al inicio de dos importantes movimientos en este mismo año: Zero en Alemania y la Internacional Situacionista en Francia. Ligada a los movimientos de 1968 tiene lugar una reivindicación y una relectura del vanguardismo. En 1979 es acuñado el término «transvanguardia» por el crítico Achille Bonito Oliva en Italia. La denominación «transvanguardia», al igual que neoexpresionismo en Alemania, manifiesta una distancia crítica frente a las primeras vanguardias. Para 1980 existen aún un gran número de nuevas manifestaciones artísticas y denominaciones, sin embargo, se empieza a hablar más de arte contemporáneo que de arte moderno o de vanguardias.

### (1) Como vivencia actual:

(1) Como observación de primer orden: En la actividad de agrupaciones y actores que se autodescriben como «de vanguardia» y/o se posicionan discursivamente así.

(2) Como observación de segundo orden: A partir de observaciones de críticos del arte y de la literatura que describen un actor, una obra o una secuencia de acontecimientos (un movimiento) actuales como vanguardistas.

### (2) Como memoria:

(1) Como referencia en una obra actual: La memoria del vanguardismo se reintegra a los sistemas del arte y de la literatura como tema.

(2) Como observación crítica de la historia de las transformaciones y de las luchas en el campo artístico y en el campo literario de una sociedad.

Como vivencia, el uso de la noción y la palabra «vanguardia» es performativo, ya que conlleva la formación de una conciencia de «estar en la vanguardia». Como objeto de investigación, el vanguardismo: (1) Permite observar en las acontecimientos y en las manifestaciones actuales aquellos elementos que regresan del fenómeno vanguardista y su momento; (2) Permite construir vínculos y paralelismos con otros momentos de la modernidad, revelando una experiencia epocal.<sup>20</sup> Si bien han cambiado los soportes, los actores y los movimientos, considero que la constelación actual entre arte, literatura

---

<sup>20</sup> Así el libro de Marshall BERMAN: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.

y nuevos medios de difusión mantiene aún abiertas las preguntas, reflexiones y propuestas de las primeras vanguardias. Éste es el motivo de la siguiente exposición donde presentaré algunos elementos indispensables para comenzar a plantear preguntas acerca del momento de las primeras vanguardias.

Como hemos ya señalado, la primera característica del acontecer vanguardista que salta a la vista es su irrupción simultánea y polifacética en diversos espacios regionales. Van den Berg y Fähnders captan esta propiedad como una «cascada» de ismos que se van relevando unos a otros.<sup>21</sup> Como veíamos anteriormente en la FIG. 2,<sup>22</sup> uno de los primeros manifiestos vanguardistas es el *Programm* publicado por el grupo expresionista *Die Brücke* —que Ernst Ludwig Kirchner produce en forma de grabado en madera— que aparece el 9 de octubre de 1906 en el periódico *Elbtal-Abendpost*. En él se puede leer: «Con la convicción puesta en el desarrollo de una nueva generación tanto de hacedores (*Schaffenden*) como de apreciadores (*Geniessenden*), convocamos a toda la juventud. Como juventud que carga consigo el futuro, queremos conseguirmos (*uns verschaffen*) la libertad para nuestros brazos y nuestras vidas (*Arm- und Lebensfreiheit*), en contra de las fuerzas más viejas bien asentadas. Pertenece a nosotros todo aquel que represente inmediata- y auténticamente aquello que lo impulsa a crear (*schaffen*)» (Véase FIG. 13).

---

21 Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDEERS, «Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert: Einleitung». En: Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDEERS, *Metzler Lexikon Avantgarde...*, *op. cit.*, p. 2.

22 Véase *supra* Introducción, pp. 24-25.

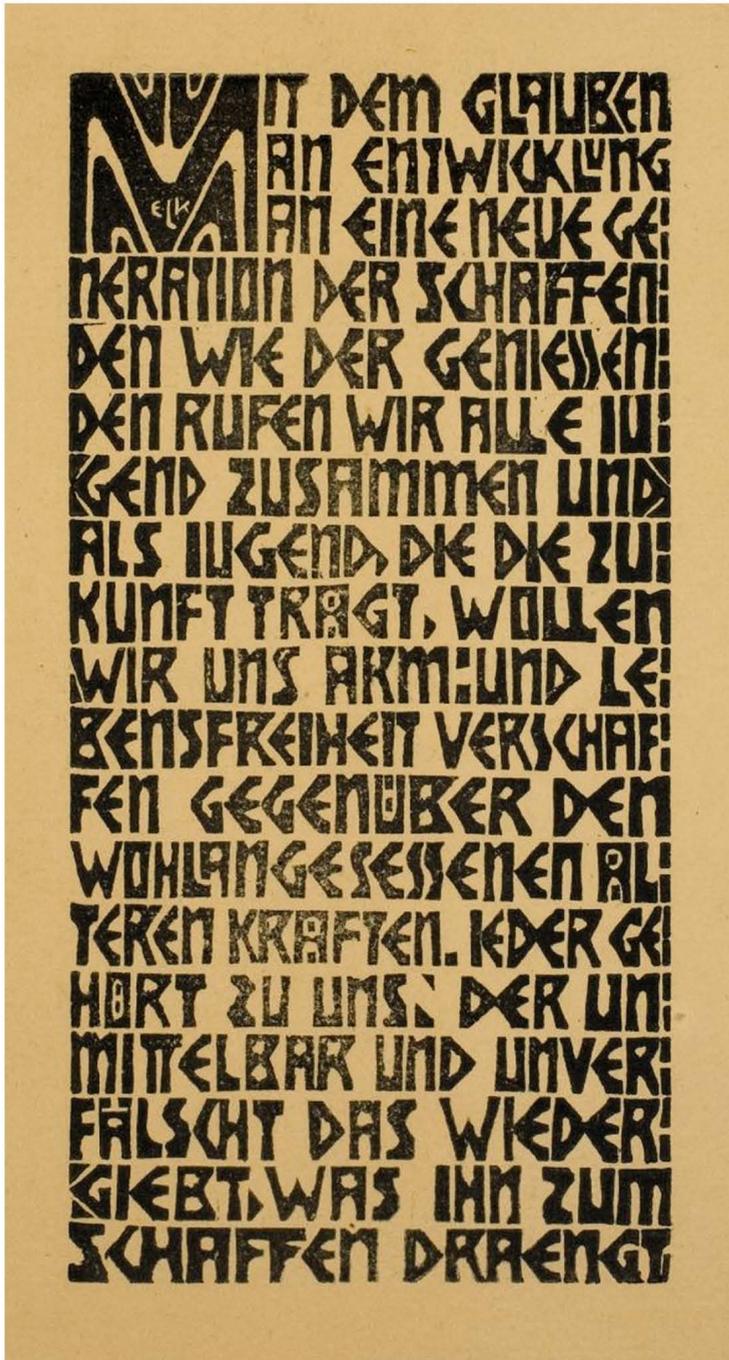


FIG. 13. Ernst Ludwig Kirchner, *Programm der Brücke*, 1906. Grabado en madera.



### CAPÍTULO III. EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

El manifiesto de *Die Brücke* posee varias características que permiten incluirlo dentro del momento y el *modus operandi* de las primeras vanguardias del siglo XX: (1) Es publicado en un medio público de difusión (periódico), (2) El nombre del movimiento es puesto por los mismos artistas, (3) La presentación del manifiesto es a su vez una obra; (4) Emplea un discurso modernista y a la vez comunica la urgencia de actuar contra «las fuerzas más viejas bien establecidas». No obstante, el caso que se volverá paradigmático para el momento vanguardista es el *Manifiesto del Futurismo* publicado en 1909 por Filippo Tommaso Marinetti en el periódico francés *Le Figaro*. A éste último se irán sumando intertextualmente manifiestos vanguardistas uno tras otro en las décadas de 1910 y 1920. Uno de los últimos manifiestos de los años veinte es la *Declaración del Grupo Minorista* de Cuba en 1927, el cual apareció en la *Revista Social* (Véase FIG. 2).



Gaston CALMETTE

REDICTION - ADMINISTRATION

10, rue de Valenciennes

LE FIGARO

Le Petit par semaine, hebdomadaire, en un volume de 100 pages

H. DE VILLEMEZANT

REDICTION - ADMINISTRATION

10, rue de Valenciennes

SOMMAIRE

PARIS A L'ÉLYSÉE... La Marine... Le Futurisme... La Vie de Paris... Échos... M. de Villamezant...

PARIS A L'ÉLYSÉE

Un bref coup d'oeil sur la situation politique et administrative à l'Élysée.

La Marine

Les nouvelles de la marine, les décisions de la commission de la flotte.

Le Futurisme

Les débats autour du futurisme, les positions des différents courants artistiques.

La Vie de Paris

Les événements de la capitale, les fêtes, les spectacles, les nouvelles.

Échos

Des nouvelles diverses, des faits divers, des anecdotes.

Le Futurisme

Texte principal de l'article sur le futurisme, introduction et premiers paragraphes.

La Vie de Paris

Texte principal de l'article sur la vie de Paris, introduction et premiers paragraphes.

Échos

Texte principal de l'article Échos, introduction et premiers paragraphes.

M. de Villamezant

Texte principal de l'article sur M. de Villamezant, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Le complot Caillaux

Texte principal de l'article sur le complot Caillaux, introduction et premiers paragraphes.

Mouvelles à la Main

Texte principal de l'article sur les nouvelles à la main, introduction et premiers paragraphes.

Fig. 14. Portada de Le Figaro del 20 de febrero de 1909 con el Manifiesto del Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti.

Source: Gallatin, R. / Biblioteca Nacional de Francia

Después de la publicación de los manifiestos, muchas de estas agrupaciones y actores continúan operando durante la década de 1920 y al inicio de la década de 1930. Hacia la segunda mitad de la década de 1930, la vanguardia comienza a perder su *momentum*. Dos de los acontecimientos que se pueden considerar como marcadores del término de este período son: (1) La reorganización de las instituciones artísticas y literarias en la Rusia soviética en 1932: Luego de la revolución de 1917 hasta los años veinte había existido una colaboración entre vanguardias y régimen soviético. Esta situación cambia radicalmente en 1932, cuando el partido asume el control total de la actividad artística y el realismo socialista se convierte en el estilo oficial (Véase FIG. 15); (2) La exposición *Entartete Kunst* («Arte Degenerado») organizada en 1937 por los nacionalsocialistas en München. Uno de los manifiestos que se pueden encontrar en esta fase de conclusión del momento de las primeras vanguardias es el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* escrito en 1938 por André Breton y León Trotsky —firmado por André Breton y Diego Rivera— en el cual se puede leer una declaración sobre el desencuentro entre el anhelo de revolución y el deseo de autonomía vanguardista. Éste último es paradigmático en presentar la tensión existente entre arte revolucionario y arte-al-servicio-de-la-revolución. En este texto queda plasmado, a manera de telón de una primera etapa vanguardista, el anhelo no logrado de una síntesis dialéctica que, protegiendo la autonomía artística, otorgara al arte la función de servir a una revolución concreta:

El objeto de esta llamada es encontrar un terreno para reunir a todos los sostenedores revolucionarios del arte, para servir a la revolución por los métodos del arte y para defender la libertad misma del arte contra los usurpadores de la revolución. Estamos profundamente convencidos de que la reunión en este terreno es posible para quienes representan estéticas, filosóficas y políticas razonablemente divergentes.<sup>23</sup>

---

23 André BRETON y Diego RIVERA, «¡Por un arte revolucionario independiente!». En: Raquel TIBOL, *Diego Rivera: Arte y política*, Ciudad de México: Grijalbo, 1979, p. 185.

## II. La red vanguardista: 1906-1938



FIG. 15. Seis acontecimientos en el momento de las primeras vanguardias.

### Los usos del manifiesto

Habiendo señalado el uso de la noción y la palabra «vanguardia» como el primer elemento que hace posible al vanguardismo, vemos ahora que otro componente primordial es el manifiesto. Para entender cómo se llega a concebir el uso específico del manifiesto que hacen los vanguardistas del siglo XX, se requiere llevar a cabo una pequeña búsqueda genealógica análoga a la que hicimos sobre el significante «vanguardia».

Durante el siglo XVI, el manifiesto funcionaba como un medio para la «publicación de la voluntad señorial, articulada en la forma de decretos, leyes, explicaciones, promulgaciones o proclamaciones».<sup>24</sup> Los investigadores Klatt y Lorenz señalan que el manifiesto era un instrumento de información y de legitimación pública de la política de poder (*Machtpolitik*) del rey.<sup>25</sup>

Durante el siglo XVII, tiene lugar un monopolio real de los periódicos en Francia. En este contexto, el manifiesto se vuelve un «instrumento de propaganda del gobierno absolutista, con el cual buscaba consolidar su posición de poder».<sup>26</sup> Es con los inicios de la Revolución Francesa que los manifiestos dejan de ser foros legislativos y legitimadores de los actos soberanos.

En el siglo XVIII, el manifiesto se usa como un medio minoritario de oposición a la monarquía. Durante la guerra civil, el manifiesto adquiere las funciones de «contribuir a la aclaración de la situación de los intereses en las disputas públicas y generar en la política condiciones para soluciones prácticas».<sup>27</sup>

---

24 Johanna KLATT y Robert LORENZ, «Politische Manifeste: Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?». En: Johanna KLATT y Robert LORENZ (Coordinadores), *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, Bielefeld: Transcript, 2011, p. 9.

25 *Idem*.

26 *Idem*.

27 *Ibidem*, p. 10.



Hacia el fin del siglo XVIII, el manifiesto ya «ha adquirido la forma de un portador de la comunicación de masas».<sup>28</sup> Éste comienza a ser empleado para la «guerra de opiniones».

Durante el siglo XIX, el manifiesto se vuelve un medio de la disidencia, la subversión y de la oposición. Su nueva función es ser el portavoz de intereses particulares o de clase. Se vincula así a la praxis de los movimientos políticos revolucionarios y en ellos se llama a la movilización. El manifiesto también comienza a ser usado para clarificar y explicar las posiciones político-teóricas.<sup>29</sup> El ejemplo paradigmático de este último uso es el *Manifiesto comunista* (1848).



Fig. 16. El manifiesto: del dispositivo de la voluntad señorial a su uso en las primeras vanguardias.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Idem.*

En el siglo XX, el manifiesto se constituye como el principal mecanismo de difusión de los movimientos vanguardistas. Éste conserva aún las cuatro funciones que hemos visto: (1) Informar sobre asuntos públicos, (2) Clarificar, explicar y legitimar posiciones político-teóricas y (3) Llamar a la movilización. Sin embargo, éste adquiere nuevas funciones y es empleado como un género literario abierto a la experimentación.<sup>30</sup> A través de los manifiestos, los vanguardistas buscan: (4) Provocar escándalos de opinión, (5) Distinguir las posiciones entre los «ismos» en disputa, (6) Ironizar sobre la propia posición, (7) Informar sobre las continuidades y discontinuidades de un movimiento.

En su estructura de argumentación, el manifiesto vanguardista generalmente aborda tres cuestiones que se suceden: (1) Se plantea una situación de crisis<sup>31</sup>, (2) Se pregunta por la función del arte y (3) Se plantea una nueva relación entre arte y vida. Como género híbrido, el manifiesto contiene observaciones estéticas, observaciones sobre el lugar que ocupa —y debe ocupar— el arte en la sociedad y observaciones generales sobre la forma de vida actual. Con base en un diagnóstico de crisis, se genera una propuesta de acción transformadora tanto del orden social como del *status* del arte en la sociedad y se incita a la acción inmediata. El carácter performativo —y poético— del manifiesto radica en dar cuenta de todo esto valiéndose de los mismos recursos estéticos que plantea: crea sus propias condiciones y criterios para legitimarse.<sup>32</sup>

---

30 Existen manifiestos vanguardistas que son simples catálogos de demandas, otros son textos poéticos con poco contenido programático y hay incluso anti-manifiestos. *E.g. Manifiesto Dadá* de Tristan Tzara.

31 Crisis que los artistas vanguardistas perciben en acontecimientos como la Revolución Mexicana (1910), la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (1917) y la llegada al poder del fascismo en Italia (1922).

32 Así también una observación de Cleanth Brooks sobre la poesía: «El poema es una instancia de la doctrina que enuncia; es tanto la enunciación como la realización de esta enunciación» Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Orlando: Harcourt, 1970, p. 17.



Como acontecimiento fundacional de una vanguardia y autonarración de este acontecimiento, el manifiesto logra una vinculación del movimiento en tres frentes: (1) Se toma posición frente a la institución «arte» vigente en un complejo geo-histórico de poder; (2) Se toma una posición que inscribe a la agrupación o al actor dentro de la red vanguardista internacional; (3) Se toma posición frente a otros «ismos».

Podemos pensar al manifiesto vanguardista como un esfuerzo de unificación, que plantea la posibilidad de integrar distintos ámbitos de la vida, a fin de crear una nueva *praxis*. O bien podemos pensar al manifiesto como una información cuyo potencial de impacto no se encuentra relegado meramente al ámbito artístico. La hibridez del manifiesto aparece como un acoplamiento entre dos funciones: (1) Desde el punto de vista político, funda un programa que vincula decisiones colectivas; (2) Desde el punto de vista artístico, muestra la contingencia de la sociedad moderna y la posibilidad de un orden distinto.<sup>33</sup> Los programas de acción política colectiva de las vanguardias, dirigidos a impulsar la transformación en las sociedades, varían en grados de alcance. Éstos pueden tratarse de: (1) Una declaración estética (cubismo, creacionismo, estridentismo en su primera fase); (2) Una revolución cultural que acompaña un proyecto revolucionario existente (futurismo y constructivismo, estridentismo en su segunda fase); (3) Una revolución total sustentada en una revolución psíquica (futurismo, surrealismo); o bien, (4) una crítica del modernismo y una autocrítica del vanguardismo (Dadá).

---

33 Son las funciones que Luhmann atribuye, respectivamente, al sistema político y al sistema artístico: vincular decisiones colectivas (*kollektiv bindende Entscheidungen*) y mostrar la posibilidad de otros órdenes pese a la contingencia (*Ordnung trotz Kontingenz*), según el cuadro de Niels Werber que aparece en Niklas LUHMANN, *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, p. 448.

## La formación de los ismos

El surgimiento de la idea de «movimiento» como un proyecto de futuro que es impulsado a través de la acción, es ubicado por el historiador de los conceptos Reinhart Koselleck también en la época de la Revolución Francesa, cuando el filósofo Immanuel Kant aplica por primera vez el sufijo «ismo» al concepto de república:

Para Kant, la «república» era una determinación de fines derivada de la razón práctica a la que el hombre aspiraba continuamente. Kant utilizó la nueva expresión de «republicanismo» para indicar el camino que conduce a ella. El republicanismo indicaba el principio del movimiento histórico e impulsarlo es un mandato de la acción política. (...) El «republicanismo» fue, pues, un concepto de movimiento que, en el espacio de la acción política, efectuaba lo mismo que el «progreso» prometía cumplir en la historia total. El antiguo concepto «república», que notificaba una situación, se convirtió en *télos* y a la vez se temporalizó —con la ayuda del sufijo «ismo»— convirtiéndose en un concepto de movimiento. Sirvió para anticipar teóricamente el movimiento histórico en ciernes e influir prácticamente en él. (...) Con esto queda circunscrita la estructura temporal de un concepto que vuelve a aparecer en numerosos conceptos siguientes cuyos proyectos de futuro intentan desde entonces alcanzarse y superarse. Al «republicanismo» le siguió el «democratismo», el «liberalismo», el «socialismo», el «comunismo», el «fascismo», por citar únicamente las expresiones especialmente eficaces.<sup>34</sup>

Esta genealogía del uso moderno de «ismo» nos permite esclarecer cómo, a partir de este uso histórico de un concepto, se desencadena toda una gama de movimientos que apuestan por efectuar el despliegue de un proyecto en el presente. «Ismo» acompaña la emergencia de movimientos programáticos en la sociedad que (1) luchando por establecerse en una posición y punto de vista propios, (2) codifican sus expectativas de transformación del mundo en la forma de un proyecto, con lo cual adquieren una finalidad específica (*télos*) impulsada

---

34 Reinhart KOSELLECK, ««Espacio de experiencia» y «Horizonte de expectativa»: Dos categorías históricas». En: *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 355.

a través de la acción. En el siglo XIX, los ismos también eran denominados «religiones del arte» y su función consistía en nombrar una tendencia o un estilo dentro de la institución «arte». La mayoría de las ocasiones, el nombre de un ismo era otorgado por un crítico. Esto puede verse desde el romanticismo, pasando por el simbolismo y el impresionismo, hasta las vanguardias.

Como escribe Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, el arte bajo un paradigma estrictamente esteticista realizaba una crítica de la forma de hacer arte. El vanguardismo del siglo XX, en cambio, ejerce una crítica a la institución «arte».<sup>35</sup> Por ello es pertinente preguntar: ¿Cuál es la posición desde donde las formaciones vanguardistas ejercen sus críticas a las instituciones del arte? Como señalábamos, en relación al manifiesto, muchas vanguardias cuestionan lo estético a partir de plantear una nueva interrelación arte~vida que no respeta la supuesta autonomía de la esfera del arte según el ordenamiento de las sociedades modernas. Por lo tanto ¿está el vanguardismo estrictamente circunscrito al arte? Aunado al uso singular del artefacto «manifiesto» y a la palabra «vanguardia», la acción de fundar un «ismo» jugará un papel predominante en las primeras vanguardias. Las primeras vanguardias llegan a estar en posición de ejercer su crítica una vez que realizan el acto de fundación que usualmente es narrado en el manifiesto, el cual, si es exitoso —si logra ser discutido por la opinión pública de la época— amplía su entorno de acción más allá del arte. Como la estrategia vanguardista es producir el acontecimiento (arte-política) al mismo tiempo que la narración del mismo, su espacio de acción está en una intersección donde se confunden arte, política y medios de difusión.

En mi opinión, ya la proliferación misma de ismos polifacéticos y simultáneos constituye uno de los ataques contra la institución «arte». Los artistas nuevos arrebatan a los críticos consagrados el poder de nombrar su pertenencia a un ismo. La institución «arte» alcanza con ello una situación de anomía

---

35 Cfr. Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. En el siglo XIX, la relación entre los ismos era una lucha por sobredeterminar la institución «arte». Hasta ahí llegaba su potencial crítico. Se argumentaba respecto a cuál estilo o tendencia es mejor, respetando la autonomía estética de la institución «arte».

generalizada donde cualquier imagen o cualquier concepto puede ser el origen que lleve a formar un nuevo ismo. Max Mohr ironiza sobre ello en su comedia de 1920 *Die Dadakratie*: «Solamente en el último mes aparecieron mil cien nuevas corrientes artísticas». <sup>36</sup> Existe incluso un manifiesto que llama «al manifestantismo» (*Aufruf zum Manifestantismus*) publicado en la revista *Die Aktion* donde August Stech escribe: «El ISMO es algo legítimo, pues esta terminación significa la apropiación pánica del mundo a través de una idea». <sup>37</sup>

De la misma manera como concebimos al vanguardismo en tres momentos —primeras vanguardias (1906-1938), segundas vanguardias (1957-1979) y manifestaciones o evocaciones de la vanguardia en la actualidad (desde 1980 hasta hoy)— podemos entender las ideas con las que se han interpretado los acontecimientos de la vanguardia. Un primer momento de teorización del vanguardismo proviene de dos tipos de fuentes: (1) Actores ligados a agrupaciones pertenecientes a las primeras vanguardias y (2) Actores no-vanguardistas contemporáneos al momento de irrupción del movimiento vanguardista. El Lissitzky y Hans Arp son de los primeros en presentar un panorama sobre la situación de irrupción simultánea y polifacética de agrupaciones artísticas, al publicar en 1925 un libro trilingüe (alemán, francés, inglés) con el nombre *Die Kunstismen-Les ismes de l'art-The isms of art*. Si bien, no aparece el término «vanguardia», existe ya una conciencia de que estos «ismos» del arte, al mismo tiempo que eran un conjunto heterogéneo,

---

36 Max MOHR, *Die Dadakratie: Komödie in drei Akten*, Berlín, 1920, p. 31. Citado por: Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDEERS, «Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert: Einleitung»..., *op. cit.*, p. 2. Esta situación queda también expresada en la imagen que emplea el manifiesto de 1922 del movimiento chileno Rosa Náutica: «Cien planetas nacen cada mañana en los horizontes de nuestras pupilas. Todos son agujerados al instante por el trépano de nuestra curiosidad vertiginosa; y quedan como los discos rojos y blancos de un *shooting saloon*». «Rosa Náutica». En: *Antena: Hoja Vanguardista*, Valparaíso, Tour Eiffel, mayo de 1922. Reproducido en Jorge SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 127.

37 August STECH (seudónimo de Franz Pfemfert), «Aufruf zum Manifestantismus». En: *Die Aktion*, año 3, n.º 41, 11 de octubre de 1913. Citado por: Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDEERS, «Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert: Einleitung»..., *op. cit.*, pp. 2-3.

formaban una red interconectada.<sup>38</sup> La idea de red ya está presente en los años veinte. El constructivista Henryk Berlewi escribe en 1922 en la revista polaca *Nasz Kurier*, al reseñar sobre el *Congreso Internacional de Artistas Progresistas*, que existe una «amplia red de revistas».<sup>39</sup> En 1923 aparece en la revista holandesa *Het Overzicht* un diagrama de revistas vinculadas con el título de «La red» (*Das Netzwerk*). En el último número de esta misma publicación, reaparece actualizada dicha red con el título de *Revistas modernistas (Revue modernistes)*.<sup>40</sup>

Los ismos que El Lissitzky y Hans Arp incluyen son: cine abstracto, constructivismo, verismo, Proun, compresionismo, Merz, neoplasticismo, purismo, Dada, simultaneísmo, suprematismo, pintura metafísica, abstraccionismo, cubismo, futurismo y expresionismo. Tan sólo en los diez años que ellos cubren (1914-1924) cuentan la emergencia de dieciséis ismos. El libro contiene un pequeño párrafo describiendo en qué consiste cada uno de ellos, la mayoría de estas descripciones son citas provenientes de manifiestos o declaraciones de los actores que impulsan cada ismo. Una cita de Kazimir Malévich precede a todas, en la cual dice:

El tiempo actual es la época de los análisis, el resultado de todos los sistemas que alguna vez fueron establecidos. Los siglos trajeron los signos a nuestra línea de demarcación, en ellos tenemos que reconocer las imperfecciones que llevaron a la división y a la contradicción. Quizá de esto sólo debemos tomar lo contradictorio para construir el sistema de la unidad.<sup>41</sup>

Esta tesis de Malévich es reforzada por el diseño de la portada, donde puede observarse cómo a partir de la «K» de la palabra «arte» (*Kunst*) se forma la apertura que da lugar a cada uno de los dieciséis ismos (Véanse FIGS. 17A y B).

38 Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDERS, «Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert: Einleitung»..., *op. cit.*, p. 2.

39 Citado por: *Ibidem*, p. 12.

40 *Ibidem*, p. 13.

41 Kazimir Malevitsch en El LISSITZKY y Hans ARP, *Die Kunstismen-Les ismes de l'art-The isms of art*, Erlenbach-Zürich / München / Leipzig: Eugen Rentsch, 1925, VIII.



FIG. 17A. *Die Kunstisten - Les ismes de l'art - The isms of art*, 1925.

VIII

Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationsgrenze haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheiten erkennen, die zur Getrenntheit und Gegensätzlichkeit führen. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche nehmen, um das System der Einheit aufzubauen. MALEWITSCH.

**KUBISMUS**

Das, was den Kubismus von der älteren Malerei unterscheidet, ist dieses: er ist nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Konzeption, welche strebt sich zur Schöpfung herauszuheben. APOLLINAIRE.

Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbnaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrahierten Formen in klaren Wesens- und Maßverhältnissen zueinander. ALLARD.

**FUTURISMUS**

Die Futuristen haben die Ruhe und Statik demoliert und das Bewegte, Dynamische gezeigt. Sie haben die neue Raumauffassung durch die Gegenüberstellung des Inneren und Äußeren dokumentiert.

Die Geste ist für uns nicht mehr ein festgehaltener Augenblick der universalen Bewegtheit: sie ist entschieden die dynamische Sensation selbst und als solche verewigt. BOCCIONI.

**EXPRESSIONISMUS**

Aus Kubismus und Futurismus wurde der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak, der Expressionismus gehackt.

Le temps actuel est l'époque des analyses, le résultat de tous les systèmes qui aient jamais été établis. Ce sont des siècles qui ont apporté les signes de notre ligne de démarcation, nous y reconnaitrons les imperfections qui menacent à la division et à la contradiction. Peut-être que nous n'en prendrons que les propos contradictoires pour construire notre système de l'unité. MALEWITSCH.

**CUBISME**

Ce qui distingue le cubisme de la peinture précédente c'est qu'il n'est pas un art de l'imitation, mais une conception qui tend à s'élever en création. APOLLINAIRE.

Au lieu de l'illusion impressioniste de l'espace basée sur la perspective de l'air et le naturalisme des couleurs, le cubisme donne les formes simples et abstraites en leurs relations précises de caractère et de mesures. ALLARD.

**FUTURISME**

Les futuristes ont démolé la quiétude et la statique et démontré le mouvement, la dynamique. Ils ont documenté la nouvelle conception de l'espace par la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur.

Le geste pour nous ne sera plus un moment fixé du dynamisme universel: il sera décidément la sensation dynamique éternisée comme telle. BOCCIONI.

**EXPRESSIONISME**

C'est du cubisme et du futurisme que fut fabriqué le hachis, le mystique beefsteak allemand: l'expressionisme.

The actual time is the epoch of analyses, the result of all systems that ever were established. Centuries brought the signs to our line of demarcation, in them we shall recognise the imperfections that led to division and contradiction. Perhaps we hereof only shall take the contradictory to construct the system of unity. MALEWITSCH.

**CUBISM**

What distinguishes cubism from precedent painting is this: not to be an art of imitation but a conception that tends to rise itself as creation. APOLLINAIRE.

Instead of the impressionist illusion of space based on the perspective of air and the naturalism of colour, cubism offers the simple and abstracted forms in their precise relations of character and measure. ALLARD.

**FUTURISM**

Futurists have abolished quietness and statism and have demonstrated movement, dynamism. They have documented the new conception of space by confrontation of interior and exterior.

For us gesture will not any more be a fixed moment of universal dynamism: it will decidedly be the dynamic sensation eternalised as such. BOCCIONI.

**EXPRESSIONISM**

From cubism and futurism has been chopped the minced meat, the mystic german beefsteak: expressionism.

FIG. 17B.



El tiempo actual que Malévich nombra como «la época de los análisis» puede identificarse con el proceso de progresiva diferenciación propio de la modernidad que se acentúa tras las revoluciones burguesas del siglo XIX. La ciencia se separa del arte, el arte de la técnica, la religión de la política, la política de la economía, la economía del derecho, etc.<sup>42</sup> La diferenciación se replica a su vez al interior de los subsistemas, formando subcampos dentro de los campos, o bien, subsistemas de subsistemas.<sup>43</sup> Si se observa e.g. la ciencia, se verá cómo surgen disciplinas cuya autonomía depende de su diferenciación frente a otras disciplinas.<sup>44</sup> Sin embargo, el impacto de la dinámica de la modernidad es entendida como una pérdida y existe un anhelo por restaurar la unidad. El vanguardismo replica esta contradicción moderna en el momento en que la identifica. Por un lado, los movimientos afirman su autonomía en los diversos ismos (suprematismo, estridentismo, futurismo, cubismo, etc.); por otro lado, intentan reunir aquello que está siendo separado.

Cada ismo vanguardista posee autonomía sobre la base de condiciones heterónomas de un complejo geo-histórico de poder donde éste se forma. Esta autonomía se desarrolla: (1) Frente a una institución «arte» específica (en México, en Alemania, en Italia, etc.); (2) Frente a la red del movimiento vanguardista internacional; (3) Frente a otros ismos. Su identidad se encuentra dada en una constelación singular de estos tres tipos de relación. Si establecemos una analogía entre el momento de las primeras vanguardias y la perspectiva de la

---

42 Este acontecimiento es narrado con diferentes conceptos, de acuerdo a qué teoría sociológica se suscriba. Por nombrar sólo dos de ellas: (1) Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, se forman diversos campos con autonomía relativa; (2) Desde la teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhmann, se forman subsistemas sociales cuya autonomía es operativa y está asegurada por el cumplimiento de una función.

43 Este acontecimiento es descrito matemáticamente por George Spencer-Brown como la reentrada (*re-entry*) de una forma dada en sí misma. Luhmann retoma este entendimiento para hablar de la formación de subsistemas y para su epistemología de la observación.

44 Dentro de las ciencias sociales (un subsistema del subsistema de la ciencia, según Luhmann) una de las disciplinas científicas que se forman en esta etapa es la sociología misma. Otro ejemplo es el Diseño que se constituye como disciplina durante la época de las vanguardias; la *Staatliches Bauhaus* ejerce en ello una influencia decisiva.

biología teórica de Jakob von Uexküll, a cada agrupación —y, en ocasiones a cada actor vanguardista— le corresponde la construcción de un mundo circundante (*Umwelt*) propio a partir de una visión del mundo diferenciada y de un punto de vista en la red vanguardista. Sin embargo, como cada agrupación o actor es vanguardista sólo en relación a un otro similar que confirma la regla de sus características recurrentes, la identidad (el «estar-en-la-vanguardia» o el «ser-de-vanguardia») se constituye en relación a —y para— un observador de segundo orden (crítico) que habita la red de observaciones de observaciones.

Siguiendo el movimiento de la imagen hacia la derecha en la portada de *Die Kunstismen* (Veáse FIG. 17A), se encuentra un enorme «ISM» enmarcado por el momento histórico (1914-1924). La formación simultánea y polifacética de ismos es el elemento que señala Malévich: un «sistema de la unidad» que se construye a partir de lo contradictorio. En la imagen, este momento de unidad se vuelve a perder en múltiples «US» correspondientes a cada uno de los dieciséis ismos. La interacción entre el texto citado de Malévich, la imagen de la portada y los textos propios correspondientes a cada ismo construyen un enunciado sobre la situación de irrupción simultánea y polifacética de movimientos. Tomando aquí un concepto de Heinz von Foerster<sup>45</sup>, lo que se enuncia es *la construcción de un observador de segundo orden* capaz de diseñar un «sistema de la unidad» a pesar de lo contradictorio que pueda resultar cada ismo aislado. La tarea de este observador vanguardista de segundo orden es sintetizar lo singular del vanguardismo.

El libro *Die Kunstismen-Les ismes de l'art-The isms of art* toma la teoría suprematista de Malévich para fundamentar que es posible construir un «sistema de la unidad» vanguardista. Ésta es una de las intenciones de Malévich al escribir su manifiesto *Del cubismo y el futurismo al suprematismo* donde propone una superación (*Aufhebung*) del futurismo siguiendo el mismo

---

45 Heinz VON FOERSTER, «Cybernetics of Cybernetics». En: *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*, Nueva York: Springer, 2003, p. 283.

### CAPÍTULO III. EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

principio futurista de la velocidad.<sup>46</sup> Malévich fabrica un observador suprematista, capaz de mirar críticamente las miradas futurista, cubista, constructivista, etc. Pero este observador de segundo orden —que se eleva en el discurso de Malévich hacia la pureza— no deja de ser un observador de primer orden, por lo que su síntesis será vista nuevamente como una perspectiva dentro de la totalidad de miradas vanguardistas. La percepción de la totalidad vuelve a escaparse. De la misma manera que el movimiento de la portada del libro desemboca en la división, el impulso por sintetizar el haz de luz difusa del vanguardismo lleva a la formación de nuevos ismos. La visión de la unidad da lugar a nuevas perspectivas particularizadas.

---

46 «El futurismo ha revelado la «novedad» de la vida moderna: la belleza de la velocidad. Gracias a la velocidad avanzamos más rápidamente. Nosotros, que ayer éramos todavía futuristas, hemos llegado con la velocidad a nuevas formas, a nuevas relaciones con la naturaleza y con las cosas. Hemos llegado al suprematismo rechazando el futurismo, que consideramos como una galería subterránea que los retardatarios habrán de atravesar. Hemos abandonado el futurismo, nosotros, los más audaces, y hemos escupido sobre el altar de su arte» Kazimir MALÉVICH, «Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico». En: *Escritos*, Madrid: Síntesis, 2008, p. 242.

## EL VANGUARDISMO COMO PARADIGMA

No obstante la conexión manifiesta entre las producciones y las acciones de las agrupaciones y de los actores vinculados al vanguardismo, no es posible concebir al movimiento de una manera homogénea o unitaria; es decir, sin que se desmonte en múltiples movimientos.<sup>47</sup> Desde mi punto de vista, esta imposibilidad proviene no solamente de los diversos nombres y los diversos programas (estridentismo, expresionismo, Dadá, futurismo, surrealismo, etc.), sino también del hecho de que cada movimiento se encuentra asentado en diversos complejos geo-históricos de poder.<sup>48</sup> Esto no significa que el movimiento internacional de la vanguardia carezca de estructura. Como Manuel Maples Arce lo reconoce ya en su *Directorio de Vanguardia* de 1921, se puede hablar de una red vanguardista internacional, cuyo rendimiento está en vincular comunicativamente múltiples acontecimientos entre los actores movilizadas en diferentes países.

---

47 El vanguardismo ejerce una resistencia a ser determinado de manera general con una sumatoria de características de este tipo:

1. Si  $x_1$  contiene (a)+(b)+(c)+(d)+(e)  
Entonces  $x_1 =$  vanguardismo
2. Si  $x_1$  no contiene (a)+(b)+(c)+(d)+(e)  
Entonces  $x_1 \neq$  vanguardismo
3. Si  $x_1$  contiene (f) ó (g) ó (h) ó (i) ó (j)  
Entonces  $x_1 \neq$  vanguardismo

De donde se derivaría que si un actor o un movimiento  $x$  no cumple cierta característica, ya no es plenamente vanguardista. Además de que, si cumple características distintas al tipo ideal del vanguardismo, ya no lo sería tampoco. La complejidad del fenómeno es tal que, si buscamos aprehenderlo por este camino, siempre existe una característica más o sobra alguna para cada caso ( $x_1$ ,  $x_2$ ,  $x_3$ , etc.) que se quiera probar en el listado de características.

48 La dificultad para desarrollar una teoría de la vanguardia recuerda a la situación en que se encontraba la teoría etnológica cuando Claude Lévi-Strauss escribe en 1956: «Ésta encuentra una dificultad para establecer y circunscribir su fundamento comparativo: o bien los datos que el estudioso se propone cotejar son tan vecinos —geográfica e históricamente— que jamás se tiene la certeza de hallarse ante varios fenómenos y no ante uno solo, superficialmente diversificado, o bien los datos son demasiado heterogéneos y la confrontación resulta ilegítima, debido a que se realiza entre cosas que no son comparables entre sí». Claude LÉVI-STRAUSS, «Existen las organizaciones dualistas?». En: *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 165.

Previamente señalamos que, como los sujetos de Uexküll y como las mónadas de Leibniz, cada vanguardia —y cada actor— incluye la totalidad del mundo desde su perspectiva. Cada mirada es potencialmente una visión del mundo. Arribamos con esta imagen a una concepción perspectivista del vanguardismo.<sup>49</sup> A cada punto de vista donde se encuentra asentado cada actor o agrupación vanguardista le corresponde un mundo circundante. Por ello, las producciones y los gestos que forman la trayectoria propia de cada agrupación —y en ocasiones de cada actor— pueden ser observadas —tomando un concepto wagneriano— como una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).<sup>50</sup> Si cada esfera es un diverso actor o agrupación vanguardista (expresionismo, Herwarth Walden, futurismo, F.T. Marinetti, surrealismo, André Breton, estridentismo, Manuel Maples Arce, Dadá, Rosa Náutica, modernismo brasileño, creacionismo, zenitismo, Bertolt Brecht, Mavo, etc.) a partir de múltiples reverberaciones e irradiaciones mutuas, se forma una estructura que podemos denominar la red vanguardista.

Vinculados por esta red, coexisten tanto las concepciones del mundo (*Weltanschauung*) como los mundos circundantes (*Umwelt*) propios de cada actor y de cada agrupación vanguardista. El vínculo es colaborativo a menudo —como cuando Herwarth Walden organiza la exposición de los futuristas en Berlín— aunque también es antagonista —como cuando los dadaístas irrumpen para boicotear las conferencias de Marinetti. En la red del vanguardismo coexisten el disenso predominante y el consenso parcial, los cuales ocurren sobre un pacto común que consiste en reconocer la existencia del movimiento

---

49 Sobre la posibilidad de una filosofía perspectivista, nos dice Deleuze: «Es preciso que cada uno, cada sujeto, cada noción individual, cada noción de sujeto comprenda la totalidad del mundo, exprese ese mundo total, pero desde un cierto punto de vista. Ahí comienza una filosofía perspectivista». Gilles DELEUZE, «Clase I. Exasperación de la filosofía: El mundo según Leibniz». En: *El Leibniz de Deleuze: exasperación de la filosofía*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 33.

50 Un ejemplo de ello es la exposición *Gesamtkunstwerk Expressionismus*, llevada a cabo en el año 2010 en Alemania. El otro motivo que justifica la aplicación de este concepto es la interdisciplina, ya que cada agrupación y cada actor vanguardista abarca múltiples medios: pintura, escultura, música, poesía, literatura, teatro, arte sonoro etc.; además de los formatos híbridos concebidos por ellos.

vanguardista y las luchas hegemónicas por sobredeterminarlo. Simultáneamente a la vinculación global o cosmopolitización en la red vanguardista, cada movimiento se encuentra sujeto a complejos de poder regionales e históricos. Las agrupaciones y los actores logran un efecto de autonomía frente a las instituciones «arte» propias de cada complejo de poder en que desarrollan sus puntos de vista. Cada acontecimiento vanguardista es, por tanto, doble. Por una parte conecta con la red del arte vanguardista y, por otra, con el complejo geo-histórico de poder donde se asienta. Esto permite distinguir: (1) Las posiciones ocupadas por vanguardistas en un complejo de poder: quiénes y desde dónde dicen lo que dicen (2) Las posiciones ocupadas en la red vanguardista internacional; (3) Las posiciones de actores no-vinculados al vanguardismo en cada complejo de poder.

Heinz von Foerster nos dice que a toda observación le corresponde siempre un punto ciego: el del lugar donde se genera la observación misma.<sup>51</sup> Este lugar es la posición —o la red de posiciones, en el caso de una agrupación— que se ocupa en un complejo de poder. El observador que mira a las vanguardias las verá desde su posición comprometida en el complejo de poder donde se encuentra. Sin embargo, por el simple acto de observar, el que observa queda implicado en la red vanguardista y deviene un nodo dentro de ésta, ocupando

---

51 Cfr. Heinz von FOERSTER, «Construyendo una realidad». En Paul Watzlawick *et al.*, *La realidad inventada*, Barcelona: Gedisa, 2010. Heinz von Foerster inicia su ensayo de 1979, titulado *Cybernetics of Cybernetics*, presentando dos proposiciones. La primera, que atribuye como teorema a Humberto Maturana, es: «Todo lo dicho es dicho por un observador». La segunda es un corolario que él hace: «Todo lo dicho es dicho a un observador». Von Foerster plantea de esta manera la interrelación entre observadores, lenguaje y sociedad como una triada de control. Hasta ahora, dice, la cibernética clásica se había ocupado de sistemas observados. Su propuesta, llamada cibernética de segundo orden, es la posibilidad de construir una teoría de la observación y del observador. En el primer orden de la cibernética clásica, el observador entra al sistema determinando un propósito propio del sistema. En el segundo orden de la cibernética social o sociocibernética, el observador entra al sistema determinando su propio propósito. Mientras que el objetivismo postula que «las propiedades de un observador no deben entrar en la descripción de sus observaciones», la propuesta epistemológica de von Foerster se propone hacerlas conscientes y preguntar: ¿Cuáles son las propiedades del observador? Cfr. Heinz von FOERSTER, «Cybernetics of Cybernetics»..., *op. cit.*, pp. 283-286.

una posición en relación a los demás observadores que han discuto y discuten sobre el asunto. Estas posiciones, que corresponden a cada agrupación, cada observador y cada actor, no están aisladas, ni en sus operaciones ni en sus reflexiones. Más bien, a la manera barroca, constituyen un pliegue, el cual produce la perspectiva: una visión del mundo que mira desde dentro del mundo. Por lo tanto, el vanguardismo se constituye como una red transnacional donde las agrupaciones y los actores discuten entre sí, cada uno desde su punto de vista y empleando sus propios términos. Qué cosa es o quién está en la vanguardia se encuentra indeterminado hasta que respondemos la pregunta: ¿Quién es el observador? Dos propiedades de los observadores vanguardistas que consideraremos especialmente relevantes son: (1) La posición ocupada en el complejo de poder desde donde se observa la red vanguardista; (2) Su compromiso con el diseño de una visión del mundo en construcción.

Quien está en posición adecuada de observar esta red podría ser, en primer lugar, un crítico o un estudioso del arte, aplicando el *frame* del arte vanguardista para agrupar elementos recurrentes. A través de una comparación entre aconteceres particulares, es posible expresar un gran número de estos elementos. Esta posibilidad ha quedado demostrada de manera fructífera en numerosos estudios histórico-críticos. O bien, el observador puede tratarse de un gestor cultural, buscando fortalecer las producciones culturales que difunde, reconociéndose en intentos similares a nivel internacional. Pensemos en figuras como: (1) Herwarth Walden, fundador de la revista *Der Sturm* y uno de los principales promotores no sólo del expresionismo sino del arte vanguardista en sentido amplio; (2) Hugo Ball, fundador del *Cabaret Voltaire* y organizador de importantes eventos que reunían a artistas pertenecientes a diversos movimientos vanguardistas; o (3) Filippo Tommaso Marinetti, fundador y promotor del futurismo. A esta lista también podrían sumarse: Tristan Tzara, André Breton, Vladimir Maikowski, Ezra Pound, Guillermo de Torre y Manuel Maples Arce, todos ellos importantes gestores del vanguardismo a nivel internacional.

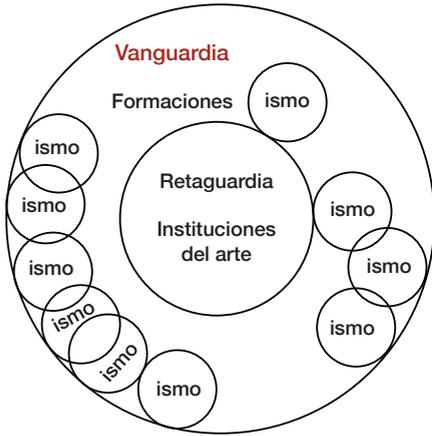


En las décadas de 1910 y 1920, la interacción internacional genera las condiciones para que emerjan observadores que conciben esta red como un movimiento polifacético pero sintetizable. Estos observadores de segundo orden al interior de la red son de tres tipos combinables: (1) sintéticos; (2) hegemónicos y (3) autocríticos. Algunas de las propuestas de síntesis vanguardista son el suprematismo de Kazimir Malevitsch, el ultraísmo de Guillermo de Torre y el estridentismo de Maples Arce. Un ejemplo de intento hegemónico lo constituye el manifiesto *Le futurisme mondial*, escrito por Marinetti en 1924, donde se incluye una lista de 68 nombres de artistas internacionales, algunos de ellos futuristas, pero muchos otros incluidos *como si lo fueran*, entre ellos: Pablo Picasso, Francis Picabia, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Kurt Schwitters. Como señalan Van den Berg y Fährnders, la intención de Marinetti era presentarse como «*capo di tutti capi* de la vanguardia». <sup>52</sup> Así lo muestra también un esquema hecho por Marinetti, en el cual, el futurismo es la vía central de donde se desprenden todas las demás (Véase FIG. 18).

Otro episodio de intento de toma de posición hegemónica es el libro *Historia del Arte*, publicado por Richard Harmann en 1933, donde se habla de todo el arte vanguardista como «expresionismo». De cualquier manera, es claro que varios actores —entre ellos Theo van Doesburg, Filippo Tommaso Marinetti, Jorge Mañach, Guillermo de Torre y Manuel Maples Arce— tienen ya una percepción del arte vanguardista como un esfuerzo internacional. Muestra de ello es el *Comprimido estridentista* de Maples Arce, el cual concluye con un *Directorio de Vanguardia* que abarca una buena parte de los nombres de los artistas colaboradores en aquel momento en las revistas que participaban de la red del arte vanguardista (Véase *infra* Capítulo IV, p. 194). En una tercera posición, Dadá emprende una crítica radical no sólo de la institución «arte» sino también de los «ismos» vinculados al vanguardismo.

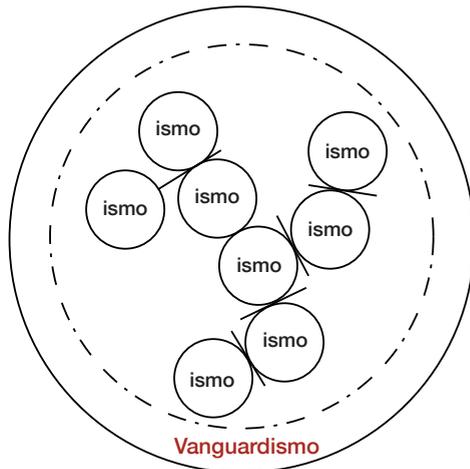
52 Hubert VAN DEN BERG y Walter FÄHNDERS, «Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert: Einleitung»..., *op. cit.*, p. 3; Günther BERGHAUS, «Le futurisme mondial: Reception and Adaptation in International Futurism». En: *Revista de história da arte, série W*, n.º 2, 2014, pp. 182-189; F. T. MARINETTI, «Le Futurisme mondial: Manifeste à Paris». En: *Le Futurisme: Revue synthétique illustrée*, n.º 9, 11 de enero de 1924, pp. 1-3. Reimpreso en: Noi, serie 2, año 1, n.º 6-9, Roma, 1924, pp. 1-2.

### III. El vanguardismo como paradigma



Vanguardia como lucha común contra las fuerzas de la retaguardia.

FIG. 19.  
Antagonismos  
de la vanguardia.



Vanguardia como lucha particular por la hegemonía de la institución de tipo cero «vanguardismo»

Aquí se encuentra una de las aporías o paradojas del vanguardismo, la cual le impide constituirse en una organización unificada: la lucha común contra las fuerzas de la retaguardia coexiste con una lucha particular por la hegemonía librada por las diversas vanguardias. Por ello el vanguardismo puede ser pensado como una institución de tipo cero, como ha sido planteada por Claude Lévi-Strauss. Como las dos divergentes y coexistentes representaciones de la disposición del espacio de la tribu de los winnébago que Lévi-Strauss<sup>53</sup> analiza, la institución del vanguardismo puede ser pensada ya sea con una estructura concéntrica o con una estructura diametral. En el primer caso, se hace énfasis en la lucha común de todas las vanguardias contra las fuerzas de la retaguardia, cada una de ellas anclada a un complejo de poder histórico-regional. En el segundo caso, existe una lucha particular por sobredeterminar la institución del vanguardismo internacional.

---

53 El antropólogo francés las define así: «Estas instituciones carecerían de toda propiedad intrínseca, salvo la de introducir las condiciones previas para la existencia del sistema social al que pertenecen, que gracias a su presencia —desprovista en sí misma de significación— puede ser afirmado como totalidad. La sociología se encontraría, así, ante un problema esencial, que le es común con la lingüística y del cual no parece haber tomado conciencia en su propio terreno. Este problema consiste en la existencia de instituciones desprovistas de sentido, salvo el de proporcionar un sentido a las sociedades que las poseen». Claude LÉVI-STRAUSS, «Existen las organizaciones dualistas?»,..., *op. cit.*, p. 188.

### III. El vanguardismo como paradigma

Del cubismo al expresionismo al futurismo al suprematismo al ultraísmo al estridentismo y hacia las segundas vanguardias, se reproduce la paradoja entre el reconocimiento en una lucha común y la aspiración hegemónica simultánea. La manera en que cada «ismo» da cuenta de su estar-en-red implica una simbolización diversa con que se intenta ganar la lucha hegemónica.<sup>54</sup> Aunque las vanguardias coincidan en un mismo *modus operandi*<sup>55</sup>, cada que un observador intenta dar cuenta de la posición que ocupa en la red, lo hace desde un complejo de poder histórico-regional y desde una perspectiva comprometida con una particular visión del mundo en construcción. No obstante, al inscribirse cada ismo dentro de la red vanguardista y posicionarse frente a otras agrupaciones y actores vinculados a ella, emerge una forma de conflicto antagónico donde cada ismo es cómplice en reconocer y valorar positivamente aquello que está en juego: el ser-de-vanguardia o el estar-en-la-vanguardia. La construcción de identidades antagónicas de unos «ismos» frente a otros va de la mano con una interconexión entre obras, actores, grupos y acontecimientos.

La red vanguardista conecta agrupaciones, actores, acontecimientos y obras a partir de actos discursivos. El teorema de Maturana y el corolario de von Foerster (Véase *supra* nota 51, p. 151) implica pensar cada una de las comunicaciones que acontecen en esta red como enunciados que dirige un observador a otro observador. No existe algo así como una supraposición que se encontrara jerárquicamente fuera de esta red y lograra describir «objetivamente» la complicada disposición del espacio. Como teoriza Žižek en su ensayo *Matrix o la dos caras de la perversión*, ante la existencia de un antagonismo, todo intento de simbolización de lo real queda estructurado

---

54 En palabras de Slavoj Žižek: «¿Y qué es la lucha por la hegemonía sino una lucha por sobredeterminar esta institución-cero, por teñirla de un significado particular? (...) La lucha por la hegemonía sería entonces la lucha por sobredeterminar esta diferencia-cero a partir de otras diferencias sociales particulares» Slavoj ŽIŽEK, «Matrix» o las dos caras de la perversión». En: *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Madrid: Debate, 2006, pp. 188-189.

55 Como hemos visto, uno de los ejemplos paradigmáticos de vanguardismo constituye la profanación común del dispositivo «manifiesto», el cual se convierte con las primeras vanguardias en una obra-acontecimiento no circunscrita al ámbito del arte.

de manera distorsionada. Por ello, no es posible describir la disposición del complejo vanguardista internacional sin distorsionarla anamórficamente a partir del punto de vista donde se posicione el observador. En los siguientes capítulos (IV y V) al analizar a las primeras vanguardias en su delimitación histórica (1906-1938), lo que analizaremos es una selección de una red de enunciados dichos por observadores a otros observadores. Al hacer esto, tomamos una posición frente a las posiciones que han tomado otros observadores. Debido a la distancia histórica existente, las propiedades del observador actual entran también en lo que está siendo descrito.

Una teoría de la vanguardia, no obstante, debe ir más allá de describir las diferentes perspectivas y posibilitar la comparación entre los movimientos. En esta investigación, haremos esto posible a través de una epistemología analógica-paradigmática.<sup>56</sup> Esta vía proporciona una manera de dar respuesta a la dificultad —que Claude Lévi-Strauss reporta— «para establecer y circunscribir» un «fundamento comparativo» para desarrollar una teoría. Al emplear la analogía, se resalta una singularidad que atraviesa los casos paradigmáticos. Las consecuencias metodológicas son las siguientes: (1) La inteligibilidad de un fenómeno vanguardista no se puede deducir de sí mismo; (2) Aquello que vuelve inteligible el conjunto (las primeras vanguardias) es una singularidad que atraviesa los casos; (3) La singularidad vuelve paradigmáticos a los casos. La pregunta se vuelve entonces: ¿Cuál es la singularidad que se tomará? Cuya respuesta nos conduce de nuevo a la pregunta ¿Quién es el observador? Cada singularidad, por tanto, está sujeta a una mutabilidad: se descubren otras si se incorporan otros casos y otros observadores.

---

56 El método analógico-paradigmático es descrito por Giorgio Agamben de esta manera: «Podemos decir que el paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de ésta, transforma cada caso singular en *ejemplar* de una regla general que nunca puede formularse *a priori*». La función del paradigma es «hacer inteligible una serie de fenómenos cuyo parentesco se le había escapado o podía escapar a la mirada del historiador». Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un paradigma?». En: *Signatura Rerum: Sobre el método*, Barcelona: Anagrama, 2010, pp. 29 y 41.

### III. El vanguardismo como paradigma

El libro *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger ilustra muy bien este método. El ejemplo paradigmático de la vanguardia que emplea el teórico literario alemán es el dadaísmo. La singularidad propia del dadaísmo que Bürger destaca es su oposición a la institución «arte». Este componente es extendido por Bürger hacia los demás movimientos para hacerlos inteligibles como vanguardias:

El concepto de movimientos históricos de vanguardia que se aplica en este libro al dadaísmo y al primer surrealismo también se refiere a la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre. Estos movimientos tienen en común, aunque difieren en ciertos aspectos, que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa. Con sus limitaciones, esto también vale para el futurismo italiano y el expresionismo alemán. El cubismo, por su parte, no tuvo las mismas intenciones, pero sí cuestionó el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central. Puede incluirse como vanguardia, aunque dentro de sus fundamentos no se encontraba la tendencia de las vanguardias, aquélla relacionada con la superación del arte en la praxis cotidiana.<sup>57</sup>

En esta cita —en el texto original es una nota a pie de página— Bürger toma posición frente a otra singularidad que él no considera paradigmática de la vanguardia: el cuestionamiento al sistema de representación. Como su ejemplo de la vanguardia es el dadaísmo, la singularidad que él resalta es la oposición a la institución «arte». A diferencia de Bürger, otras teorías de la vanguardia parten del cuestionamiento al sistema de representación y toman como ejemplo paradigmático al cubismo y al abstraccionismo.

---

57 Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, p. 24.

Aquello que tomaré para esta investigación como singularidad paradigmática de la vanguardia es su profanación de los dispositivos.<sup>58</sup> La diferencia con el paradigma de Bürger es el alcance, ya que la profanación de los dispositivos no está limitada a la institución «arte». Las actividades de la vanguardia comprenden tanto las formas artísticas como las no directamente artísticas (e.g. nuevas tecnologías, formas políticas, medios públicos de difusión). La profanación es un ejercicio de crítica propositiva que abre los (otros) usos posibles de lo existente. Para el análisis de cada caso que se llevará a cabo en los capítulos cuarto y quinto, tomaremos cada episodio como un caso particular. Al establecer patrones resonantes (singularidades) entre los acontecimientos de un episodio frente a otro, enfocaré las estrategias paradigmáticas de profanación de los dispositivos. Para emprender el análisis del complejo de poder propio donde tiene lugar cada episodio, concebiré los elementos esbozados en el capítulo I (Véase *supra* FIG. 7, p. 80).

---

58 Se puede tomar este paradigma en relación al paradigma de Bürger. Se puede decir entonces que la vanguardia profana los dispositivos de las instituciones del arte.

## PANORAMA DE LA PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA VANGUARDISTA

Algunos de los vanguardistas que llevan a cabo producciones discursivas tanto sonoras como impresas en esta época sobre la radiofonía —y, en ocasiones, en la radio— son los siguientes:

### 1. Velimir Chlebnikov<sup>59</sup> en Rusia, vinculado al futurismo

Con su manifiesto *La radio del futuro*<sup>60</sup>, escrito en 1921, el poeta ruso Chlebnikov hace una aportación a la temprana discusión de los años veinte sobre lo que la radio podría ser, quizás la primera desde el punto de vista del vanguardismo. Identificándola con «el árbol del conocimiento» y «el sol espiritual del país», Chlebnikov apunta que la radio reunirá a la humanidad y la fundirá en una unidad.<sup>61</sup> Si bien el documento está escrito en un predominante tono profético y optimista, donde no cabe duda para el autor que todo esto sucederá, éste imagina usos de la radio que aún en nuestra época resultan utópicos, como la transmisión de olores y sabores a través de ondas electromagnéticas; mientras que otros usos imaginados por Chlebnikov —como la partida de ajedrez entre jugadores ubicados en sitios apartados del planeta— han sido vueltos una realidad a través del internet. Llama la atención que el poeta ruso no encuentra en la radio una ruptura con el paradigma de la imprenta y la ilustración —a través de hacer llegar la cultura a toda la población— sino que

---

59 En ruso: Велимир Хлебников. Nacido en Malye Derbety en 1885, realiza estudios en San Petersburgo y luego se dedica de tiempo completo a la escritura. Perteneció al grupo futurista Hyläa fundado en 1910. Junto con Vladímir Mayakovski, escribe el manifiesto de 1912 *Una bofetada al gusto común* (Véase Fig. 2). En 1913, participa junto con Kazimir Malévich en la ópera *Victoria sobre el sol*. Junto con Aleksei Kruchonykh, inventa el Zaum, lenguaje artístico que propone neologismos a través de la experimentación con las raíces del idioma ruso. En 1921, al tiempo que escribía el manifiesto *La radio del futuro*, Chlebnikov era trabajador de la ROSTA (Agencia telegráfica rusa). Muere en 1922 a los 36 años.

60 Originalmente apareció como «Radio buduščego» y fue recopilado en: *Sobranie proizvedenij*, Tomo IV, Leningrad, 1930, pp. 290-295. En alemán, «Radio der Zukunft» aparece en las obras completas de CHLEBNIKOV: *Werke*, Tomo II, pp. 270-275.

61 «En su corriente de pájaros-relámpago, el espíritu superará a la violencia y el buen consejo a la amenaza». Velimir CHLEBNIKOV, «Radio der Zukunft». En: Boris GROYS y Aage HANSEN-LÖVE (Compiladores), *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016, pp. 181-185.



observa una expansión del alcance de los libros hacia todo el país: «¡Estos libros de las calles son las salas de lectura de la radio! Con su alcance gigantesco rodean los pueblos y solucionan las tareas de toda la humanidad». <sup>62</sup>

## 2. Raoul Hausmann<sup>63</sup> en Alemania, vinculado a Dadá

Influenciado por la filosofía de Ernst Marcus<sup>64</sup> y por un entendimiento del éter como medio en que conviven el sonido, la luz y las ondas electromagnéticas<sup>65</sup>, entre 1921 y 1922 diseña e intenta construir un optófono: un aparato sinestésico basado en fotoceldas que generaría luz y sonido simultáneamente.<sup>66</sup> Arndt Niebisch señala que el objetivo de este experimento era construir «máquinas de éter» que simularan el funcionamiento del sensorio humano.<sup>67</sup> A partir de la teoría filosófica de Marcus, Hausmann establece una equivalencia entre éter

---

62 *Ibidem*, p. 182.

63 Artista nacido en Viena en 1886, arriba a Berlín en 1900, donde publica sus primeros trabajos en las revistas expresionistas *Der Sturm* y *Die Aktion*. Pertenece al movimiento Dadá en Berlín de 1918 a 1922. En 1919, funda la revista *Der Dada*. En 1920, es uno de los organizadores de la *Primera Feria Internacional Dadá* (*Erste Internationale Dada-Messe*) en Berlín. En 1933, Hausmann debe emigrar forzosamente de Alemania, luego de que sus trabajos son clasificados por el régimen nacionalsocialista como «arte degenerado» (*entartete Kunst*). Vive en Ibiza, Zúrich, Praga, París y finalmente en Limoges desde 1944 hasta 1971, año en que fallece.

64 Filósofo alemán neokantiano que escribe en 1918 la obra *El problema de la percepción excéntrica y su solución* (*Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*), donde argumenta que «el órgano central (cerebro) produce ondulaciones en el éter, proyectando las sensaciones de los objetos fuera del cuerpo» (Ernst MARCUS, *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*, Berlín: Der Sturm, 1918, p. 23. Citado en: Arndt NIEBISCH, «Ether Machines: Raoul Hausmann's Optophonetic Media». En: Anthony ENNS, y Shelley TROWER (Editores), *Vibratory modernism*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 163.

65 En 1905, Albert Einstein descarta la necesidad del éter como medio, mostrando que las ondas electromagnéticas pueden observarse como partículas (fotones), por lo que no requieren de un medio para propagarse.

66 Arndt NIEBISCH, «Ether Machines»..., *op. cit.*, p. 168.

67 *Ibidem*, p. 163.

y electricidad, equiparando el cerebro (órgano central) a una estación de radio (*Marconistation*), yuxtaponiendo al organismo humano con la tecnología de la época.<sup>68</sup>

### 3. Ramón Gómez de la Serna<sup>69</sup> en España

Entre 1925 y 1936, trabaja en Unión Radio, emisora de Madrid, fusionando periodismo y literatura en sus emisiones.<sup>70</sup> Durante este período, organiza «tertulias radiofónicas»; la primera de ellas se estrena el viernes 2 de marzo de 1928, con los participantes José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara Gavián y él mismo.<sup>71</sup> Escribe greguerías para la radio, que lee en la radio y que son publicadas en la revista *Ondas*. Escribe también artículos reflexionando sobre el medio radiofónico. El 21 de noviembre de 1929 realiza un radioreportaje en directo desde la Puerta del Sol, «rodeado de los ruidos de los transeúntes, vendedores, chóferes, dueños de café y el bullicio madrileño».<sup>72</sup> En 1930, es instalado en su casa un micrófono con enlace telefónico directo con la emisora para que realice sus crónicas, reportajes, comentarios y emita su parte del día. También realiza «cartas habladas», programas grabados en disco que se emiten en diferido durante su ausencia.<sup>73</sup>

68 Niebisch apunta que «la tecnología no es entendida [por Hausmann] como una prótesis mecánica, sino como una función orgánica innata conectada al entorno a través de ondas electromagnéticas» (*Ibidem*, p. 166).

69 Escritor y periodista nacido en Madrid en 1888; se le incluye en la Generación del 14 o novecentismo. Durante su vida escribe novela (*El caballero del hongo gris*, 1928), ensayo (*Ismos*, 1931), teatro (*Las tres gracias*, 1949) y biografía (*Oscar Wilde*, 1921); crea el género literario conocido como greguería. De 1914 a 1936, organiza la tertulia de la Sagrada Cripta del Pombo. Su obra literaria aparece en *Cruz y Raya*, *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, entre otras. Como periodista, colabora en *Prometeo*, *La Tribuna*, *El Liberal*, *El Sol* y *La Voz*. Al estallar la Guerra Civil Española en 1936, Gómez de la Serna emigra a Buenos Aires, ciudad en la que fallece en 1963.

70 David Felipe ARRANZ, «Gómez de la Serna y la radio». En: *El Imparcial*, 25 de junio de 2014.

71 Belén Pérez ZARCO, «Ramón Gómez de la Serna». En: *El medio sonoro* (Blog), 25 de enero de 2009. Disponible en: <http://elmediosonoro.blogspot.mx/2009/01/ramn-gmez-de-la-serna.html>. Consultado el 29 de abril de 2019.

72 David Felipe ARRANZ, «Gómez de la Serna y la radio»..., *op. cit.*

73 Belén Pérez ZARCO, «Ramón Gómez de la Serna»..., *op. cit.*

### 4. Manuel Maples Arce<sup>74</sup> y Arqueles Vela<sup>75</sup> en México, vinculados al estridentismo

En el contexto de las actividades estridentistas durante los años veinte, la radio juega un importante papel. Una revista publicada en 1923 por Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas lleva por título *Irradiador*. El 5 de abril de 1923, Maples Arce y Arqueles Vela participan en un número de *El Universal Ilustrado* dedicado a la radiofonía. El 8 de mayo de 1923, ocurre el acontecimiento de la primera transmisión de La Casa del Radio con la participación de Carlos Noriega Hope, personaje importante para la introducción del cine y la radio en México, entonces director de *El Universal Ilustrado*. En este primer programa, Maples Arce lee su poema «T.S.H.: El poema de la radiofonía». Luego de este episodio, la tematización de este medio emergente por parte de actores vinculados al estridentismo aparece, años más tarde, también en el libro de poemas *Radio* (1924) de Kin Taniya, en la novela *Magnavoz* (1926) de Xavier Icaza y en la obra radiofónica *Troka El Poderoso* (1933) de Germán List Arzubide.

---

74 Poeta y abogado mexicano nacido en Papantla, Veracruz el 1 de marzo de 1900. En diciembre de 1921, mientras estudia la carrera de Derecho en la Ciudad de México, redacta su *Hoja de Vanguardia* y la coloca en los muros del centro de la ciudad. Este documento es reconocido como el primer manifiesto estridentista, movimiento muy activo entre 1922 y 1927, pero cuyos efectos pueden observarse en los campos del arte y de la literatura hasta la década de los años 30 y aún después. Entre 1926 y 1927, Maples Arce es secretario de gobierno en Jalapa. Más tarde, será diputado por el PNR y diplomático en Japón, Italia y Canadá. Maples Arce muere el 16 de julio de 1981.

75 Escritor, periodista y crítico literario nacido en 1899. Cuando Maples Arce lanza la *Hoja de Vanguardia*, Vela decide sumarse al movimiento recién creado. Entre 1922 y 1924, mientras trabaja como secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*, participa activamente junto con Maples Arce en el semanario, promoviendo al estridentismo y fabricando polémicas en los campos literarios y artístico. En 1922, Vela publica *La señorita etcétera* y, en 1926, *El café de nadie*, dos importantes novelas tanto para el estridentismo como para la vanguardia latinoamericana en general. Luego de viajar muchos años por Europa, Vela es maestro normalista y publica libros como *Teoría literaria del modernismo* (1949) y *Luzbela* (1966). Muere en 1977.

##### 5. Bertolt Brecht<sup>76</sup> en Alemania

Entre 1927 y 1932, Bertolt Brecht participa en la producción de cuatro radiodramas (*Hörspiele*) con la *Funk-Stunde* de Berlín: *Mann ist Mann* (1927), *Macbeth* (1927, con Alfred Braun), *Hamlet* (1932, con Alfred Braun) y *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932). Durante 1927, Brecht publica dos artículos donde reflexiona sobre la relación entre radio, teatro y sociedad: *El drama joven y la radio* (1927), *Sugerencias al director de la radio* (1927). En 1929, presenta la obra pedagógica (*Lehrstück*) *El vuelo de Lindbergh* en la semana musical *Baden-Badener*. En esta pieza, Brecht muestra un experimento en el cual el radioescucha toma el lugar del protagonista Charles Lindbergh, mientras que la radio es el coro. En 1932, publica *La radio como aparato de comunicación*, un texto crítico donde reflexiona sobre la construcción social de la radio.

##### 6. Walter Ruttmann<sup>77</sup> en Alemania

Luego de estudiar arte y arquitectura, realiza películas experimentales abstractas entre 1921 y 1925 (*Lichtspiel Opus 1-4* y *Der Sieger*). Trabaja junto con Fritz Lang en la película *Die Nibelungen* y, junto con Lotte Reiniger, en la película de animación *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. En 1927, filma *Berlin: Die Symphonie der Großstadt* (Berlín: La sinfonía de la gran ciudad). En 1928, Ruttmann dirige *Deutscher Rundfunk* (Radiodifusión alemana), una de las primeras películas con sonido, presentada en la quinta *Großen Deutschen Funkausstellung* (Gran exposición alemana de radiodifusión) de Berlín. En 1928,

---

<sup>76</sup> Nacido en 1898 en Augsburg. Durante los años veinte, escribe ensayo, poesía, novela y teatro. En 1928, es ampliamente reconocido con *La ópera de los tres centavos* (*Die Dreigroschenoper*). En 1933, emigra de Alemania y pasa tiempo en Dinamarca, Suecia, Finlandia, los Estados Unidos y Suiza. En 1948, regresa a vivir en Berlín. En 1949, empieza a trabajar en el *Berliner Ensemble*, recinto fundado por él. Muere en 1956.

<sup>77</sup> Camarógrafo y cineasta nacido en 1887 en Frankfurt am Main. Durante los años treinta, se adapta a las exigencias de la UFA (*Universum Film AG*) durante el nacionalsocialismo y realiza películas propagandísticas del régimen como *Blut und Boden* (Sangre y suelo) de 1933, además de trabajar junto con Leni Riefenstahl en *Triumph des Willens* (El triunfo de la voluntad) de 1935. Muere en 1941 en Berlín.

Ruttman es comisionado por la *Funk-Stunde* para realizar una obra radiofónica. «*Wochenende*», transmitida el 13 de junio de 1930, constituye un montaje del paisaje sonoro de la ciudad de Berlín, organizado a la manera de una película

#### 7. Filippo Tommaso Marinetti<sup>78</sup> y Pino Masnata<sup>79</sup> en Italia, vinculados al futurismo

El creador del futurismo y promotor en Italia, Europa y América Latina, Filippo Tommaso Marinetti, participa en varios programas radiofónicos. Entre ellos, se conserva la grabación de 1929 de una declamación de su poema *Bombardamento di Adrianapoli*. En 1933 escribe, junto con Pino Masnata, el manifiesto *La radia*<sup>80</sup>, publicado en el periódico *Gazzetta del Popolo* de Roma. Diagnosticando que la radio es «TODAVÍA HOY<sup>81</sup> a) realista b) cerrada en una escena c) entontecida por música que en vez de desarrollarse en originalidad y variedad ha alcanzado una repelente monotonía negra o lánguida d) una demasiado tímida imitación en los escritores de vanguardia del teatro sintético

---

78 Poeta, escritor y político nacido en Egipto en 1876. En 1909, a los 33 años de edad, publica el «Manifiesto del futurismo» en el periódico francés *Le Figaro*. En 1918, funda el Partido Político Futurista, el cual se fusiona un año después con el Partido Italiano Fascista. Marinetti es autor y coautor de múltiples manifiestos futuristas. En 1929, es nombrado por Mussolini miembro de la recién creada Real Academia de Italia. Participa en la primera y en la segunda guerras mundiales. Muere en 1944 en Italia.

79 Seudónimo de Giuseppe Masnata, médico cirujano, poeta, dramaturgo y soldado italiano nacido en 1901. Entre sus obras, se encuentran radiosíntesis y radiodramas, entre ellos *Tum tum ninna nanna*, obra transmitida en 1931. En 1933, escribe el manifiesto *La radia* junto con Marinetti. En 1935, publica su libro de poemas *Canti fascisti della metropoli verde*. En 1950, es fundado el *Centro Internazionale di studi sul futurismo* en su casa de Milán. Muere en 1968.

80 Filippo Tommaso MARINETTI y Pino MASNATA, «La radia: Manifiesto futurista dell' ottobre 1933», *Gazzetta del Popolo*, Roma. En: Guido DAVICO BONINO (Compilador), *Manifesti futuristi*, BUR: Milán, 2009. Traducción al español: «La radio. Manifiesto futurista». En: Olga SÁENZ, *El futurismo italiano*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010. Recientemente ha sido encontrado un documento, no publicado hasta ahora, donde Pino Masnata amplía muchos de los puntos que aparecen en *La radia*: Margaret FISHER, «The Art of Radia» Pino Masnata's Unpublished Gloss to the *Futurist Radio Manifesto* Introduction». En: *Modernism/modernity*, vol. 19, n.º 1, enero de 2012, pp. 155-158.

81 En mayúsculas en el original.

#### IV. Panorama de la producción radiofónica vanguardista

futurista y de las palabras en libertad»<sup>82</sup>, Marinetti y Masnata proponen denominar *radia* a esa radio que superará la primera fase «pasatista» que fundamentalmente reproduce los medios expresivos de la literatura, el teatro y la música. Luego de enumerar aquello que la radio no debe ser (cinematografía, teatro y libro), los autores del manifiesto señalan que la radia será un arte nuevo «libre de todo punto de contacto con la tradición literaria y artística».<sup>83</sup> Dentro de las ideas que proponen, el cuarto y séptimo puntos adoptan un tono esotérico: «4. Captación amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por seres vivientes por espíritus vivientes o muertos dramas de estados de ánimo ruidistas sin palabras [...] 7. [...] La captación y amplificación mediante válvulas termoiónicas de la luz y las voces del pasado destruirán el tiempo».<sup>84</sup> Mientras que, en el quinto punto, se sugiere esta posibilidad, hoy realizable en el arte sonoro: «Captación amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor».<sup>85</sup> Otra de las propuestas es hoy día característica del modo radiofónico: «16. Utilización de las interferencias entre estaciones y del surgir y desvanecer de los sonidos».<sup>86</sup> En el último punto, convergen con la intención vanguardista de transformar la noción de público: «20. Eliminación del concepto o prestigio de público que siempre ha ejercido también para el libro una influencia deformadora o poyorativa».<sup>87</sup>

---

82 Filippo Tommaso MARINETTI y Pino MASNATA, «La radio. Manifiesto futurista»..., *op. cit.*, p. 349.

83 *Ibidem*, p. 350.

84 *Idem*.

85 *Idem*.

86 *Idem*.

87 *Idem*.

#### 8. Ezra Pound<sup>88</sup> en Inglaterra, vinculado al vorticismismo

El poeta estadounidense Ezra Pound, quien participa en la década de 1910 en el vorticismismo —da el nombre al movimiento en 1913 y contribuye junto al pintor Wyndham Lewis en los dos números de la revista vorticista BLAST—, compone dos radioóperas: *The Testament of François Villon*, transmitida en la BBC de Londres en octubre de 1931, y *Cavalcanti*, obra no transmitida.<sup>89</sup> La investigadora Margaret Fisher apunta en su libro sobre las radioóperas de Pound que *The Testament of François Villon* es una de las primeras obras radiofónicas enriquecida electrónicamente que se transmiten en Europa. En ella, ya se empleaba un eco artificial para distinguir las locaciones, además de combinar pasajes pregrabados con la representación en vivo en una mezcladora.<sup>90</sup> Pound, invitado por el pionero de la radio Edward Archibald Fraser Harding tuvo a su disposición un estudio de la BBC. Años más tarde, el poeta estadounidense reconocido entre otras obras por sus *Cantos*, tendría otro intenso acercamiento al medio radiofónico durante la Segunda Guerra Mundial viviendo en Italia, donde emitiría programas propagandísticos desde Roma en favor de Benito Mussolini y las naciones del Eje.

---

88 Nacido en Idaho, Estados Unidos en 1885. En 1908, emigra a Venecia, donde publica su primer libro *A Lume Spento*. Ese mismo año emigra a Londres. Además de participar con el grupo vorticista en Londres, el poeta, ensayista y músico publica en 1914 en Estados Unidos la antología *Des Imagistes*, obra fundamental de la vanguardia imaginista. Vive en París entre 1920 y 1924. Siendo un entusiasta simpatizante de Benito Mussolini, vive en Italia entre 1924 y 1945. Al término de la Segunda Guerra Mundial, después de haber sido detenido por las tropas estadounidenses y juzgado por traición, es recluido doce años en el hospital St. Elizabeth en Washington, D.C. En 1958, vuelve a Italia y muere en 1972 en Venecia.

89 Ver Margaret FISHER, *Ezra's Pound Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*. Cambridge/London: The MIT Press, 2002.

90 *Idem*, p. 2.



### 9. Antonin Artaud<sup>91</sup> en Francia

En noviembre de 1947, el director de las emisiones dramáticas y literarias de la radiodifusión francesa, Fernand Pouey, le propone a Antonin Artaud grabar una emisión radiofónica para un ciclo titulado *La voix des poètes*.<sup>92</sup> Tan sólo un día antes de la fecha programada para su difusión, el 1 de febrero de 1948, la obra *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (*Para terminar con el juicio de Dios*) de Artaud es censurada y desprogramada. No será sino hasta marzo de 1973 que la obra será transmitida por France-Culture. Los textos que componen la obra fueron grabados por María Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin y el mismo Artaud. Como acompañamiento, se emplearon gritos, tambores y un xilófono. En ella, Artaud introduce la idea del «cuerpo sin órganos», noción que será retomada años más tarde por Gilles Deleuze y Felix Guattari:

El hombre está enfermo porque está mal construido.  
Átenme si quieren,  
pero tenemos que desnudar al hombre para rasparle ese microbio que lo pica mortalmente  
dios  
y con dios  
sus órganos  
porque no hay nada más inútil que un órgano.  
Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad.<sup>93</sup>

---

91 Poeta, dramaturgo, ensayista, director escénico y actor francés nacido en Marsella en 1896. Antoine Marie Joseph Artaud se instala en París en 1920. En 1924, luego de publicar su primer libro de poesía *Tractac del ciel*, entra en contacto con André Breton y la vanguardia surrealista. En 1926 funda junto con Roger Vitrac el teatro Alfred Jarry. En 1927, el grupo surrealista formado por Breton, Aragon, Éluard, Péret y Unik escribe una carta con título *Au grand jour*, donde arremete contra Artaud y se distancia de él. Artaud responde con otra carta: *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*. En 1936, Artaud viaja a México. Pasa nueve años, entre 1937 y 1946, encerrado en sanatorios mentales. El creador del «Teatro de la crueldad» muere en 1948.

92 Jean-Charles CHABANNE, «La radio et son double: *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Antonin Artaud». En: Isabelle CHOL y Christian MONCELET (Editores), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal, 1996, p. 147.

93 Antonin ARTAUD, *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*, Buenos Aires: Caldén, 1975, pp. 30-31.

### CAPÍTULO III. EL MOMENTO DE MOVILIZACIÓN DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

De la vastedad de situaciones que conciernen la relación vanguardismo-radiofonía, de estos nueve casos que he presentado he decidido seleccionar dos y llevar a cabo un análisis a profundidad. Se trata de un movimiento y de un actor: el estridentismo en México y Bertolt Brecht en Alemania.

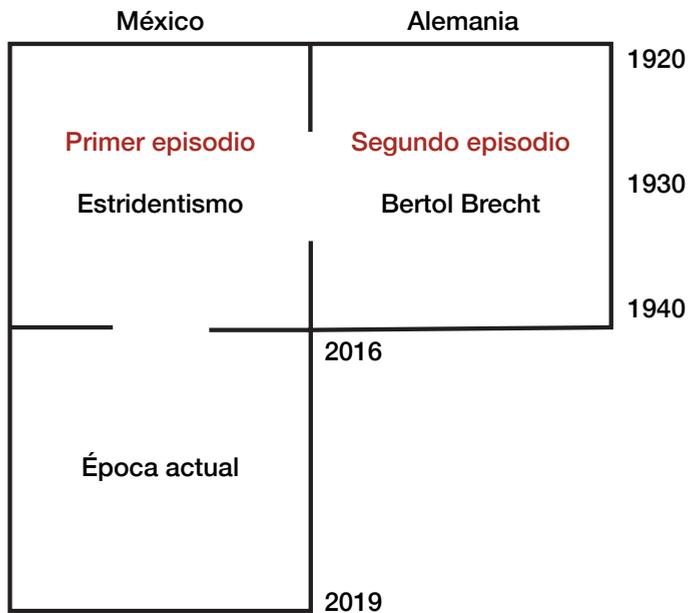


FIG. 20. Posición espaciotemporal del observador.

#### IV. Panorama de la producción radiofónica vanguardista

Como parte de la metodología, estudiaré la red de articulaciones entre las formaciones sociales (sistemas, organizaciones, industrias, instituciones, movimientos, grupos) más relevantes para ambos episodios. Cada episodio está compuesto a su vez de acontecimientos en los cuales participan simultáneamente los sistemas que observaré (política, arte, literatura, etc.) así como los movimientos vanguardistas (estridentismo, Teatro Épico, etc.) y los actores implicados (Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Bertolt Brecht, etc.). Los sistemas, al estar contenidos dentro de un complejo de poder geo-histórico, operan a través de instituciones y organizaciones, además de estar acoplados con las industrias y con el Estado. Cada complejo de poder delimita un contexto de relaciones y de posiciones observables para cada episodio (Véase FIG. 20).<sup>94</sup>

Siguiendo en este punto la metodología de Pierre Bourdieu, para cada uno de los episodios construiré los complejos de poder que me permitan observar un estado de la opinión, concebido como «un sistema de fuerzas y tensiones»,<sup>95</sup> de tal manera que sea posible ver las posiciones desde las cuales son enunciados en cada caso los discursos de la vanguardia sobre la radiofonía y sobre la radiodifusión. Como la emergencia de la radiofonía constituye simultáneamente nuevos intereses y nuevos objetos en juego, al construir cada complejo de poder obtendremos «un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha»<sup>96</sup> por los usos de la radiofonía.

---

94 Como estos dos complejos de poder han sido trazados siguiendo los objetivos específicos de esta investigación, éstos no agotan la totalidad de observables posibles. Esto quiere decir que podrían diseñarse otros complejos de poder para cada episodio, excluyendo ciertos elementos y/o acontecimientos y/o incluyendo otros, siguiendo otros objetivos.

95 Pierre BOURDIEU, «La opinión pública no existe». En: *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo, 2003, p. 222.

96 *Idem*.



Con la noción de paradigma, complementaria al concepto de dispositivo, Giorgio Agamben presenta una propuesta que retoma el análisis arqueológico y genealógico de Foucault. Cuando se habla de paradigma, según Agamben, no se trata entonces de proceder de lo universal a lo particular (deducción) o de lo particular a lo universal (inducción), sino de buscar por analogía lo paradigmático entre los casos particulares.<sup>97</sup> Lo paradigmático no se comprende como *a priori* universal, sino como isomorfismo obtenido del análisis transversal de los casos. Adoptar esta perspectiva significará para la metodología de esta investigación que habrá que darse a la tarea de analizar los episodios moviéndose «de la singularidad a la singularidad».<sup>98</sup> Se verá, en el contexto de cada uno de ellos, cómo se da la interrelación entre vanguardismo, poder y radiofonía, sin suponer una regla *a priori*.<sup>99</sup> Lo universal del vanguardismo aparecerá así —en palabras de Slavoj Žižek— como «una propiedad de los objetos particulares que en realidad existen».<sup>100</sup>

Llevé a cabo una selección de los materiales que conforman el *corpus* de la investigación de acuerdo con la relevancia para el objeto de investigación. Se han incluido materiales que cruzan vanguardismo y radiofonía en cada uno de los casos. En ocasiones, por resultar relevantes para el objeto de estudio, se han incluido también materiales que solamente pertenecen a una de las temáticas: las primeras vanguardias o la emergencia de la radiofonía. Debido a la naturaleza mixta de los materiales a consultar en la investigación, he seleccionado el análisis del discurso desde una perspectiva multimodal como herramienta para interpretar la información. De acuerdo con este método de análisis, todos los textos son de naturaleza multimodal, lo cual significa que incluyen los gestos, los sonidos, las imágenes y demás materialidades comunicativas como parte del proceso de construcción de sentido. El discurso

---

97 Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un paradigma?». En: *Signatura Rerum: Sobre el método*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 40.

98 *Idem*.

99 *Idem*.

100 Slavoj ŽIŽEK, *El sublime objeto de la ideología*, México: Siglo XXI, 2001, p. 59.

#### IV. Panorama de la producción radiofónica vanguardista

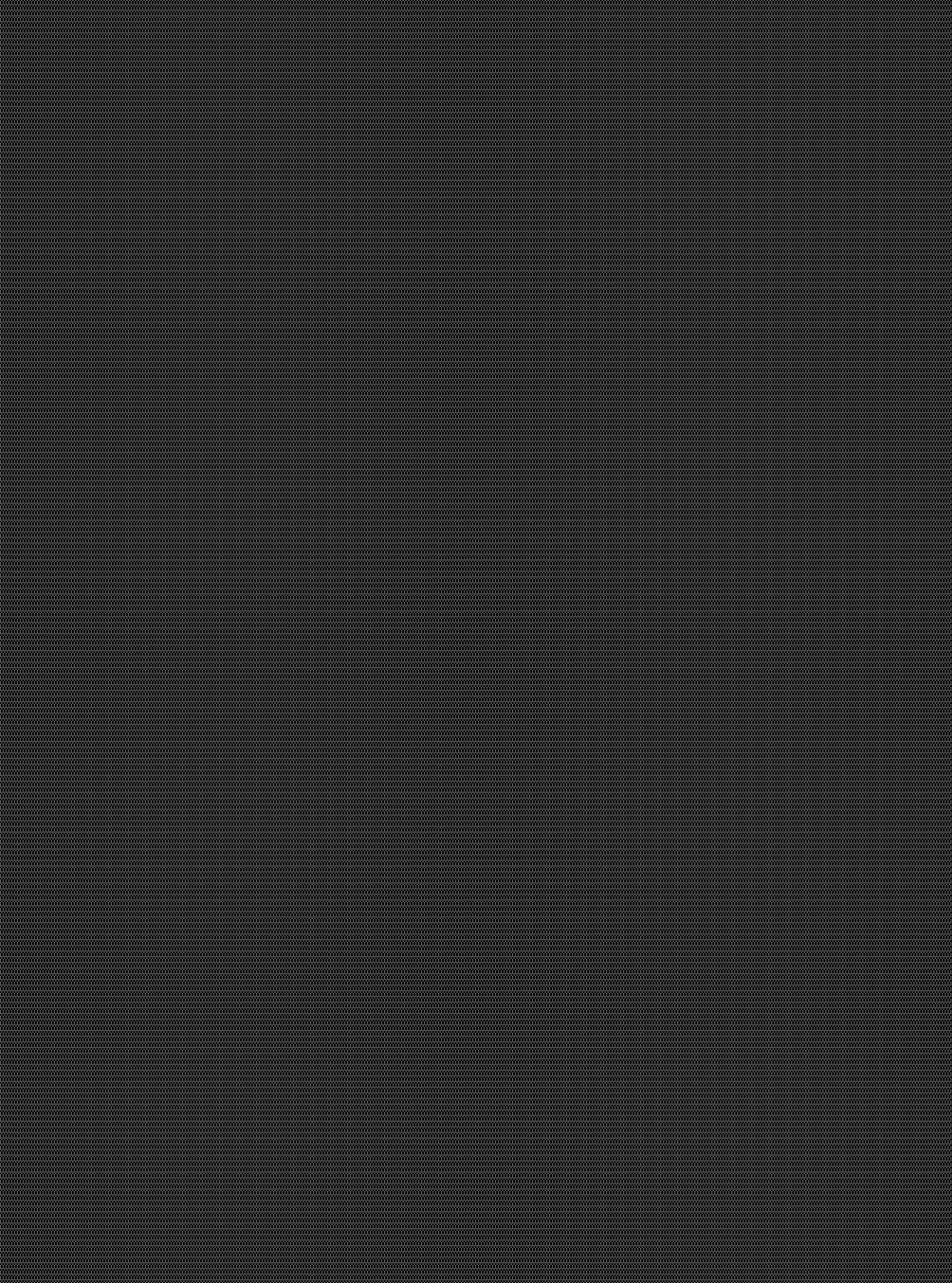
está formado, según una formulación de Theo van Leeuwen, por una serie de actos comunicativos, entendidos como «microeventos multimodales en donde todos los signos presentes se combinan para determinar la intención comunicativa».<sup>101</sup>

He establecido una delimitación temporal fundamentada en dos acontecimientos que enmarcan la época de las primeras vanguardias: la publicación del *Programm* de *Die Brücke* en 1906 y la publicación del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* por Diego Rivera y André Bretón en 1938. Como existen formas del acontecer que establecen continuidades entre ámbitos temporales específicos, se puede hablar de procesos de larga duración, como la Revolución Francesa o la Revolución Mexicana. Los fenómenos históricos, no obstante, están compuestos a su vez por otras formas del acontecer que señalan la ruptura con épocas y períodos dados.<sup>102</sup> Si bien, todos los eventos ocurren en la dimensión histórica, éstos no adquieren el carácter de acontecimientos de continuidad o de ruptura hasta que se les comprende conceptualmente y la comprensión conceptual modifica retroactivamente el carácter de, cuando no, los acontecimientos mismos. La clasificación de un acontecimiento como de ruptura o de continuidad no puede ser algo en-sí, sino que depende de la perspectiva que el observador otorga al fenómeno que está observando. Esto quiere decir que los acontecimientos no se definen como de continuidad o como de ruptura hasta que se les observa interactuando en complejos de poder, y su clasificación puede variar al realizar una nueva observación. Las secuencias de acontecimientos —de génesis y de socialización de la radiofonía y del vanguardismo— que referiremos no están exentas de estos efectos.

---

101 Theo VAN LEEUWEN, «Ten Reasons Why Linguists Should Pay Attention to Visual Communication». En: Philip LEVINE y Ron SCOLLON (Editores), *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*, Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2004, p. 8.

102 De tal manera resulta posible que el historiador Eric Hobsbawm conciba un siglo XIX largo, enmarcado por la Revolución Francesa en 1789 y por el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914. Dentro de este período histórico de larga duración, Hobsbawm distingue a su vez tres épocas (*ages*): 1) La revolución: 1789-1848; 2) El capital: 1848-1875; y 3) El imperio: 1875-1914. Hobsbawm dedica un libro a cada época. En los títulos en español, *age* ha sido traducido como «era». Eric HOBBSBAWN, *La era del imperio: 1875-1914*, Ciudad de México: Booket, 2015, p. 14.



**PRIMER EPISODIO**  
**ESTRIDENTISMO Y RADIOFONÍA**  
**EN EL MÉXICO DE LOS AÑOS VEINTE**





## PRIMER EPISODIO

### ESTRIDENTISMO Y RADIOFONÍA EN EL MÉXICO DE LOS AÑOS VEINTE

**Resumen:** Este capítulo estudia el entrelazamiento entre las actividades ligadas a la radiofonía en su fase emergente y la acción del grupo estridentista en el complejo de poder del México de los años veinte, tomando como marcador principal uno de los episodios clave que vinculan representativamente la trayectoria del movimiento estridentista con el momento de socialización de la radiofonía. El primer apartado analiza las circunstancias, las condiciones y los panoramas políticos en que comienza a emplearse la radiocomunicación en el Estado porfirista y durante la Revolución Mexicana. Se analizan los usos y las funciones de los dispositivos radiotelegráficos en las dos primeras décadas del siglo XX en México. El segundo apartado presenta la trayectoria del movimiento estridentista durante sus primeros dos años (1922-1923). El tercer apartado analiza el número 308 del *Universal Ilustrado* del 5 de abril de 1923 dedicado a la radiofonía, a la luz de una de las primeras emisiones radiofónicas públicas desde la estación de La Casa del Radio el 8 de mayo del mismo año.

#### Palabras clave

estridentismo · radiofonía · años veinte en México



## **LOS INICIOS DE LA RADIOCOMUNICACIÓN EN MÉXICO**

### **El Estado porfirista y la radiotelegrafía**

La carrera de la radiocomunicación en México comienza durante el gobierno de Porfirio Díaz. En los años posteriores al éxito de Guglielmo Marconi, quien introduce la radiotelegrafía en Gran Bretaña en 1897,<sup>1</sup> esta tecnología empieza a llamar la atención de oficiales de la administración mexicana pertenecientes a la SCOP (Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas), a la DGTN (Dirección General de Telégrafos Nacionales) y a la SGM (Secretaría de Guerra y Marina). En su libro *Radio in Revolution* el investigador J. Justin Castro describe cómo algunos oficiales del gobierno pudieron empezar a obtener aparatos experimentales de radiotelegrafía,<sup>2</sup> entre ellos el general Francisco Z. Mena quien recibe en 1899 uno de los primeros cargamentos comprados al inventor francés Edouard Ducretet. Existe evidencia de que durante este período la SCOP también adquiere un radioteléfono Popov-Ducretet.<sup>3</sup>

En México, la telegrafía ha comenzado desde 1850; hacia 1870, ya se encuentra establecida una red cableada que conecta las costas del pacífico y el atlántico. Durante la administración de Díaz, la construcción de líneas telegráficas se incrementa. Uno de los problemas que el Estado tiene es lo difícil y lo costoso que resulta la construcción y el mantenimiento de las líneas telegráficas en las localidades más remotas. Los oficiales porfiristas ven la oportunidad de resolver esta situación por medio de la nueva tecnología radiotelegráfica. El primer uso que se le da a la radio está supeditado a la lógica estatal de expandir la red telegráfica existente a lo largo del territorio.

---

1 En este año Marconi obtiene la primera patente para un aparato de radiotelegrafía y funda la *Wireless Telegraph and Signal Company*.

2 Simultáneamente a la compra de equipo, también hay experimentación en la construcción e implementación de ellos. Justin Castro escribe acerca de un experimento de radiotelegrafía entre Palacio Nacional y la residencia del presidente Díaz en 1900, bajo la dirección del médico Roberto Jofre, a través del cual se logra enviar el primer mensaje radiotelegráfico documentado. El mensaje dirigido al presidente decía: «Felicidades en su sexta reelección» J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution: Wireless Technology and State Power in Mexico, 1897-1938*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2016, p. 28.

3 *Ibidem*, pp. 24-27.

## I. Los inicios de la radiocomunicación en México

El primer plan con ese objetivo da inicio en la península de Baja California, la cual en 1902 se encuentra aún telegráficamente incomunicada con el resto del territorio nacional. Justin Castro menciona un intento fracasado de colocar un cable submarino que atravesara el Golfo de California. Aunado a ello, el ambiente árido y poco habitado del desierto de Sonora impide la construcción de líneas telegráficas.<sup>4</sup> El proyecto radiotelegráfico, dirigido por Leandro D. Fernández (Científico y político que reemplaza a Mena en la dirección del SCOP), Camilo González (Director de la DGTN) y Enrique Schöndube (Representante de la tecnología radial de AEG<sup>5</sup> en México), consiste en poner una estación en Santa Rosalía (Baja California) y otra en Cabo Haro (Sonora); éste es asistido por la compañía minera El Boleo, quienes proveen experiencia, equipo y recursos. El proyecto concluye y las estaciones intercambian sus primeros marconigramas en 1903.<sup>6</sup> Estas estaciones son las primeras en dar servicio al público.

En 1905, da inicio otro proyecto para radiocomunicar Payo Obispo (hoy Chetumal) en Quintana Roo con el puerto naval de Xcalak. En 1906, comienza otro proyecto que establecerá una estación en San José del Cabo y otra en Mazatlán. Hacia 1907 son terminadas las estaciones en Quintana Roo y hacia 1908 en Mazatlán-San José del Cabo. Simultáneamente, comienza a experimentarse con aparatos portátiles y se incorporan aparatos radiotelegráficos a las embarcaciones de la guardia costera. En 1910, se terminan de construir estaciones adicionales en Campeche, Veracruz e Isla María Madre. En 1910, se quema la estación de Cabo Haro debido a un accidente; ese mismo año se construye otra estación en Bacoachampo.<sup>7</sup>

---

4 *Ibidem*, p. 30.

5 *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*. En 1903, forma junto con *Siemens & Halske* la empresa *Telefunken*, la cual también ofrecerá servicios de radiotelegrafía.

6 J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, pp. 30-33.

7 *Ibidem*, pp. 34-41.

En 1906, tiene lugar la Convención Internacional de Radiotelegrafía en Berlín. A diferencia de una convención anterior que en 1903 solamente había incluido a 7 países (Francia, Gran Bretaña, Italia, Austria-Hungría, Rusia, España y los Estados Unidos) esta vez asisten 20 países adicionales, entre ellos cinco de América Latina: Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y México.<sup>8</sup> La relevancia de esta convención para la geopolítica de los medios de difusión radica en la resistencia que un grupo de países encabezado por Alemania ejerce contra el intento de la compañía británica de Marconi (*Wireless Telegraph and Signal Company*) por establecer un monopolio del servicio radiotelegráfico. El Estado porfirista envía al General José M. Pérez, quien se alía con el Imperio Alemán y con *Telefunken* contra el Imperio Británico y la compañía de Marconi.

Durante 1899-1910 los emprendedores y usuarios mayoritarios de la radiocomunicación en México son el Estado y el ejército. Desde la primera estación en 1902 hasta las últimas estaciones de radio porfiristas en 1910, la administración mexicana trabaja con *AEG* y luego con *Telefunken*. Esta alianza con la empresa alemana constituye un intento del presidente Díaz por contrarrestar la influencia estadounidense en la infraestructura del país. A diferencia de la oferta de la *Wireless Telegraph and Signal Company* que demandaba control sobre los servicios radiotelegráficos, *AEG* y *Telefunken* acuerdan vender el equipo y permitir a los mexicanos operar el servicio; además de proporcionar ayuda en la construcción de las estaciones y en el entrenamiento de los radioespecialistas.<sup>9</sup> Por su parte, como apunta Justin Castro, las intenciones de *AEG/Telefunken* y del Imperio Alemán son debilitar la influencia de la *Wireless Telegraph and Signal Company*, efectuar alianzas internacionales estratégicas, expandir los mercados para los bienes manufacturados y obtener acceso a los recursos naturales.<sup>10</sup>

---

8 *Ibidem*, p. 38.

9 *Ibidem*, pp. 17 y 19.

10 *Idem*.

Durante la primera década del siglo XX, con la excepción de algunas estaciones que comienzan a abrirse para el público y el uso particular de compañías mineras, la tecnología radial en México es dispuesta para mantener y consolidar el Estado porfirista en la totalidad territorial. En Quintana Roo, comunidades mayas aún están en guerra contra el Estado; los colonos en Honduras Británica (ahora Belice) intercambian armas con los mayas a cambio de que les permitan talar árboles en su territorio. En Baja California, existe el peligro del filibusterismo y la política expansionista de los Estados Unidos. En este contexto, la función que se asigna a la radiotelegrafía consiste en incrementar la efectividad de dos actividades gubernamentales previamente existentes: (1) el control federal del territorio y (2) la intercomunicación en las actividades de vigilancia de los territorios más remotos, como son Baja California y Quintana Roo.

### La radiotelegrafía en la Revolución mexicana

Con el inicio de la rebelión maderista en 1910, el amenazado Estado porfirista se propone emplear la tecnología radial como un sustituto emergente de las redes alámbricas telegráficas crecientemente cortadas y/o apropiadas por las fuerzas insurreccionistas.<sup>11</sup> Debido a las muchas derrotas sufridas por las fuerzas federales, la comunicación entre el campo de batalla y los puntos estratégicos del Estado porfirista disminuye progresivamente y esto crea «un nuevo sentido de urgencia».<sup>12</sup> Uno de los intentos de instalar un dispositivo radiotelegráfico es organizado por el Gral. Ángel García Peña —director de la Comisión Geográfica Exploradora— y el Noveno Batallón, quienes cargan artefactos radiotelegráficos con el objetivo de conectar al Gral. Juan J. Navarro —quien lucha contra las fuerzas de Francisco I. Madero en el norte— con la ciudad de Chihuahua y con otros puntos del Estado. Sin embargo, como Justin Castro señala, el Gral. García Peña no logra hacer funcionar el equipo y el rápido deterioro del gobierno de Díaz impide un segundo intento.<sup>13</sup>

---

11 *Ibidem*, p. 48.

12 *Idem*.

13 *Idem*.

La radiotelegrafía en México adquiere nuevos usos cuando las fuerzas rebeldes comienzan a tener acceso a los artefactos y a la infraestructura requerida para operarlo. Uno de estos usos consiste en influenciar estratégicamente a la opinión pública, tanto al interior del país como en el extranjero. La radiotelegrafía permite enviar rápidamente avisos y noticias de las conquistas en la lucha armada. En ocasiones, esta información puede tener un efecto inmediato en la definición de la situación<sup>14</sup> de los compañeros de lucha y de las fuerzas de oposición. Justin Castro menciona que Stephen Bonsal, corresponsal del *New York Times*, declara en mayo de 1911 que «como un avance de la telegrafía inalámbrica (...), las autoridades revolucionarias le reportaron la captura de Cuernavaca cinco horas antes de que tuviera lugar, pero cumplieron su palabra».<sup>15</sup> Esta anécdota muestra en qué medida los zapatistas no sólo anticipaban la victoria armada sino también el efecto que ésta tendría en la opinión pública (nacional y extranjera) y cómo ésta cambiaría la definición de la situación de la lucha revolucionaria.

Ya en la presidencia, Madero emplea la radiotelegrafía para contrarrestar las continuas rebeliones. Utilizando equipo de un barco americano de la compañía Ward Line en el puerto de Veracruz, el comodoro Manuel Azueta reporta la tentativa contrarrevolucionaria de Félix Díaz y Bernardo Reyes. Esta acción conduce a su rápida captura.<sup>16</sup> La administración de Madero instala equipos radiotelegráficos en barcos de la marina mexicana y en el territorio nacional; dos de estos últimos exclusivos para el uso de las fuerzas armadas, ubicados en el bosque alrededor del Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México y en la ciudad de Torreón, Coahuila.<sup>17</sup> Durante el gobierno de Madero (1911-1913) la radiotelegrafía continúa desarrollándose en la dirección ya proyectada por el Estado porfirista: el control federal del territorio, ahora en disputa con los

---

14 Véase *infra* nota 61, página 202.

15 Stephen BONSALE, «Mexican Catholics Plan to Rule the Nation». En: *New York Times*, 23 de mayo de 1911, p. 1. Citado por: J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, p. 49.

16 J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, p. 50.

17 *Ibidem*, 50-51.

## I. Los inicios de la radiocomunicación en México

rebeldes. De hecho, la mayoría de los ingenieros especializados y telegrafistas mexicanos —que habían participado en esta empresa bajo el mandato de Díaz— continúan sus labores durante su presidencia.<sup>18</sup>

Conforme se agudizan los levantamientos rebeldes, el uso estatal de la radiotelegrafía se concentra en el objetivo urgente de mantener su propio gobierno. En este contexto, ocurre otro fenómeno donde el acontecimiento noticioso se adelanta al acontecimiento real. El 14 de febrero de 1913, un reporte radiotelegráfico circula de México a Cuba y, finalmente, a Estados Unidos, en el cual se afirma el asesinato de Madero. El mismo día, el *New York Times* imprime un artículo acerca de la muerte del presidente.<sup>19</sup> Sin embargo, Madero sería asesinado apenas ocho días después, luego de que Victoriano Huerta asumiera la presidencia.

Durante el gobierno de Huerta, tanto el Estado mexicano como las fuerzas de oposición continúan adquiriendo equipo radiotelegráfico y el uso de la radiocomunicación como dispositivo de control se intensifica. Mientras que el equipo de Huerta proviene de Francia, los carrancistas obtienen sus artefactos de los Estados Unidos.<sup>20</sup> Durante este período, las actividades de construcción, ocupación y sabotaje de estaciones radiotelegráficas son cruciales para la lucha. Uno de los acontecimientos contados por Justin Castro refiere que Francisco Villa, tras haber fallado en tomar Ciudad Juárez, se apodera de un tren y obliga a un radiotelegrafista a reportar que la vía del sur estaba destruida. Los operadores, por tanto, le ordenan al tren ir hacia el norte. Mientras las fuerzas federales asumen que los villistas huyen hacia el sur, Villa continúa obligando a los telegrafistas en el camino a reportar sus instrucciones y toma la ciudad sin batalla alguna.

---

18 *Ibidem*, 55.

19 «Madero Killed, Havana Hears». En: *New York Times*, 14 de febrero de 1913, p. 2. Citado por: J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, p. 56.

20 J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, pp. 62-63.

Villa, además de instalar estaciones radiotelegráficas, construye un aparato radiotelegráfico móvil en un tren militar para su uso personal.<sup>21</sup> En la batalla de Torreón en marzo de 1914, que conducirá a la dimisión de Huerta, la radiotelegrafía es empleada por fuerzas huertistas y villistas «no solamente para dar órdenes sino también para tomar importantes decisiones tácticas».<sup>22</sup> La interceptación de transmisiones es determinante, ya que permite a Villa anticiparse a los movimientos del enemigo. El gobierno de Huerta, sabiendo ya que ha sido derrotado, intenta ocultar la realidad produciendo desinformación deliberadamente para los emisarios de prensa.<sup>23</sup>

En 1915, al agudizarse la lucha entre convencionalistas (Villa y Zapata) y constitucionalistas (Venustiano Carranza) las estaciones radiotelegráficas son continuamente saboteadas y vueltas a reparar. Villa posee estaciones en Chihuahua, Torreón, Durango y Ciudad Juárez, además de aparatos portátiles. Los zapatistas poseen un radiotelégrafo portátil y una oficina inalámbrica clandestina en Cuernavaca desde donde interceptan mensajes.<sup>24</sup> Como algunas estaciones bajo el control constitucionalista se encuentran abiertas al uso público, las transmisiones captadas incluyen tanto mensajes personales como mensajes militares carrancistas —algunos intencionadamente vagos o crípticos— y en ocasiones sintonizan transmisiones extranjeras: «Un día [L.G. González] cogió mensajes codificados de un radio en territorio zapatista, un aparato portátil desconocido enviando mensajes al enemigo. Durante esa misma sesión, sintonizó transmisiones de una embarcación japonesa en el mar abierto al norte de las Islas Marías».<sup>25</sup>

---

21 *Ibidem*, p. 65.

22 *Idem*.

23 *Ibidem*, p. 66.

24 En 1916, Pablo González toma el control de esta estación zapatista en Cuernavaca.

25 *Ibidem*, p. 69.



## I. Los inicios de la radiocomunicación en México

Durante el gobierno de Venustiano Carranza, la radiotelegrafía continúa siendo usada como instrumento para consolidar el control estatal y también se usa para obtener reconocimiento de los gobiernos extranjeros, para interactuar con los imperios durante la Primera Guerra Mundial (comercio internacional y conversaciones con actores políticos) y para expandir la influencia en Centroamérica. Los equipos radiotelegráficos son obtenidos de Estados Unidos; sin embargo, a diferencia de anteriores administraciones, los constitucionalistas no permiten las operaciones privadas de las compañías mineras estadounidenses.<sup>26</sup> El 19 de octubre de 1916, Carranza y Manuel Rodríguez Gutiérrez publican un decreto reiterando que los individuos y las compañías no podían operar equipo radiotelegráfico sin el permiso del Estado. Hacia abril de 1917, Carranza cuenta con dieciséis estaciones de radiotelegrafía funcionales; entre ellas: cuatro de alto poder, cinco aparatos portátiles y cuatro en barcos de guerra.<sup>27</sup>

Durante la intervención estadounidense en 1916 que intenta la captura de Villa, los constitucionalistas emplean la radiotelegrafía para espiar a las tropas estadounidenses. A su vez, los oficiales de inteligencia del ejército del General John J. Pershing interceptan mensajes carrancistas. Durante esta etapa (1916-1920), resulta más útil la interceptación de transmisiones para el espionaje que el sabotaje de la infraestructura radiotelegráfica.<sup>28</sup> Conforme se consolida el gobierno de Carranza, el desarrollo de la radiotelegrafía empieza a formar parte de la campaña de reconstrucción de la nación como un símbolo de la soberanía renovada. Al lado de los ferrocarriles, el teléfono y la telegrafía, la radiotelegrafía representa una de las tecnologías modernas que serán nacionalizadas, monopolizadas y administradas por el Estado mexicano.<sup>29</sup>

---

26 *Ibidem*, p. 75.

27 *Ibidem*, pp. 75-77.

28 *Ibidem*, pp. 79-81.

29 En la Constitución de 1917, queda señalado el rechazo a los monopolios, exceptuando el monopolio estatal de la acuñación de moneda, el servicio postal, la telegrafía y la radiotelegrafía.

Durante la Primera Guerra Mundial, el Estado carrancista colabora con empresarios y oficiales del Imperio Alemán para la construcción de estaciones radiotelegráficas en territorio mexicano. Justin Castro anota cómo, luego de que los Estados Unidos cortaran el acceso alemán a los cables telegráficos en ultramar en 1917, «los agentes alemanes veían a México como el lugar más óptimo para reestablecer un vínculo de comunicación a Alemania y una base de operaciones para espiar a los Estados Unidos y difundir propaganda alemana en Latinoamérica».<sup>30</sup> Por su parte, los objetivos que persigue Carranza con estas nuevas estaciones son vencer a sus enemigos internos y asegurar el control del territorio. Uno de estos proyectos contempla construir dos estaciones de alto poder en la Ciudad de México. Los alemanes planean traer por barco equipo de Nueva York, donde aún opera una subsidiaria de *Telefunken*. Sin embargo, la mayoría del equipo es confiscado por oficiales navales estadounidenses.<sup>31</sup>

En febrero de 1917 se da a conocer públicamente el telegrama *Zimmermann*, donde el Imperio Alemán propone a México una alianza contra los Estados Unidos. Entre 1917 y 1919, se construye una estación radiotelegráfica recibidora en Iztapalapa y una transmisora en Chapultepec. Con la combinación de ambas, se pueden enviar mensajes a Europa, Japón y Sudamérica.<sup>32</sup> El embajador Heinrich von Eckardt y otros oficiales alemanes reciben mensajes de Alemania retransmitidos por oficiales carrancistas que simpatizan con su causa.<sup>33</sup> En 1920 tiene lugar la rebelión del Plan de Agua Prieta contra Carranza. Los partidarios de Álvaro Obregón toman control de varias estaciones radiotelegráficas, además de obtener el apoyo de facciones del gobierno, incluyendo los telegrafistas de la Secretaría de Guerra y Marina. A través de radiotelegramas, los revolucionarios acuerdan nombrar presidente interino a Adolfo de la Huerta. El 1 de diciembre de 1920 Álvaro Obregón se convierte en presidente.<sup>34</sup>

---

30 *Ibidem*, p. 87.

31 *Idem*.

32 *Ibidem*, p. 93.

33 *Ibidem*, pp. 92-93, pp. 97-98.

34 *Ibidem*, pp. 100-102.

## I. Los inicios de la radiocomunicación en México

	PROBLEMAS	USOS	FUNCIONES
Estado porfirista	1. Dificil construcción y mantenimiento de líneas telegráficas en zonas específicas del territorio nacional.	A. Expandir redes telegráficas existentes.	a. Incrementar el control federal del territorio. b. Comunicación intragubernamental.
1902–1909	2. Territorios fronterizos amenazados.	B. Envío de marconigramas (o radiotelegramas) desde y hasta zonas lejanas.	c. Vigilar zonas alejadas del poder central. d. Comunicación de compañías mineras extranjeras entre sus sedes en México y los E.U.A.
	3. Falta de cobertura y lejanía de las redes telegráficas.		e. Envío de mensajes entre la población civil mexicana.
Inicio de la Revolución 1910–1911	4. Redes alámbricas telegráficas saboteadas o apropiadas por fuerzas rebeldes.	C. Intentar sustituir con radiotelegrafía las redes de comunicación perdidas.	
Gobierno de Francisco I. Madero 1911–1913	5. Necesidad de construir legitimidad.	D. Enviar avisos y noticias de la lucha armada.	f. Influenciar a la opinión pública nacional y extranjera.
Presidencia de Victoriano Huerta 1913–1914			g. Modificar la definición de la situación de la lucha.
Guerra entre constitucionalistas y convencionalistas 1915–1917	6. Ingovernabilidad.	E. Espionaje a través de la interceptación de transmisiones. F. Envío estratégico de información falsa.	h. Anticipar y contrarrestar las rebeliones.
Gobierno de Venustiano Carranza 1917–1920			i. Relaciones internacionales políticas y comerciales. j. Símbolo de modernización.

FIG. 21. Usos y funciones de la radiotelegrafía en México: 1902-1920.

## **La radiodifusión en el centenario de la Consumación de la Independencia**

En la década de 1920 acontece la apertura a un nuevo medio público. Si bien la posibilidad de enviar y recibir información sonora a través de generar, modular, propagar y sintonizar ondas electromagnéticas ya había sido descubierta y tecnológicamente implementada como radiotelefonía<sup>35</sup>, es hasta la década de 1920 que ésta supera su etapa experimental y comienza a integrarse a la esfera del uso cotidiano.<sup>36</sup> Ya se conocía que era potencialmente posible que cualquier humano operando un radiorreceptor interceptara los mensajes radiotelegráficos o las llamadas radiotelefónicas; sin embargo, ambos modos de comunicación habían sido concebidos funcionalmente entre particular y particular. Desde la perspectiva del paradigma telegráfico y telefónico, la radiocomunicación había creado otro problema al solucionar el problema del alcance de las redes alámbricas. Debido a las prácticas de interceptación, la información se encontraba más comprometida ahora. Esta situación desencadena el desarrollo de la criptografía como corrección a la desventaja fundamental de la radiocomunicación.

Pero el perfeccionamiento de la radiotelefonía funciona como detonante para que la radiocomunicación supere el paradigma telegráfico al cual estaba casi completamente confinado su uso. A diferencia del radiocontrol, la radiotelegrafía y la radiotelefonía —cuyo rendimiento informativo se concibe entre particulares— en la radiodifusión se reconoce la apertura fáctica del medio. Se busca llegar a cualquier radiorreceptor y a cualquier radioescucha (más tarde, televidente) ocupando un espaciotiempo determinado. Justo lo que parecía una desventaja hace posible la formación de un nuevo medio. Del peligro de la interceptación se pasa a la búsqueda por incrementar la audiencia. Al inventarse este nuevo uso de la tecnología radial, múltiples estaciones radiodifusoras recientemente fundadas comienzan a operar y la producción de

---

35 Durante los gobiernos de Díaz, Madero, Huerta y Carranza, el Estado, la SCOP, la SGM, caudillos y facciones revolucionarias contaban con algunos radioteléfonos.

36 En 1920 inicia sus operaciones la primera estación radiodifusora en Estados Unidos. Véase *supra* capítulo II.

## I. Los inicios de la radiocomunicación en México

radiorreceptores se dispara. Al arribar en medio del nacimiento de una política cultural-estatal revolucionaria que se esfuerza por apropiarse de la historia de México y construir los fundamentos de su propio gobierno, los años veinte propiciarán el desarrollo de la radiofonía; de ser símbolo de novedad y modernización, se convertirá en uno de los instrumentos paradigmáticos de la propaganda de Estado.

En 1921, el presidente Álvaro Obregón organiza un conjunto nacional de celebraciones conmemorando el centenario de la Consumación de la Independencia de México como una de las primeras acciones de su gestión. Junto a las actividades que incluían danzas regionales, arte, espectáculos de aviación, juegos de béisbol y corridas de toros<sup>37</sup>, se presentaba el fenómeno radial con un nuevo rostro: la radiodifusión<sup>38</sup> sonora o radiofonía. Tres de los objetivos políticos que persigue Obregón al organizar las fiestas del centenario de la Consumación de la Independencia de 1921 son: (1) marcar el cierre de la etapa de lucha entre caudillos, (2) fortalecer la legitimidad de su gobierno, aún amenazado por la guerra entre facciones revolucionarias, y (3) tomar posición frente a los festejos organizados en 1910 por el Estado porfirista. Dentro de este marco, se presenta públicamente la radiotelefonía y la radiodifusión como adelantos tecnológicos de los cuales aún queda por esperar múltiples desarrollos y diversos usos. Tres de los escenarios donde aparecen son:

---

37 J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, p. 105.

38 *Rundfunk* en alemán; *broadcasting* en inglés.

1) En una exposición comercial internacional con sede en el Palacio Legislativo, donde oficiales de la DGTN presentan un radioteléfono *De Forest* de 1 kilowatt, permitiendo que la gente envíe mensajes de voz al presidente, quien supuestamente los escuchaba desde el Castillo de Chapultepec en un aparato similar. Además de esta novedad, la exposición muestra equipo radiotelegráfico alemán, estadounidense y mexicano.<sup>39</sup>

2) Adolfo y Pedro Gómez Fernández transmiten un espectáculo de los cantantes José Mojica y María de los Ángeles Gómez Cacho a una concurrencia en el Teatro Ideal y en el Teatro Nacional (ahora Palacio de Bellas Artes). Justin Castro anota que éste es el primer evento musical transmitido por radio a una audiencia registrado históricamente en México.<sup>40</sup>

3) El presidente Obregón asiste a la inauguración de los servicios de radiotelefonía en las instalaciones de la fuerza aérea en Balbuena y en Pachuca. Habiendo equipado un biplano *Farman* con un radioteléfono, el piloto Fernando G. Proal habla con el presidente y con los oficiales en las estaciones que, a su vez, hablan entre ellos. La estación de Pachuca transmite la canción «Adelita».<sup>41</sup>

---

39 J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, *op. cit.*, pp. 106-107.

40 *Ibidem*, p. 107.

41 *Idem*.



### LLAMADO DE MANUEL MAPLES ARCE Y DISEÑO DE UN MOVIMIENTO VANGUARDISTA

#### ***Actual N.º1: Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista***

Paralelamente al desarrollo de la radiofonía, en medio de la atmósfera de renovación, el 31 de diciembre de 1921 y a sus 21 años, el estudiante de la Escuela Libre de Derecho y poeta veracruzano Manuel Maples Arce<sup>42</sup>, recién arribado a la capital, decide acometer una nueva guerra de facciones, esta vez en el campo literario, la cual se extenderá multidisciplinariamente como movimiento en el ámbito del arte y como polémica en la prensa nacional. Como argumenta la investigadora Carla Isadora Zurián de la Fuente en su tesis *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos*, «una de las reacciones» al «bombardeo a la mexicana, forzado y oneroso» que constituyeron las celebraciones del Centenario de la Consumación de la Independencia organizadas por el gobierno de Obregón, «fue sin duda el primer manifiesto del estridentismo, (...) en cuyas primeras líneas se anunciaba la liquidación del festejo de la Independencia y se abrazaba la hora presente».<sup>43</sup>

Con este primer acto, Maples Arce se convertirá en uno de los protagonistas del vanguardismo en Iberoamérica. En México, el estridentismo comenzará a ser uno de los temas que involucran a las discusiones y a la opinión pública de la época. En sus memorias, el abogado, poeta y diplomático veracruzano señala cómo concibe y produce su primer llamado a través de una hoja-revista mural titulada *Actual Número 1: Hoja de Vanguardia* que contiene el manifiesto «Comprimido Estridentista». En 1967 y a sus 67 años, Maples Arce narra el acontecimiento de esta manera:

---

42 Manuel Maples Arce nace el 1 de marzo de 1900 en Papantla, Veracruz. Muere el 16 de julio de 1981 en la Ciudad de México.

43 Carla Isadora ZURIÁN DE LA FUENTE, *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista «Irradiador»*, Tesis de maestría, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2010. Sobre este punto también escribe Silvia PAPPE: «Ni las propuestas estéticas ni la beligerancia vanguardista se entienden a la larga, si no se trae a colación aquello que provoca el furor, la burla y el desenfado estridentista» (*Estridentópolis: Urbanización y montaje*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2006, p. 25).



Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo. Inicé una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual, a la vez que trabajaba por difundir, entre la juventud mexicana, las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente. Recordando que la víspera de la proclamación de la Independencia el cura Hidalgo publicaba un periódico que se llamaba el *Despertador Americano*, yo pensaba: «Eso es lo que se necesita para llevar a cabo la independencia literaria». «Esta gente está durmiendo —me decía—, hay que despertarla de su sueño profundo, para lo cual, es indispensable gritar, sacudirla y darle de palos si es necesario». Explicar las finalidades de la renovación implicaba un largo proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a medios expeditos, y no dejar títere con cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: «No hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez». Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la Escuela de Huérfanos. La hoja impresa en papel Velin de colores se titulaba *Actual*. Destacaban en ella los títulos: «Muera el cura Hidalgo», «Abajo San Rafael—San Lázaro», «Chopin a la silla eléctrica», y otros lemas en que había concentrado mi furor. El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, por el barrio de las facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero.<sup>44</sup>

---

44 Manuel MAPLES ARCE, *Soberana juventud: Memorias II*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010, p. 84.

II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

# Actual No 1

## Hoja de Vanguardia

### Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce

Iluminaciones Subversivas de René Duan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papassit, etc., y Algunas Cristalizaciones Marginales.

**E MUERA EL CURA HIDALGO  
X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN  
I LAZARO  
T ESQUINA  
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS**

**E** N nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horroizada de todas las placas notariales y viciosos conserjes de sistema cartulario, con veinte siglos de dicho oficio en farmacia y discrepantes subvenciones por la ley, me voy en el vértice eclatante de mi insubstituible categoría presentista, equitativa, de un amañamiento productivo, sujeta a un talón de muerte.

Fuera de ahí, se contempla enfáticamente adentro con las manos tendidas, inservicia y completamente afuera, en mis excepciones a los "papers" diestralmente explosivos en incendios fotogríficos y gritos acorralados, que mi atrición-tismo desahogado y acendrado para deformar de las palabras literales de los di-  
tintos plébeos intelectivos: Mueran el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lazaro, Esquina, se prohíbe fijar anuncios.

MI lucera no está en los presuñidos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin cuartas que se lleva a intervalos. De aquí que insista en la literatura inapropiada en que se prestigian los teléfonos y dilógicos perfumados que se litrajan al desquite por kilos son-  
dadores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoherente desahogado en un plano extraliterario de equivalencia ideológica. Las cosas no tienen valores literarios propios, ni su equivalencia poética, feroz en sus relaciones y coordinaciones que se manifiestan en un sector íntimo, más emocional y más desahogado que una realidad demandada, como puede verse en fragmentos de una de mis participaciones poéticas publicitarias: "Esa Rosa Eléctrica..." (Comodora—No sé). Para hacer un Oro de arte, como dice Pierre Elbert, se preta, crece, y se copia. "Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente". No está instada a nadie el espectáculo de nosotros mismos. Todo lo que se operación y equivalencia en nuestros iluminados pasamos a que nos circunscriben los esfuerzos dices estia-  
festa, para piano con España, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

Toda técnica de arte, está destinada a bajar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inadecuados o insuficientes para traducir ciertas emociones personales, únicas y elemental frigididad estética,—es necesario, y esto contra toda la fuerza sensorial y afirmación reaccionaria de la veritas oficial, cortar la corriente y demorar la "sueña". Una palabra reemite se ha carbonizado, pero no por eso he de abandonar el juego, ¿quién lo par? Ahora el cable está en Curioso Macabro, y es sensacional-  
simo por lo que respecta a aquel periodista circunspeto, mientras se aproximado, ignora, al aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estrellado a una gota de agua al microscopio.

"En atención al movimiento, es más bello que la Victoria de Sanmarcelo", es esta oculta afirmación del vanguardista Italo Marretti, extendida por Lucini, Buni, Cavacholi, etc., que siempre en el accionamiento desahogado por las máquinas de escribir, y mi amor estudiantil por la literatura de los avisos económicos. Ochara mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organizadores pseudo-árbitros y homocenas melódicos, para pedirles de cambiar gratis a las señoras, declaradamente inferior ante el adictivo disyuntivo de miles fototransmisores y espasmodios y hurgar un temazo por sus corchetas y sus cables de cuadro, como voluntariamente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto y hasta leído en la primera explosión ultraria de Parisiana, y ésta, sin perder todas sus ponenciones (é) entusiásticamente agudada en charlotinas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartulario de algunos literaturólogos "specimen".

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diásporo propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes zirconos realmente estridentes sobre las vertientes por misticos de acero, el humo de las fábricas, las emociones coladas de los grandes transacciones con las mentes chismosa de rojo y negro, acalidos horroscopícosamente—Boni Hidalgo—junto a los modelos efervescentes y competidores, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las llamas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y comoda, toda esta belleza del siglo, las fortísimas intañá, por Espi-

lo Verhaeren, las sinceramente amada por Nicolás Boasolin, y las ampliamente significadas y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los travajas, han sido pedidos del dictado de presiones, en que prestigiosamente los había variando la barpaña vestrada en hijos conser-  
por, tantos años de estaríamos sucesivo e intransigencia mancomunada de archivos escoclogos.

Chopin a la villa eléctrica! He aquí una afirmada hipótesis y deteneria. Ya los febricitas anti-estereotipados, pídron en letra, de modo el asistente del Char de Jura, y los últimos espas-  
tos, transcriben, por voz de Rafael Casellas Assens, la liquidación de las hojas secas, realmente agudas en periódicos y hojas subversivas. Como él, el de trigresia telégrafica emplear un método radical y eficiente. Chopin a la villa eléctrica! (M. A. Iradi marca) es una preparación mancomunada en veinte y cuatro ho-  
nas extremas todos los géneros de la literatura patriarcal y en uso es agradable y benéfico. Agrase bien antes de quemar. Escucha. Perifoneo nuestro crimen en el melancólico trasnochado de los "Nocturnos" y probablemente, más críticamente, la aristocrata de la paolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las vena adorables de nuestras corchetas y equitativas actuales.



FIG. 22. «Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce». En: *Actual n.º 1: Hoja de Vanguardia*, Ciudad de México, 1921. Hoja-revista mural, 59.5 x 40 cm. Museo Nacional de Arte, INBA. Fuente de la imagen: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (<http://icaadocs.mfah.org>)

Acompañando el manifiesto, Maples Arce incluye un «Directorio de vanguardia» con más de cien nombres, de los cuales muchos aparecen en el cuadro sobre los movimientos vanguardistas que presenté en la introducción:<sup>45</sup> «Ramón Gómez de la Serna», «Guillermo de Torre», «Jorge Luis Borges», «Vicente Ruiz Huidobro», «José Ortega y Gasset», «Alfonso Reyes», «José Juan Tablada», «Diego M. Rivera», «D. Alfaro Siqueiros», «Fermín Revueltas», «Silvestre Revueltas», «P. Echeverría», «Atl», «J. Salvat Papasseit», «Jean Epstein», «Pierre Reverdy», «Juan Gris», «Nicolás Beaudin», «Guillermo Apollinaire», «Jorge Braque», «Tritst Tzara» (*sic*), «Francisco Picabia», «Archipenko», «Soupault», «Bretón», «Paul Elouard», «Marcel Duchamp», «Erik Satie», «Pablo Picasso», «Walter Bonrad Arensberg», «Marc Chagall», «Herr Baader», «Max Ernst», «Piet Mondrian», «Kandinsky», «Doesburg», «Jean Cocteau», «Jean Charlot», «F.T. Marinetti», «A. Palazzeschi», «Enrique Cavacchioli», «Liberio Altomare», «Luciano Folgore», «M. Boccioni», «C.D. Carrá», «G. Severini», «Balilla Pratella», «Setimelli», «Pirandello», «Evola», «Daubler», «Doesburg» (por segunda vez), «Norah Borges», «Van Gogh», «Delaunay», «Schwitters» (*sic*), «Giorgio de Chirico», «Modigliani» y «Soficci». Luego de estos y más nombres, concluye con un «etcétera».<sup>46</sup>

Llegados a este punto, conviene retomar la discusión sobre los observadores de segundo orden (actores que observan a otros actores) que desarrollábamos en el capítulo tercero. Con este «Directorio de vanguardia», Maples Arce fundamenta el diseño de su movimiento estridentista en dos aristas: (1) Fabrica la precondition necesaria para tomar posición en una red internacional vanguardista, más allá de cada espacio nacional; (2) Genera un efecto de legitimidad al interior del complejo de poder en México (2.1) a través de lo numeroso de la lista y del (2.2) despliegue de nombres que resultaban poco conocidos para el gran público, creando un capital simbólico específico estridentista. Sin embargo, para el lector contemporáneo a este *Directorio*,

---

45 Véase *supra* Introducción, pp. 24-25.

46 No he localizado alguna reproducción de —o posible lugar para consultar— *Actual N.º 1* por ambos lados. Utilizo la versión transcrita del *Comprimido estridentista* por Luis Mario SCHNEIDER en su libro *El Estridentismo: México 1921-1927*, Ciudad de México: UNAM, 1985, pp. 41-48.

## II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

siendo tantos los personajes incluidos, no todos los nombres resultan desconocidos. Con ello asegura que casi cualquier lector, escritor, poeta o artista pueda identificarse como perteneciente a la vanguardia. Incluso con anterioridad a los libros *Die Kunstismen–Les ismes de l’art–The isms of art* de Lissitzky y Arp (1925) y a *Las literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre (1925), Maples Arce sugiere la pre-existencia de un marco a través del cual poder vincular todos los esfuerzos de la vanguardia entendida como movimiento internacional. Impulsado por este impulso cosmo-político, parece resultarle menos importante el nombre del movimiento propuesto (intercambiando las palabras: «vanguardista», «estridentista», «actualista», «cosmopolita» y «abstraccionista») que la proclamación del marco internacional del vanguardismo como su soporte. Él mismo escribe que, en aquel entonces, «trabajaba por difundir, entre la juventud mexicana, las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al *movimiento de vanguardia*, al que México había permanecido indiferente».<sup>47</sup>

Sin embargo, al constituir una institución-cero, «la vanguardia», lo mismo que el público y la retaguardia, debe ser inevitablemente fabricada por el punto de vista del estridentista. Resulta pertinente plantear dos preguntas aquí:

- (1) En el momento de proclamación del estridentismo, ¿Cómo concibe Maples Arce al «movimiento de vanguardia», a los otros actores y a los demás ismos en la red vanguardista?
- (2) Al responder a su llamado o verse interpelados por el estridentismo como un tema de opinión pública, ¿Cómo contribuyen los demás actores que se suman, se oponen, colaboran o participan en el proyecto de una forma de vida, en la fabricación de una visión de mundo y de un punto de vista estridentista?

---

47 Manuel MAPLES ARCE, *Soberana juventud...*, *op. cit.*, p. 84.

La investigadora Silvia Pappe llama la atención sobre este segundo punto, formulando los siguientes dos enunciados: (1) «Lo esencial del movimiento estridentista, he llegado a pensar, es la construcción de un punto de vista, de una determinada visión del mundo».<sup>48</sup> (2) «El estridentismo representa una percepción de los años veinte que difiere de las historias políticas, sociales, económicas e incluso culturales y literarias».<sup>49</sup>

Siguiendo el *modus operandi* de los movimientos vanguardistas, el estridentismo hace «manifiestos» aquellos objetivos que se propone lograr. Una vez conformado el grupo, el *Comprimido Estridentista* será tomado como el manifiesto fundacional. A éste le siguen los manifiestos 2 (1923), 3 (1925) y 4 (1926).<sup>50</sup> Sin embargo, dos características distinguen a este primer texto de fines de 1921: (1) No lleva el título «manifiesto». En vez de esta palabra, aparece la propuesta de un «comprimido». De tal forma Maples Arce, por una parte, aproxima a sus lectores hacia el discurso de la publicidad de los productos farmacéuticos anunciados como triunfos de la ciencia moderna en las revistas de la época; por otra parte, hace patente su intención de exponer su doctrina en pocos párrafos (14 puntos que llevan los números romanos: I-XIV); (b) A diferencia de los siguientes manifiestos, es redactado y firmado por una sola persona. En este documento fundacional, Maples Arce se presenta a sí mismo en varios niveles: (1) Como un autor cuyo discurso intrincado y barroco está repleto de metáforas nuevas que hacen referencia a objetos de la vida urbana hasta ahora poco o nada usados en el campo literario; (2) Como un teórico que posee una renovada teoría de las imágenes poéticas: el abstraccionismo; (3) Como un *dandy* cosmopolita que viste traje, camisa, corbata, pañuelo y una flor en el hojal.

---

48 Silvia PAPPÉ, *Estridentópolis...*, *op. cit.*, p. 22.

49 *Idem.*

50 Para un análisis sobre la trayectoria del movimiento estridentista en los años posteriores a los que aquí enfocamos, véase: Jorge CARDIEL HERRERA, *El movimiento estridentista en la red del arte vanguardista y en el espacio social mexicano*, Tesis de maestría, Centro de Cultura Casa Lamm, 2013 [Disponible en: <https://monoskop.org/Estridentismo>].

## II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

Uno de los escritores con quien Maples Arce entrará en contacto por medio de correspondencia antes y después de lanzar su *Hoja Actual N.º 1* es el ultraísta madrileño Guillermo de Torre, poeta y crítico literario, autor del *Manifiesto Vertical* (1920) y del libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) que ya hemos referido. Recientemente, el investigador Carlos García publicó dos cartas de este intercambio que encontró en la Biblioteca de Madrid<sup>51</sup>, además de incluir un fragmento de otra carta del escritor argentino Jorge Luis Borges —en aquel entonces parte fundamental del grupo ultraísta— dirigida a De Torre el día 1.º de mayo de 1922 donde comenta que le ha gustado el poema «Esas Rosas Eléctricas» de Maples Arce aparecido en el n.º 34 de octubre de 1921 de *Cosmópolis*, revista madrileña en la cual De Torre era secretario de redacción. El mismo poema, casi sin cambios, aparece recogido un año después en el primer libro estridentista de poemas *Andamios interiores: Poemas radiográficos*, publicado el 15 de julio de 1922.<sup>52</sup> Por su parte, como director de la revista *Proa* en Buenos Aires, Borges publica el poema «A veces con la tarde» (también incluido en *Andamios interiores*) en agosto de 1922, además de una reseña del libro en la misma revista en diciembre de 1922. A su vez, Maples Arce incluye los poemas de Borges «Ciudad» en el n.º 1 de la revista *Irradiador* (septiembre de 1923) y «Forjadura» en la sección «Diorama estridentista» de *El Universal Ilustrado* n.º 348 el 10 de enero de 1924.<sup>53</sup> Carlos García señala que no ha encontrado otra evidencia de que el contacto Maples Arce–Borges–De Torre se haya prolongado después. Sin embargo, estas investigaciones muestran cómo, a través del estudio de la correspondencia y de las revistas ahora disponibles en los archivos en formato

---

51 Carlos GARCÍA, «Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921–1922». En: *Literatura Mexicana, Revista semanal del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas*, vol. 15, n.º 1, 2004, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 151-162.

52 Manuel MAPLES ARCE, *Andamios interiores: Poemas radiográficos*, Ciudad de México: Editorial Cúlvra, 1922 (Disponible en la página: <https://archive.org/>).

53 He obtenido estos datos de la reseña de Antonio CAJERO sobre el libro de Carlos García «Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LXI, n.º 1, 2013, pp. 296-299, Ciudad de México: El Colegio de México.

electrónico, bien pueden continuarse esclareciendo los andamiajes que entretejieron las primeras vanguardias durante estos años en la red internacional que hemos nombrado como vanguardismo.

\*\*\*

Llegados aquí, ya se pueden identificar las cuatro principales aristas de formación del movimiento estridentista, de las cuales hemos mencionado las dos primeras:

(1) La proclamación y el llamado de Manuel Maples Arce en diciembre de 1921 con el *Comprimido Estridentista* en la hoja-revista mural de vanguardia *Actual número 1*. Hasta este momento, el movimiento es de una sola persona. Esta parte de la dinámica propia de los movimientos vanguardistas es el momento del llamado (*Aufruf*), el cual ocurre en múltiples ocasiones de una manera personal.

(2) La labor cosmo-política de Maples Arce, quien busca dar soporte a sus propias actividades estableciendo contacto con las iniciativas análogas vanguardistas ya existentes en otros países. Las revistas, las notas periodísticas y la correspondencia son los medios fundamentales en esta arista del movimiento.

## II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

En el siguiente apartado analizaremos estos dos incisos:

(3) Las primeras respuestas al manifiesto de Maples Arce por parte de diversos actores nacionales contribuyen a hacerlo existir como un tema sujeto a las discusiones en la opinión pública de la época. Al adherirse Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Jean Charlot se forma el núcleo del movimiento que llamaré el *grupo estridentista*.

(4) El grupo estridentista realiza reuniones y una obra multimedia que abarca el teatro, la poesía, la novela, la pintura, la escultura, el grabado, las publicaciones periódicas, el diseño y diversas acciones que hoy día podrían clasificarse como *performance*. A ellos se suman toda una gama de colaboradores: llamaré a este conjunto de reuniones, obras, colaboraciones y acciones («irradiaciones» en su propio lenguaje) *el movimiento estridentista*.



## La estrategia del grupo estridentista

En México, Arqueles Vela es uno de los primeros personajes en contestar el llamado de Maples Arce.<sup>54</sup> El escritor y periodista —cuyo origen aparece en algunos libros como chiapaneco y, en otras ocasiones, como guatemalteco— publica la reseña «Los *andamios interiores* de Maples Arce» el 31 de agosto de 1922 en *El Heraldo de México*. Casi inmediatamente se convierte en un prolífico productor y crítico perteneciente al grupo estridentista. En aquel entonces, Vela comienza a trabajar como secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*, semanario cultural cuyo director es Carlos Noriega Hope, periodista, promotor del cine y productor pionero de películas cinematográficas. El 14 de diciembre de 1922, Vela publica «La señorita etcétera» en *El Universal Ilustrado*, obra que puede ser considerada una novela estridentista y, quizá también, como lo señala Evodio Escalante, «el primer texto narrativo de la vanguardia hispanoamericana».<sup>55</sup>

Habiendo concebido al estridentismo como movimiento actual, el grupo estridentista tiene que lidiar con la cuestión de cómo darle un doble sentido a esta empresa: por un lado, (1) frente a la red del vanguardismo internacional; por otro lado, (2) dentro del complejo de poder del México de los años veinte. Para ello, las tres estrategias principales serán: (1) interferir los discursos existentes mientras éstos circulan en la opinión pública, (2) capturar la atención a través de los gestos (y las estridencias) para *hacerse escuchar*; (3) producir una nueva posición en este complejo de poder del México de los años veinte y ocuparla. La producción de una nueva posición en un complejo de poder existente es el gesto político fundamental de la vanguardia. El estridentismo lucha por lograr esto en dos espacios vinculados el uno con el otro: (1) llegar a ser reconocido como un interlocutor legítimo para los movimientos, grupos y actores existentes en la red vanguardista internacional; (2) llegar a

---

54 En las historias del estridentismo se le señala como el segundo en responder favorablemente a la propuesta de Maples Arce y en sumarse a ella, tan sólo después del poeta Pedro Echeverría, cuyos poemas escritos en forma telegráfica aparecieron supuestamente en *Actual* n.º 2. De esta segunda publicación no se conserva ejemplar alguno; sin embargo, existe *Actual* n.º 3.

55 El crítico también presenta este texto de Vela como una de las «obras maestras de la prosa estridentista» (Evodio ESCALANTE, *Elevación y caída del estridentismo*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 77).

## II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

ser reconocido como el movimiento vanguardista actual propio del México revolucionario. La primera lucha por el reconocimiento comenzará desde el *Comprimido estridentista*, donde la estrategia política para encontrar aliados será el cosmopolitismo, además de presentar al actualismo estridentista como una síntesis que recoge a otros ismos previos (futurismo, Dadá, ultraísmo, creacionismo, expresionismo, etc.).<sup>56</sup> Como hemos visto, esta búsqueda se extenderá hacia las publicaciones periódicas internacionales de la vanguardia y a los intercambios epistolares con actores vinculados al vanguardismo.

Al contar con la adhesión de Arqueles Vela al grupo, se extiende el vínculo Carlos Noriega Hope<sup>57</sup>—Arqueles Vela hacia el poeta y teórico Manuel Maples Arce. Entre 1922 y 1924 existe una participación constante del grupo con obras y artículos de opinión en el semanario *El Universal Ilustrado*,<sup>58</sup> el cual se vuelve uno de los medios mediante los cuales los estridentistas buscan crear controversias acerca del estridentismo —acerca de los temas vinculados a él o polémicos desde su punto de vista— en la opinión pública de la época. En las páginas del *Universal Ilustrado* puede observarse cómo el grupo estridentista busca posicionarse en el complejo de poder a través de intervenir

---

56 Escribe Maples Arce en el punto VII de su *Comprimido estridentista* (p. 44): «Ya nada de creacionismo, dadaísmo (*sic*), paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera (*sic*), de «ismos» más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, —sincretismo,— sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisímicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino, tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica».

57 Escritor y periodista mexicano nacido en 1896. De 1920 hasta su temprana muerte en 1934 dirige el semanario *El Universal Ilustrado*. Publica dos colecciones de cuentos: *La inútil curiosidad* (1923) y *El honor del ridículo* (1924). Escribe el guión para *Santa*, película de 1932, considerada la primera hecha en México con sonido perfectamente sincrónico a la imagen.

58 Luis Mario Schneider analiza varios de estos artículos publicados en la antología *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*, Biblioteca del Estudiante Universitario, n.º 129, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. V-XL.

en la opinión pública. Encontramos aquí (1) las formas en que se autopresenta y se autodescribe, (2) los interlocutores que selecciona, (3) cómo construye a sus adversarios y (4) su lucha por modificar lo que en su constelación geo-histórica y política parece posible.<sup>59</sup>

Una vez conformado el núcleo del movimiento, éste emplea la estrategia de incentivar la discusión pública acerca del «estridentismo» (1) para ganar adeptos, pero también (2) para intentar transformar el contexto donde el movimiento mismo surge, a través de configurar (2.1) discursiva- y (2.2) simbólicamente este complejo de poder en sus propios términos. El grupo estridentista hace uso de las potencias comunicativas de la literatura y de la imprenta —además de la plástica, el cine, la música y la radiofonía— para intervenir políticamente la configuración de este complejo de poder<sup>60</sup> y modificar la definición de la situación.<sup>61</sup> Si, como apunta Silvia Pappe, el estridentismo representa una singular percepción de los años veinte que difiere de las historias hasta entonces existentes en el campo, éste se encarga

---

59 «Sostener que las buenas ideas son «las que funcionan» significa aceptar de antemano la constelación (el capitalismo global) que establece qué puede funcionar (por ejemplo, gastar demasiado en educación o sanidad «no funciona», porque se entorpecen las condiciones de la ganancia capitalista). Todo esto puede expresarse recurriendo a la conocida definición de la política como «arte de lo posible»: la verdadera política es exactamente lo contrario: es *el arte de lo imposible*, es cambiar los parámetros de lo que se considera «posible» en la constelación existente en el momento» Slavoj ŽIŽEK, *En defensa de la intolerancia*, Buenos Aires/Ciudad de México/Madrid: Sequitur, 2008, pp. 32-33.

60 «El verdadero acto político (la intervención) no es simplemente cualquier cosa que funcione en el contexto de las relaciones existentes, sino precisamente aquello que modifica el contexto que determina el funcionamiento de las cosas» *Ibidem*, p. 32.

61 La categoría «definición de la situación» es desarrollada a nivel interpersonal por Erving Goffman, pero puede extenderse al análisis de los actos políticos entre los movimientos. «Independientemente del objetivo particular que persigue el individuo y del motivo que le dicta este objetivo, será parte de sus intereses controlar la conducta de los otros, en especial el trato con que le corresponden. Este control se logra en gran parte influyendo en la *definición de la situación* que los otros vienen a formular, y él puede influir en esta definición expresándose de modo de darles la clase de impresión que habrá de llevarlos a actuar voluntariamente de acuerdo con su propio plan». Erving GOFFMAN, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2004, pp. 15-16.

## II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

de comenzar organizando retroactivamente las condiciones para su aparición. Apuntando hacia una visión-del-mundo-en-construcción, el movimiento irá ensamblando fragmentos provenientes de diversos contextos con sus propios mitos, sus símbolos y sus prácticas colectivas vinculantes. Más que una unidad discursiva de contornos bien delimitados, el movimiento se conduce como un enjambre heterogéneo que va trazando (improvisadamente) una red autorreforzada de elementos multimodales. La «razón de estrategia», a la que se refiere Maples Arce<sup>62</sup>, consiste en ofrecer un andamiaje para ocupar o hacer habitable la vorágine —compuesta por fuerzas revolucionarias e institucionalizadoras en interacción— del México de los años veinte.

Como hemos visto en el *Comprimido estridentista* de Maples Arce, «lo actual» o «la actualidad» es un significante-eje a través del cual el movimiento se articulará selectivamente a su época (los años veinte). A través del actualismo éste se vincula a la red vanguardista —y se distingue de— otros movimientos vanguardistas en la sociedad global. En una formulación sistémica, podría decirse que el código estridentista está constituido por lo actual como valor positivo y lo inactual (pasado o futuro) como valor negativo. Al igual que con los códigos empleados por otras vanguardias contemporáneas, esta exigencia de «ser absolutamente actuales» sirve a los estridentistas como justificación para ir más allá de los límites establecidos por el canon de los ámbitos estético, literario o artístico e incorporar elementos de la vida al texto vivo del estridentismo, elementos en principio externos que, al ir siendo incluidos, van adquiriendo el carácter de referentes entremezclados con las imágenes abstraccionistas en las obras.

---

62 Véase *infra*, FIG. 33, p. 223.

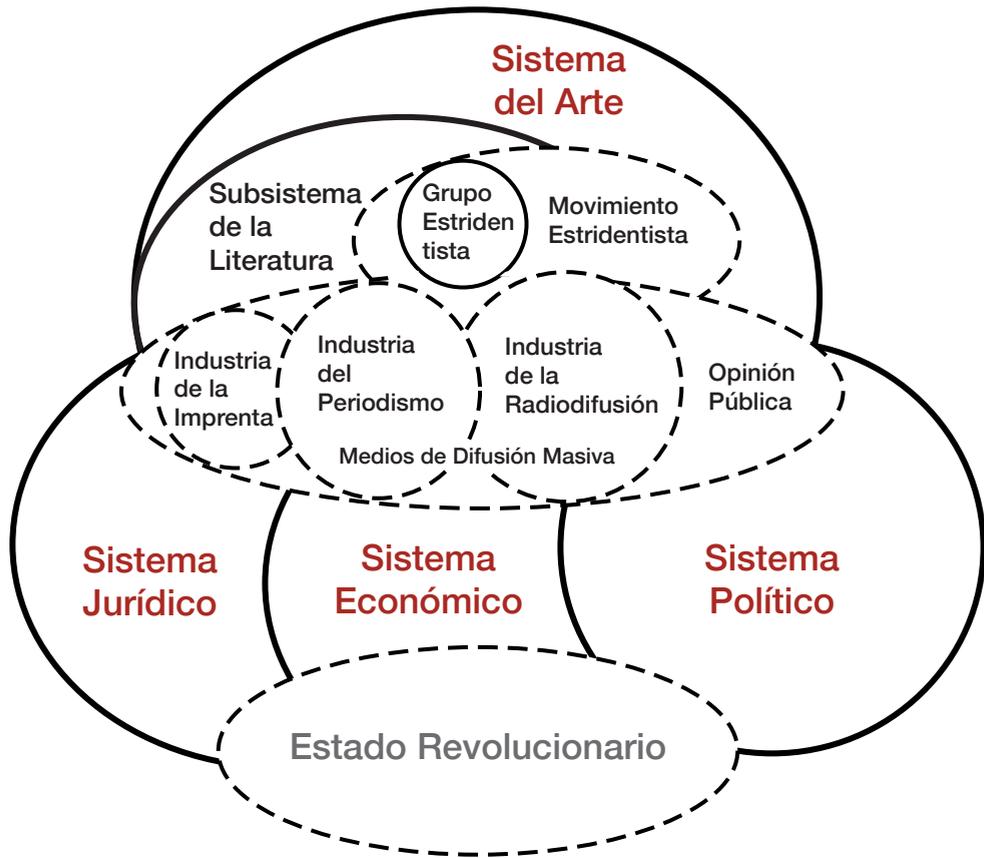


Fig. 23. El movimiento y el grupo estridentistas en el complejo de poder.

## II. Llamado de Manuel Maples Arce y diseño de un movimiento vanguardista

Este efecto intertextual del texto estridentista no solamente entreteje interdisciplinariamente las obras producidas por los personajes del grupo; sino que también, en un movimiento de círculos concéntricos que se expanden, irradia las cosas y los acontecimientos de su época. Es así como una frase proveniente de un anuncio de Pepsodent<sup>63</sup> en *El Universal Ilustrado* resuena con los planteamientos del *Comprimido*: «En todo el mundo se están abandonando los métodos antiguos» (Véase FIG. 24). Maples Arce parodia constantemente el modo semiótico de los anuncios de productos medicinales, como puede verse también en su caligrama sobre la «estridentina» que incluye en la revista *Irradiador n.º 1* (Véase FIG. 25)<sup>64</sup>: «Específico infalible contra la pesadez cerebral infecciosa y la miopía espiritual aguda. Estridentismo: Estado de lucha contra las enfermedades que cura la es-tri-den-ti-na. Úsenlo, úsenlo Uds. señores. Es necesario contra la momiasnocracia nacional».

---

63 Un producto para limpiar los dientes cuya propaganda aclara que «tiene como base los últimos descubrimientos de la ciencia».

64 Existe una edición facsimilar de los tres números de *Irradiador* publicada en 2012 por la Universidad Autónoma Metropolitana.

...ra no contesta). Lloro, sí; es tu obra: jugaste con el corazón  
 y hijo; pero también deshojaste el de tu hija como una flor...  
 ...es demasiado tarde. (Se va).

ESCENA ÚLTIMA

LAURA, luego ELVIRA

(Elvira, que desde el comienzo de este acto deba estar ostensiblemente deprimida por el mal que la mina, aparece en esta última escena mucho más pálida y lastimosa).

ELVIRA.—¡Mamá!  
 LAURA (sorprendida).—¿Elvira?  
 ELVIRA.—¿Se ha marchado ya?  
 LAURA.—Se ha marchado...  
 ELVIRA (dirigiéndose a Laura).—¿Pero, ¿verdad que volverá Laura no contesta. Elvira re nerviosamente). ¿No es cierto que volverá? Si Alberto me lo ha dicho: regresará un día, muy pronto, ¿entonces no vendrá sola: con ella vendrá mi felicidad...

TELÓN

OR es  
 que y  
 pensa  
 gusta la  
 no le gu  
 so la lte  
 se resiste  
 se sust.  
 or siemp.  
 en llamar  
 to me entí  
 to yo quiet  
 y que  
 do de  
 át  
 se  
 á  
 d  
 n



## Gratis

Esta prueba de Diez Días no le cuesta a Ud. un solo centavo. Simplemente envíe el cupón por correo. Luego, observe los resultados sorprendentes.

'Pepsodent destruye la película con cada aplicación. Conserva los dientes perfectamente pulidos, de modo que la película no puede adherirse a ellos.

También activa la secreción de la saliva, el protector natural de los dientes. Aumenta el digestivo del almidón en la saliva para digerir los depósitos amiláceos que tan a menudo se adhieren y forman ácidos. Aumenta la alcalinidad de la saliva para neutralizar los ácidos que producen la caries.

Por lo tanto, cada vez que se usa, se obtienen cinco resultados favorables e indispensables, que no podían obtenerse con los métodos anticuados.

### El método moderno

La preparación de Pepsodent tiene como base los últimos descubrimientos de la ciencia. Sus efectos son hoy considerados como de absoluta necesidad por todos los especialistas. En todo el mundo se están abandonando los métodos antiguos, por consejo de los dentistas.

Envíe el cupón y recibirá un tubito para 10 días. Note qué limpios se sienten los dientes después de usarlo. Observe la ausencia de la película viscosa. Vea cómo emblanquece la dentadura, a medida que desaparece la película.

Observe todos los buenos resultados. El folleto que enviamos le dirá la razón de ellos. Luego, juzgue por los resultados los méritos de este nuevo método comparado con los antiguos.

## Haga Esto

Luego observe si sus amigos notan la belleza de sus dientes

Haga esta agradable prueba de diez días. Vea el resultado en sus dientes. Luego, juzgue Ud. según los resultados, respecto a la eficacia de este método.

Es así como millones de personas le han impartido a sus dientes mayor blancura, brillo y vigor. Lo mismo pasará con Ud.

### Destruye la película

Este método hace desaparecer de los dientes la película —esa sustancia viscosa que Ud. siente. La película es el mayor enemigo de los dientes. Se adhiere a ellos, penetra a los intersticios y allí se fija.

El cepillo usado según los métodos anticuados no hace desaparecer esa película, quedando intacta gran parte de ésta, la que da origen a la mayoría de los males de la dentadura.

La película absorbe las manchas, haciendo que los dientes

parezcan empañados. Es el origen del sarro. Retiene las partículas de alimento que se fermentan y forman ácidos. Retiene los ácidos en contacto con los dientes, provocando así la caries.

En ella se multiplican los microbios a millones. Estos con el sarro, son la causa fundamental de la piorrea. Muy pocas personas se han librado de los muchos males producidos por la película.

### Dos nuevos métodos

La ciencia dental ha encontrado dos nuevos métodos para destruir la película. Muchas pruebas cuidadosas han comprobado su eficacia. Los Principales dentistas de todas partes recomiendan ahora su uso diario.

Estos métodos se condensan en el dentífrico Pepsodent. También se incluyen en él otros factores que hoy se consideran esenciales.

PAT. OFF.  
**Pepsodent**  
 REG. U.S.

El Dentífrico Moderno

El destructor científico de la película, aprobado por los especialistas modernos y recomendado en todo el mundo, porque produce la mayor blancura y brillo en toda la dentadura.

...idades de los  
**RENES y VEJIGA**

le aconsejamos tomar las  
**PASTILLAS RENALURICAS**

"Mientras más pronto las tomo Ud. más pronto se curará."

SE VENDEN EN LAS... como...  
 Vista

FIG. 24. El Universal Ilustrado, año VI, n.º 308, 5 de abril de 1923, Ciudad de México, p. 5. Fuente de las imágenes: Hemeroteca Nacional UNAM.



## LA T.S.H. EN EL N.º 308 DEL *UNIVERSAL ILUSTRADO*

El 5 de abril de 1923 es publicado un número especial del semanario *El Universal Ilustrado* dedicado al tema de la radiofonía, en el cual la participación del grupo estridentista es vasta.<sup>65</sup> Entre anuncios comerciales y columnas habituales de escritores, en él se puede encontrar un abanico de ensayos y reflexiones sobre el medio que apenas se formaba. Cada artículo aborda «la nueva maravilla» desde alguna perspectiva particular. Entre los escritos que contiene encontramos «El Hombre Antena» de Arqueles Vela, un ensayo-reportaje cuyo énfasis central está en el ser tecnológico y en la *actualidad* de Manuel Doblado, operador de una estación de radio. Pepe Rouletabille escribe acerca de «La radiofonía y el amor». Se incluye también el poema «T.S.H.» de Manuel Maples Arce con un dibujo de Bolaños Cacho. Un artículo de Febronio Ortega muestra los resultados de una encuesta telefónica realizada a diversas personas de la sociedad mexicana bajo el título: «¿Qué importancia social concede usted a la radiofonía?». Roberto Gache contribuye con una crónica titulada «El paraguas como un accesorio del teléfono sin hilos». También se reproducen los artículos «Las ondas en el estanque del Trianón» y «Cómo puede usted construirse, a poco costo, un receptor radiofónico» —en el cual se explica el procedimiento técnico para hacer un radiorreceptor aficionado— tomados del semanario francés *L'illustration*. Se incluye un texto de Braudry (*sic*) de Saunier titulado «Qué puede esperarse de la T.S.F.<sup>66</sup>», muy probablemente también tomado de *L'illustration*.<sup>67</sup>

---

65 Hoy día puede encontrarse una reproducción facsimilar del ejemplar n.º 308, año VI de *El Universal Ilustrado* en el libro de Virginia MEDINA ÁVILA, José BOTELLO HERNÁNDEZ *et al*, *Homo Audiens II. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, Ciudad de México: UNAM/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2014, pp. 47-90. En la Hemeroteca Nacional he logrado consultar las siguientes páginas faltantes en esta reproducción facsimilar: pp. 5-8, 53-58.

66 *Télégraphie o téléphonie sans fil* (Telegrafía o telefonía sin hilos).

67 Semanario francés activo entre 1843 y 1944. Louis Baudry de Saunier, nacido en 1865, fue un periodista y divulgador de la ciencia que colaboró cerca de cuarenta años con *L'illustration*.



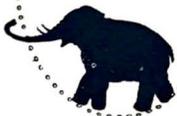
FIG. 26. Portada del n.º 308, año VI del *Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923.

Una de las cuestiones que más saltan a la vista es el fuerte peso de lo científico y lo tecnológico como marcas de modernidad, ámbitos de donde proviene *lo actual* en la simbólica estridentista. Los enunciados del discurso estridentista dialogan con el discurso publicitario de diversos y novedosos productos técnicos, que a su vez se apoyan en el discurso científico, sosteniendo —y siendo a su vez sostenidos por— el mito del progreso. El estridentismo se yuxtapone a este tándem publicidad-técnica-ciencia propio de la semiótica existente en el medio impreso de su época. Muchos textos del estridentismo se encuentran escritos en el mismo tono que el de la publicidad de la época, parodiando su modo semiótico y a su vez conservando su efectividad. Lo que el movimiento estridentista revela es la máquina ideológica misma en su funcionamiento, emulándola e intentando apropiarse de ella para sus propios intereses. En el texto estridentista-actualista, el significante «radiofonía» o «T.S.H.» ocupa una posición equivalente al último producto farmacéutico milagroso y la palabra «radio» se vuelve un símbolo o una marca de lo moderno, al igual que uno de los anuncios que promociona una medicina denominada «Radiovital» (Véase FIG. 27). A su vez, desde un punto de vista periodístico, el estridentismo es un tema interesante y adecuado para un semanario que persigue los signos de lo moderno. A esto contribuye la frase del director Carlos Noriega Hope, quien establece la siguiente relación: «El estridentismo y la radiofonía son hermanos de leche: ¡son cosas de vanguardia!». <sup>68</sup>

---

68 Carlos NORIEGA HOPE, «Notas del director». En: *El Universal Ilustrado*, n.º 308, año VI, 5 de abril de 1923, p. 11.

# Polvo de oro y cosmisor de elefante



**P**OR eso, porque me siento cansado, porque ya me duelen los sesos de tanto pensar en esas cosas, es por lo que me gusta la literatura fifi. A mi amigo Cestero no le gusta. ¿Por qué no le gusta a mi amigo la literatura fifi? No todos los estómagos resisten la carne asada y a la mayoría le gustan las legumbres. Yo quería freer siempre a los lectores lo que alguien le llama "jalea de pensamiento". Tal vez no me entiendan bien los lectores; pero que yo quiero decir es que el jugo vaya a... y que todo lo que les cuente vaya rodeado de jalea. Los sesos en el fondo y el cráneo afuera; un cráneo capaz de tener la paciencia de esperar a un antropólogo; un cráneo del portero terciario como el que el Dr. Wolf ha encontrado en las manos de un indio de la Patagonia que no sabía que llevaba entre las manos un tesoro.

**T**ANTAS cosas llevamos entre las manos! Si todo lo supiéramos antes de que nos lo contaran, seríamos sabios como el Dr. Wolf. Pero apenas somos niños de kindergarten. Este mundo es un kindergarten, es decir un jardín de niños. Por eso, por no ver tantas cosas, el Rey Gustavo se dedica a jugar tennis, a los 62 años de edad, que es cuando Sara empezó a jugar muñecas. Sólo por eso los hombres ricos de la Florida van a convertir a Key West en un jardín de niños, donde se pescará la tortuga con redes de hilos de lana y a los perros se les amarrará con longaniza. Y harán también un ferrocarril de juguetería y construirán muchas casitas, con terrazas, con jardines enfrente, con enredaderas, y también con un campo para que los niños Gustavos jueguen su tennis toda una tarde. No se necesita tener un cráneo lleno de jaleína para saber que en mar de la Florida hay gente que gusta de pescar truchas. ¡Oh, las truchas! No tardaremos en pescarlas en el Lago de Texocco...

**H**AY tantos hombres que tienen ideas propias! Hay hombres que sufren meningitis de tanto pensar. Pero tranquilícense los que la sufren, porque ya no la van a sufrir; se ha descubierta el suero antimeningítico y el que de hoy en adelante se muera del dolor de pensar, es porque quiere ir a jugar tennis a otra parte. Todo se nos va simplificando, estilizando, vocalizando. Los rateros estilizan la plata de los bolallos, los toros ya no morirán sobre charcos en la plaza de la Habana, porque así lo ha ordenado el Ayuntamiento, y el profesor Schenck ha dejado persuadidos a numerosos sabios con gafas sobre la existencia del oxtoplama. Vosotros, los que dedicáis el tiempo al tennis o a la pesca de la trucha o estáis en el kindergarten, no sabéis qué es eso del oxtoplama. ¿Es acaso el rubio que vale un millón de rublos antiguos? ¿O acaso es un instrumento que valga 30,000 dólares como el stradivarium Ticiano?

**N**O es un rubio nuevo, no es un stradivarium, ni siquiera una trucha de las que pescaremos en el Texocco. El oxtoplama es algo más trascendental, es lo que no hablan podido encontrar los sabios y que estaba reservado a Schenck neon-

trar; es nada menos que el eslabón entre este kindergarten que habitamos y el mundo de los espíritus. Ya no es posible dudarlo; tenemos el cuerpo lleno de ocellas, según dice Romart. Una ocella es un ojo dormido, y por lo tanto nuestra piel está ahora hormigueando de ojos dormidos, y así se explica que algunas veces podamos ver con un dedo las cosas que se mueven en la oscuridad. Por eso, porque yo no quiero ver esas cosas, porque yo tengo el cuerpo vestido con una tónica de ojos abiertos, es por lo que prefiero hacer un viaje en el tranvía

## SOLICITAMOS AGENTES ACTIVOS

Para representar nuestra casa vendiendo los afamados trajes EDISCO para caballeros, confeccionados a la medida. Garantizamos corte y entalladura acabada, satisfacción completa o devolvemos su dinero. Nuestros materiales son finísimos y variados—muy apropiados para los trópicos.

No deje pasar esta oportunidad de establecer una empresa de importancia y utilidad creciente. Escriba inmediatamente por el tífico muestrario e instrucciones—su correspondencia recibirá pronta atención.

**EDWARD E. STRAUSS Y CIA.**

"LOS CORTADORES MAS GRANDES Y AFAMADOS"

Depto. U. I.

CHICAGO, ILL., E. U. A.

## Por la Vida de su Bebé Use el Biberón Hygeia



Botellas con cuello no pueden nunca limpiarse bien porque el suco se oculta en los recodos. El agua hirviendo no lo desprende y hay que usar un cepillo.

¿Quién esteriliza el cepillo? Una sola vez que de Ud. a su bebé un biberón mal limpio puede causar la muerte. Por su vida, pues, debe Ud. darle el Biberón Hygeia que no tiene cuello y es de tan fácil asepsia como un vaso corriente. Los bebés le preferirán también porque el pezón es tal como los pechos maternos. Exija el legítimo Hygeia en botitas.

Eovamos gratis el valioso libro del Dr. Decker, "BEBES SALVOS". Pidalo Ud. hoy mismo.

The Hygeia Nursing Bottle Co.,  
BUFFALO, N. Y. E. U. de A.  
HYGEIA SALVA BEBES

## RADIOVITAL

VIDA SALUD ENERGIA



### PRIMAVERA

En esta estación muchos sienten la necesidad de fortalecerse y depurar la sangre.

Por este doble fin, los médicos modernos prescriben el RADIOVITAL.

Esta curación tiene un mérito particular: Garantiza la seguridad de sus efectos.

De venta en Droguerías y Boticas. Precio, \$2.50.

## Para las enfermedades de los RIÑONES y VEJIGA

le aconsejamos tomar las PASTILLAS RENALURICAS

"Mientras más pronto las tome Ud. más ligero se curará."

SE VENDEN EN LAS

Ante como Vista

Fig. 27. *El Universal Ilustrado*, n.º 308, año VI, 5 de abril de 1923, p. 7.



### «Notas del director»

Siguiendo la portada y varias páginas de publicidad, la página 11 contiene en su totalidad unas «Notas del director» Carlos Noriega Hope, quien reparte el espacio en tres bloques de texto titulados: «La «Compañía Periodística Nacional» pasa a otras manos», «Arqueles Vela»<sup>69</sup> y «La T.S.H.». El primer bloque de texto informa al lector sobre la venta de acciones por parte del fundador —y exgerente del diario— Félix F. Palavicini, motivo por el que se anuncia que la nueva gerencia recaerá en el licenciado Miguel Lanz Duret. En lo que pareciera a simple vista una mera descripción del cambio de accionistas de la Cía. Periodística Nacional S.A. por parte de Noriega Hope, está contenida ya una primera declaración puntual que introduce al lector en el juego de lenguaje estridentista:

Así como en «El Gran Diario de México» véase junto a una firma vetusta y apuntalada, la firma joven de algún principiante henchido de la divina inquietud, así en estas páginas todos hemos hecho obra ecléctica, construyendo el único periódico literario del país donde no existen prejuicios ni para el académico ni para el estridentista, ni para el viejo escritor laureado ni para el joven escritor desconocido. Obra de amor, de concordia, de independencia, es la de este periódico, cuyo Director y cuyos Redactores carecen de graves antecedentes literarios, políticos o sociales. Y así como en EL UNIVERSAL cada firma de verdadero mérito, joven o vieja, gloriosa o anónima, pudo ir hasta el corazón nacional, de la misma manera todos los redactores de este periódico *han hecho el milagro de hacerse escuchar* hasta en el más lejano cenáculo literario o artístico de la República.<sup>70</sup>

---

69 Esta sección lleva el subtítulo: «Galería de Colaboradores IV: Arqueles Vela, poeta estridentista y secretario de redacción. Caricatura de Cas».

70 Carlos NORIEGA HOPE, «Notas del director»..., p. 11. Las cursivas son mías.

Al mantener la investidura de la ética periodística, el gesto de objetividad, apelar al eclecticismo, a la independencia, al amor, a la concordia, al humanismo y equiparar su labor a la de *El Universal* («El Gran Diario de México») el director de *El Universal Ilustrado* lleva a cabo una aportación legitimadora desde el subsistema del periodismo al argumento central del estridentismo. Al igual que el grupo estridentista quiere obtener el reconocimiento del estridentismo como (1) único y auténtico movimiento de vanguardia en México, Noriega Hope destaca que éste se trata del «único periódico literario del país donde no existen prejuicios». Inmediatamente introduce estas oposiciones: *académico/estridentista, viejo escritor laureado/joven escritor desconocido*. Lo académico es asimilado a lo viejo y a lo laureado (ya reconocido), mientras que lo estridentista a lo joven y a lo desconocido (aún no reconocido).

Como el primer objetivo de la estrategia de acción política del grupo estridentista —y de los grupos vanguardistas en general— es intentar configurar un complejo de poder en sus propios términos —acción que conlleva la modificación de aquello que parece posible en determinado momento espaciotemporal— estas distinciones (*académico/estridentista, viejo/joven, laureado/desconocido*) funcionarán como atractores simbólicos para efectuar esta intervención discursiva en la forma-de-mirar el campo, cuyo objetivo es convencer al lector de que la intención de renovación por parte de los aún «jóvenes» y aún «desconocidos» estridentistas es legítima en un país pasmado por el «conservatismo solidario de una colectividad anquilosada». <sup>71</sup> Concibiendo un campo aletargado y pasatista, no hay otra manera de actuar que a través de medios expeditos, a través de ocasionar una hiperamplificación del programa que efusivamente expresa Maples Arce, de generar una *irradiación estridencional*.

---

<sup>71</sup> Así escribe Maples Arce en el punto XIII de su *Comprimido*: «Es (*sic*) síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada». Manuel MAPLES ARCE, «Comprimido Estridentista»..., p. 46.

Como también señala Noriega Hope, el cuarto mensaje fundamental del estridentismo —junto a (1) la estética abstraccionista, (2) el actualismo como filosofía y (3) el cosmopolitismo como política, tres elementos formadores de la ideología estridentista— es: «He aquí la juventud presente». Los nuevos medios de difusión masiva<sup>72</sup> les donan a los grupos de jóvenes vanguardistas el poder de «hacer el milagro de hacerse escuchar». Esta última frase expresa bien el interés de los grupos, los actores y los movimientos vanguardistas en el uso de la radio. Análogamente al potencial virtual de la radio de difundir inalámbricamente y sin barreras la información sonora, Noriega Hope define que la audiencia, cuya escucha (lectura) acontece a través de este semanario, se encuentra «hasta en el más lejano cenáculo» del campo literario y del campo artístico.

---

72 El primero de ellos es la imprenta, más tarde serán sumados a éste el cine y la radiodifusión sonora o radiofonía.



LA "COMPANIA PERIODISTICA NACIONAL" PASA A OTRAS MANOS

El fundador de este semanario, señor ingeniero Félix F. Palavicini, acaba de vender las acciones que representaba en la "Compañía Periodística Nacional", editora de este periódico, a un grupo de antiguos amigos suyos, prominentes hombres de negocios mexicanos, quienes han designado al señor licenciado Miguel Lanz Duret como Gerente de la Compañía, y, por lo tanto, de este periódico, y al señor Eduardo Elizondo como Sub-gerente.

Un reflejo de la obra ecléctica de Palavicini en EL UNIVERSAL ha sido la obra de difusión literaria en EL UNIVERSAL ILUSTRADO. Así como en "El Gran Diario de México" veíase junto a una firma vetusta y apuntalada, la firma joven de algún principiante henchido de la divina inquietud, así en estas páginas todos hemos hecho obra ecléctica, construyendo el único periódico literario del país donde no existen prejuicios ni para el académico ni para el estridentista, ni para el viejo escritor laureado ni para el joven escritor desconocido. Obra de amor, de concordia, de independencia, es la de este periódico, cuyo Director y cuyos Redactores carecen de graves antecedentes literarios, políticos o sociales. Y así como en EL UNIVERSAL cada firma de verdadero mérito, joven o vieja, gloriosa o anónima, pudo ir hasta el corazón nacional, de la misma manera todos los redactores de este periódico han hecho el milagro de hacerlos escuchar hasta en el más lejano cenáculo literario o artístico de la República. En EL UNIVERSAL todos leen a Francisco Bunes o a Jerónimo Coignard. En EL UNIVERSAL ILUSTRADO "Lord Tiffany" y Marco Aurelio Galindo tienen sus lectores constantes.

Esta obra, pues, de completo humanismo dentro del diario o del semanario es uno de los méritos principales de Palavicini. Para nosotros ha sido de una trascendencia tan grande como el Congreso Mexicano del Niño o la Casa de Salud del Periodista.

Desde estas líneas el cuerpo de redacción de EL UNIVERSAL ILUSTRADO se despidió cariñosamente de su fundador, el señor Palavicini, quien supo crear en esta casa hondos afectos,

## NOTAS DEL DIRECTOR

GALERIA DE COLABORADORES

ARQUELES VELA, POETA  
ESTRIDENTISTA Y SECRETARIO  
DE REDACCION.  
CARICATURA DE CAS

tos, a la vez que nos señaló con su experiencia periodística el camino del éxito.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO continuará con el mismo personal y consolidará su prestigio como el primer semanario de México.

Acaba de publicarse un bello libro de Hernández Catá, "La Casa de Fieras". Allí desfilan todos los hermanos nuestros que viven oscuramente en los jardines zoológicos. Es un libro franciscano, henchido de ternura, donde "las bestiecitas del Señor" muestran sus pequeñas almas tranquilas. Pienso que esta "Galería de Colaboradores" es una réplica del libro de Hernández Catá. Poco a poco se irán ustedes asomando a todas las almas que se acercan a su alma cada ocho días. Poco a poco desfilarán todas nuestras pequeñas bestiecitas, tan franciscanamente como en "La Casa de Fieras"...

Ahora ocupa el lugar de honor el señor Arqueles Vela, uno de los apóstoles del estridentismo mexicano, poeta tímido y actual secretario de redacción de este periódico.

No tienen ustedes idea de lo tímido que es don Arqueles Vela. Cuando llegó a esta casa por primera vez, diríase que tenía miedo hasta de las sillas. A la sazón acababa de publicar un libro de versos, "El Sendero Gris y otros poemas", libro que puso en mis manos tembloroso y febril. Luego, durante tres meses, vino diariamente a informarse "si por fin saldría la nota" de aquel "Sendero Gris"... La nota nunca salió, pero acabamos por acostumbraarnos a la presencia de don Arqueles Vela—nombre extraño y helénico—y así fué como una tarde, con la misma timidez de costumbre, se hizo cargo de nuestra Secretaría de Redacción.

Pero, ¿cosa más curiosa?, Arqueles Vela es apóstol estridentista, demoleedor de Academias, caballero andante de la pluma, y al leer sus escritos diríase que nos hallamos frente a un Amadís de Gaula, valeroso, ardiente, dispuesto a desfacer entuertos y despanzurrar malandrines para mayor honor de su señora Doña Estridencia. Mas, al verlo, tenemos que sonreír, convencidos de que nunca mataría, por todo el oro del mundo, una puiga o un mosquito.

Arqueles Vela es una de las columnas más grandiosas de nuestro semanario—para decirlo en tono editorial—, aunque su maldita timidez y su buen corazón lo confundan, a menudo, con cualquier insignificante covachuelista de alguna insignificante ovacha burocrática.

La nueva maravilla ocupa las páginas de honor de este número. Convénzase ustedes de que, sin ser los primeros, tampoco somos; los segundos, porque ningún semanario nacional ha tenido la idea de dedicar una edición a la Radiofonía. Y conste que, para no ser los segundos, evitamos toda clase de descripciones técnicas. Eso queda para los rotativos que "han sido los primeros". Apenas batimos líricamente nuestros tambores, sin necesidad de meterlos en camisa de once varas, abriendo brecha el señor Maples Arce con un poema estridentista en loor al Radio. ¿Quién puede hacerlo mejor? Seguramente nadie. El estridentismo es hermano de leche de la Radiofonía. ¡Son cosas de vanguardia!

Nuestros vehementes deseos "anti-científicos" se estrellaron ante una bella descripción que recomendamos muy calurosamente: "Cómo puede usted hacer un aparato receptor en casa". Los que han sido los primeros olvidaron este interesante asunto, porque no es comercial...

Hasta Pepe Roulettable—enfermo ahora de nostalgia yanqui—, habla aquí, como buen técnico del amor, acerca de muchas cosas pasionales que tienen estrecha relación con el Radio. Es un artículo tan interesante como el anterior, al menos desde nuestro frívolo punto de vista.

FIG. 28. Carlos NORIEGA HOPE, «Notas del director». En: *El Universal Ilustrado*, año VI, n.º 308, 5 de abril de 1923, p. 11.

## «El Hombre Antena»

Arqueles Vela escribe en una sección titulada *Nuestras entrevistas* un ensayo que lleva por nombre «El Hombre Antena», en el cual aparecen dos fotografías de Manuel Doblado, técnico radiotelegrafista y radiofónico que, según nos dice Arqueles Vela, en aquel entonces trabajaba para la estación radorreceptora de *El Universal*. En estas reflexiones puede apreciarse una clara visión de la yuxtaposición entre lo humano y lo tecnológico en una de tantas formas emergentes de vida en las ciudades metropolitanas.

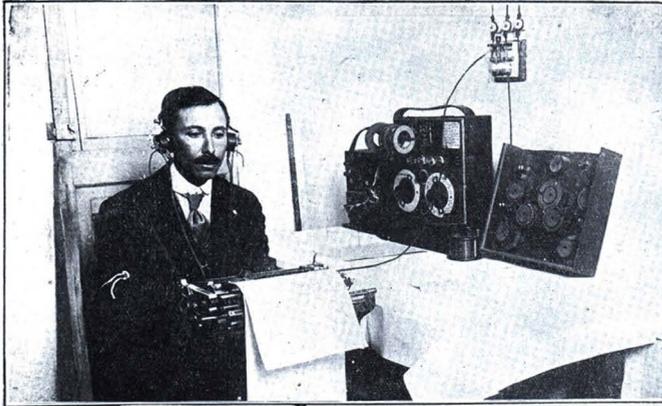
La narrativa estridentista emplea los medios de difusión para amplificar su onda de significado buscando impregnar la vida cotidiana. A través de los reportajes, la prosa de Arqueles Vela efectúa puentes entre los personajes de sus novelas como *La señorita etcétera*, *El café de nadie* y *Un crimen provisional*. Si bien, la perspectiva literaria de Arqueles Vela es muy particular, ésta se encuentra ligada a la aspiración futurista de unir las funciones de las máquinas con el espíritu poético: en este caso, la radiofonía con lo espiritual. Vela escribe:

El Hombre Antena es casi un ser irreal . . . Antes de verlo, de oírlo, de palparlo, yo no creía en su realidad. Antes de que descendiera de ese «*apartment*» que tiene construído entre los superplanos de la tierra y los arrabales del cielo. . . yo no estaba seguro de que existía. Sin embargo, lo veíamos asomarse a nuestra vida ajetreada de rotativas, de ideas, de cables con la misma solemnidad que nosotros. Lo comparábamos con los demás compañeros de redacción con una inquietud inquisidora. Sin embargo, El Hombre Antena que vive una vida más etérea, más alejada de la vida ciudadana tiene su nombre registrado en los almanaques, tiene una personalidad sencilla. Se llama Manuel Doblado y es completamente un hombre...<sup>73</sup>

---

73 Arqueles VELA, «El Hombre Antena». En: *El Universal Ilustrado*, n.º 308, año VI, 5 de abril de 1923, p. 11.

*Universal Ilustrado*



Manuel Doblado, «El Hombre Antena», en su pequeño «apartamento», dedicado a sus operaciones radiofónicas.—Otra fotografía del «Hombre Antena», recibiendo la información mundial, acompañado de su ayudante



NUESTRAS  
ENTREVISTAS

## EL HOMBRE ANTENA

POR  
ARQUELES VELA

**E**L Hombre Antena es casi un ser irreal. . . Antes de verlo, de oírlo, de palparlo, yo no creía en su realidad. Antes de que descendiera de ese «apartamento» que tiene construido entre los alperzanos de la tierra y los arrabales del cielo. . . yo no estaba del todo seguro de que existía.

Sin embargo, lo veíamos asomarse a nuestra vida ajetreada de rotativas, de ideas, de cables, con la misma solemnidad que nosotros. Lo comparábamos con los demás compañeros de redacción con una inquietud inquisidora. Sin embargo, El Hombre Antena que vive una vida más etérea, más alejada de la vida ciudadana tiene su nombre registrado en los almanques, tiene una personalidad sencilla. Se llama Manuel Doblado y es completamente un hombre. . .

Muchas veces lo presentamos y lo admirábamos como queriendo auscultar nuestros pensamientos. Como queriendo interpretar nuestras ideas para transmitir las a todas partes. . .

El Hombre Antena es como un prolongamiento de los acontecimientos, de las ideas y de las cosas. Cada día se va alejando más de la inactualidad de la vida que coplan los que no perciben la vida que tiembla en las ondas hertzianas.

Para conocer al Hombre Antena hay que intuir lo que piensa y lo que pensó. Sus palabras son tan vagas que es imposible transcribirlas.

Yo, para hacerle esta entrevista he tenido que pasarlo al través de mis Rayos X psicológicos. Sólo así he encontrado su silueta perdida más allá de las gentes vulgares.

El Hombre Antena es como un pararrayos de los crímenes, los «Jazz-Band», las

audiciones que se reparten diariamente a las estaciones.

El Hombre Antena vive más que ninguno ese cosmopolitismo moderno de las ciudades.

Desde ese rincón escucha no solamente la novedad de los cables y el hachís de las cosas lejanas sino que escucha el ritmo, la voz, la armonía del mundo. . .

Manuel Doblado antes de que la radiofonía estuviera de moda ya sentía esa atracción por las voces vagabundas que ahora conmueven a la civilización.

Los primeros ensayos los hizo en un pequeño aparato construido por él mismo. Un detector de Galena. Después, cuando su afición fue algo más que afición y quiso controlar el coro intercelestre de los acontecimientos mundiales, perfeccionó su aparato con un transformador de acoplamiento flojo.

Por último y antes que EL UNIVERSAL instalara la primera oficina receptora de Telegrafía y Telefonía inalámbrica, Manuel Doblado escuchó con su pequeño aparato de circuito regenerativo, una audición perdida en las ondas hertzianas. Esto era

cuando la telegrafía sin hilos apenas comenzaba a desmantelar la urdimbre vieja del telégrafo y teléfono pasado de moda.

Ahora que la Radiofonía ha matizado de actualidad al Hombre Antena, yo lo he visitado, lo he visto, lo he palpado. . . En su «apartamento» me ha recibido silenciosamente. El Hombre Antena no habla nunca. Su aparato no es un aparato transmisor. Es simplemente un aparato receptor. . . Por eso El Hombre Antena es silencioso, circunspecto. Si detiene un momento su sensibilidad para pensar pensamientos articulados, pierde una onda, un guiño, una nota del pentagrama universal.

Porque hay que saber que las comunicaciones inalámbricas se hacen por medio de notas musicales. . . Una estación transmite en Do, otra en Re, otra en Si. Las comunicaciones son como una orquesta imaginal, como una música celeste compuesta de todos los desacordes de la humanidad. . . Y El Hombre Antena no se atreve a perder una sola nota de esa audición. De esa audición que lo va transformando, musicalizando, elevando. . .

(Sigue en la página 47)

22

FIG. 29. Arqueles VELA, «El Hombre Antena». En: *El Universal Ilustrado*, n.º 308, año VI, 5 de abril de 1923, p. 22.



elevado edificio y cuando el Gobernador le vió desde la puerta de su palacio, quedó asombradísimo y mandó llamar inmediatamente al hombrecito y diciéndole que reuniera inmediatamente dos brazadas de coziol, que es una madera muy dura, para que el Gobernador pegase en la cabeza al enano con uno de aquellos palos, con la condición expresa de que el Gobernador se dejara pegar después. Nueva queja con su madre, la que siempre se mostraba confiada en el triunfo, diciéndole a su hijo que no se preocupase por tan poco, poniendo al mismo tiempo una tortilla de tripe en la cabeza del enano, con lo que tendría para protegerse contra los golpes del Gobernador.

Se acordó que esta prueba fuese en presencia de los personajes de la ciudad. Entonces el Gobernador dió en pegar al enano con tal fuerza, que acabó por romper todos los palos sin que el enano sufriese en lo más mínimo. Visto esto, trató de eludir el compromiso, pero no hubo más remedio que cumplir el trato y ofreció su cabeza para no quedar en ridículo ante los circunstancias, con el resultado de que al segundo estacazo su cráneo quedó convertido en papilla. El pueblo, loco de entusiasmo, aclamó al enano y le proclamó el nuevo Gobernador. La profecía de la vieja había sido al fin cumplida y murió así contenta de ver su hijo en el sitio que para él había soñado.

Cartas a un Provinciano....

(Sigue de la página 15)

no una revista de Angel Rabanal y Falcúndito, musicada por el maestro Emilio Uranga. La obrilla es ligera y agradable, sin originalidad. Botones, hawaianas y canciones españolas disfrazadas de mexicanas las hemos visto en muchas obras y durante muchos años. Celia Montalván y Beristáin animan la escena, la primera con su figura atractiva y sus vestidos lujosos, y el segundo con su ingenio oportuno.

La novedad de la Pasuca es la compañía francesa que debutará en el teatro Arben. Los publicistas aseguran que viene del famoso teatro de la Porte de Saint Martin.

Hasta la vista, Chonchón.

EL HOMBRE ANTENA

(Sigue de la página 22)

Con la estación de EL UNIVERSAL—el primer periódico mexicano que instaló una estación inalámbrica.—El Hombre Antena nos ha ofrecido conciertos de Los Angeles, de Nueva York, de Dallas, etc.

Nos ha trasladado a Burdeos, a Atlanta. Hemos sabido el último crimen, la última nota diplomática, etc.

Antes de descender del "apartamento" de El Hombre Antena, lo he interrogado. He querido investigar su vida íntima. El aspecto pintoresco de su vida íntima. Y no tiene nada interesante. El lo confiesa...

Ni una anécdota. Ni un episodio. En su vida no ha habido ni siquiera una intersección de líneas, ni de voces, ni de chispas rebeldes.

Como ha transitado poco con los humanos no puede relatar nada de los humanos.

Me contó una historia de una vez que una noche le transmitió su estación compañera... De un palique con una nubes... De sus borracheras de infinito... Y de las descargas eléctricas que ha sentido su corazón...

Arquieles Vela

Cómo Puede Usted Construirse...

(Sigue de la página 30)

planchita de madera, tal como se ve en nuestro esquema.

El cuadro orientable se compone de cuatro planchas de madera ligera, que se debe defender contra la deformación.

El cuadro es a la vez antena y receptor. Dará acordes según la longitud de las ondas recibidas.

APARATOS DE RECEPCION

Estando listos la antena o el cuadro, el aficionado debe ocuparse de los aparatos propiamente dichos. Son un "escuchador y un descubridor" de cristal y particularmente una galena. La lámpara exige dos baterías de las cuales una se empleará como descubridor que señale los T. S. F.

El escuchador será un receptor telefónico ordinario, que se mantendrá con la mano sobre la oreja; hay otros que permiten tener las manos libres.

El aficionado, por más listo que sea, no puede fabricar su escuchador telefónico. Tiene que adquirir esta pieza. Lo encontrará con los electricistas y en ciertos bazares. La galena, el aficionado puede hacerse de ella en la fábrica misma. Lo esencial es que sea sólida y resistente.

MONTAJE SIMPLE

La punta de entrada del poste será atada al buscador; la galena, con su soporte metálico, a uno de los hilos del escuchador; el otro hilo del escuchador, al contacto de tierra. Este es todo el montaje. Este poste ultra-simple permite recibir de centenares de kilómetros las ondas. Mas no permite, evidentemente, ningún acorde.

LA DAMITA YANQUI...

(Sigue de la página 25)

fuerte sensación femenina. ¿Pues bien, quiere creerme? Anote el hecho y medite sobre él, porque él le dará la clave de su especial psicología.

Sebastián, según entiendo, un poco mo-

leso, pero serenamente, me hizo observar que vestía en aquel instante de "payama", y que eso me había causado la singular ilusión, de un orden sencillamente material.

—Pero, hombre, creará usted que es la primera vez que veo a un hombre en "payama"?

Entonces aquella hermosa inteligencia empezó a hablarme de que en todo poeta hay algo de femenino. No repito sus palabras, porque, según creo, el problema se ha planteado más de una vez.

Nos separamos. Sebastián habla a la mañana siguiente. Dos o tres días después, conversaba con un compatriota suyo de su singular talento, cuando mi interlocutor se expresó así de él, dejándose confundido.

—Sí, es muy inteligente. Lástima que se le acuse de ser un...

Por mucho que busco no encuentro la expresión apropiada que traduzca el término vulgar que oí entonces, pues el término científico que lo expresa me es aún más repulsivo. Para la inteligencia de mi relato basta que le diga que se acusaba a Sebastián de una perversión morbosa, que ya habrá usted adivinado.

Y le suplico me perdone mi perifrasis y el género de esta singular historia; pero siempre he creído que a la luz de la verdad todo observador bien intencional es puro; todo observador y todo hecho. Perdóneme, en gracia a lo extraño de mi historia y a la enseñanza que encierra.

## EL RAQUITISMO EN LOS NIÑOS

La Cereol-Lectina Ejargue es el medicamento indicado para la nutrición y el desarrollo de los niños, porque contiene todos los principios nutritivos de los Cereales y Leguminosas en forma de extracto coloidal y en disposición de ser asimilados inmediatamente.

La Lectina purísima, asociada al extracto coloidal de Cereales y Leguminosas, favorece la fijación del fósforo y activa los cambios azoos, estimulando la nutrición.

La Cereol-Lectina es de sabor agradabilísimo y es la última palabra en todos los casos en que se impone la sobre-alimentación.

De venta en Droguerías y Farmacias.

Rep. Gral.: F. GARCIA CASTELLO.

Ap. Postal 5231. México, D. F.

---

Sus abuelos usaron el PECTORAL DE CEREZA DEL DR. AYER, y sus padres también, lo han usado, para hacer cesar en el acto las toses peligrosas, la bronquitis, los resfriados, la ulceración de la garganta, y para robustecer las gargantas y pulmones debilitados. Que sea también su garantía. Se vende en tres tamaños.

Fig. 30. El Universal Ilustrado, n.º 308, año VI, 5 de abril de 1923, p. 47.

## «T.S.H.: El poema de la radiofonía»

Entre 1922 y 1923, el grupo estridentista ya ha publicado un buen número de escritos teóricos y artículos de opinión no solamente en: (1) *El Universal Ilustrado*, sino también en otras publicaciones periódicas como *Revista de Revistas* y *El Heraldo de México*; además de contar con: (2) los libros *Andamios interiores* y *La señorita etcétera*; (3) las publicaciones autónomas *Actual* (Tres números<sup>74</sup>) e *Irradiador* (Tres números). Para este momento, la semántica que emplean está ya imbuida de metáforas, metonimias y analogías radiales (al lado de otras nuevas tecnologías de la época como el automóvil, la locomotora, el avión y el cine). Sin embargo, el contacto real del estridentismo con el medio radiofónico ocurrirá por primera vez el 8 de mayo de 1923, cuando comienza sus operaciones la estación comercial CYL en la Ciudad de México cuyos socios son el periódico *El Universal* y la tienda de artículos radiales *La Casa del Radio*.<sup>75</sup> Este evento que cuenta con variados actos musicales comienza con la declamación de *T.S.H.* en la voz propia del iniciador del estridentismo.<sup>76</sup> A él lo suceden el guitarrista español Andrés Segovia, la actriz Celia Montalván, la vocalista Julia Wilson de Cháves, el pianista Manuel Barajas y el compositor Manuel M. Ponce tocando piezas originales.<sup>77</sup> Al día siguiente aparecen reseñas sobre este evento en *El Universal* y *El Universal Ilustrado* (Véanse FIG. 31 y 32).

---

74 El n.º 2 está perdido. Véase *supra* nota 54, p. 200.

75 Los hermanos Raúl y Luis Azcárraga eran los dueños de La Casa del Radio. La CYL se convertirá después en la XEW.

76 Lamentablemente no existe registro del audio original de esta transmisión. Sin embargo, existe una entrevista realizada por Mauricio Carrera donde Manuel Maples Arce narra este acontecimiento. Ésta puede escucharse en un podcast realizado en 2017 por la Fonoteca Nacional donde participa el artista multimedia Miguel Molina Alarcón.

77 J. Justin CASTRO, *Radio in Revolution...*, p. 117.



# EL UNIVERSAL

SEGUNDA SECCION  
MEXICO, D. F., MIERCOLES 9 DE MAYO DE 1923.

MOTORES ELECTRICOS  
**"SIEMENS"**  
Diseño más de 30 años  
Fabricados desde 1847  
J. J. BUZ, y Hnos.  
Capuchinas, 11 México, D. F.

## CONSTRUCCION DE UN GRAN MUELLE EN EL PUERTO DE MATAMOROS

La Cámara de Comercio está haciendo gestiones para que se lleve a cabo esta obra, que proporcionará grandes beneficios.

## LOS FUNERALES DEL LIDER OBRERO JACOBO FLORES

Se celebraron ayer los funerales del líder obrero Jacobo Flores, en la capilla de San Juan de los Rios.

## EL INSPECTOR DE POLICIA DE NAYARIT FUE APREHENDIDO

Se cree y se cree abundantemente, por graves sospechas de connivencia en el asesinato de un presidente de gobierno.

## FRACCIONAMIENTO J. G. DE LA LAM, "NADA LO IGUALA"

## LAS PRIMERAS DILIGENCIAS EN EL PROCESO DE FLORES MAGON

## LOS ABOGADOS DE DURANGO ANTE EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

## UN AEROPLANO MISTERIOSO CRUZA LA LINEA DIVISORIA

## FUCION AMPARADOS LOS ASESINOS DE "LOS POLLEROS"

La Suprema Corte suspendió de plano la ejecución. Tendrá que hacer la revisión del proceso, cuando le llegue su turno.

## EN FAVOR DE LAS VICTIMAS DE LA BUELA DE TRANVIARIOS

La Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, en un acto celebrado en la noche del día 7 de mayo, se pronunció en favor de las víctimas de la huelga de tranviarios.

## QUEDEO REDUCIDO / CENZAS UN HOTEL DE CUYUTLAN

Se encontraba plétorico de pasajeros, que habían ido a pasar la temporada, procedentes de varios puntos de la República.

## EL MILITARE CEBERAN UN DIA DE HABER PARA EL BUQUE

El buque "General Ballester" de la Armada Mexicana, que se encontraba en Cuzcotlan, fue reducido a cenizas por un incendio que se produjo el día 7 de mayo.

## Los Artistas que Tomaron Parte en la Inauguración, que Anoche se Efectuó, de la Primera Estación Transmisora de radiotelefonía. -'El Universal Ilustrado' -'La casa del radio'



## QUEJA CONTRA EL JUEZ QUE AMPARO AL ALCALDE

## ACITE PILKAR-TOLEDO PUNO DE OLEO

El aceite Pilkar-Toledo es un aceite de primera calidad, obtenido de la semilla de algodón, y es muy adecuado para uso doméstico.

## MARIA DEL PILAR MORENO PIDE SER LLEVADA A JURADO

Maria del Pilar Moreno pide ser llevada a juicio por el asesinato de su esposo, Juan Moreno, ocurrido el día 7 de mayo.

## CON 10 CENTAVOS PUEDE U.D. GANAR \$ 10,000.00

El concurso de la Lotería Nacional ofrece a los jugadores la oportunidad de ganar grandes sumas de dinero con solo 10 centavos de apuesta.

**A LA LLUVIA SE DEBEN MUCHAS ENFERMEDADES Y VALE MAS PRECAVERLAS QUE REMEDIARLAS.**  
LA INMENS A VARIEDAD EN PARAGUAS QUE ACABAMOS DE RECIBIR, LE PERMITIRA HACER UNA ELECCION ACERTADA PARA LA ESTACION DEL PRESENTE AÑO.  
**"EL NUEVO MUNDO"**  
LA CASA QUE TIENE EL MEJOR SURTIDO EN IMPERMEABLES Y GABARDINAS.

**LA ENTRADA, SIN PAGAR, A LOS ESPECTACULOS**  
El teatro ofrece una gran variedad de obras de teatro, que atraerán a un gran número de espectadores.

**ACITE PILKAR-TOLEDO PUNO DE OLEO**  
El aceite Pilkar-Toledo es un aceite de primera calidad, obtenido de la semilla de algodón, y es muy adecuado para uso doméstico.

**PARA LA ESTACION DE VERANO**  
El "Palacio de Hierro" ofrece una gran variedad de muebles para la estación de verano, que son cómodos y prácticos.

Fig. 31. El Universal, 9 de mayo de 1923.



EL PRIMER CONCIERTO DE RADIO  
EN LA REPUBLICA

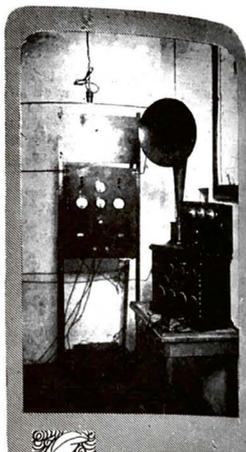
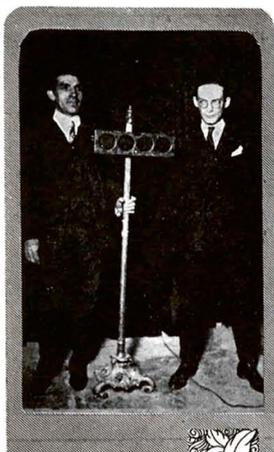
UN GRAN TRIUNFO DE  
"EL UNIVERSAL ILUSTRADO" Y DE LA "CASA  
DEL RADIO"

TODOS LOS MARTES Y VIERNES HABRA  
AUDICIONES ESPECIALES

Cuando el poeta Manuel Maples Arce se preparó a recitar su oda a la radiofonía, hubo entre los asistentes al concierto gran expectación. "El hombre que fué imaginado", dijo sus versos con entonación sostenida, de tal manera que deben haber sido escuchados perfectamente en todo el país. Las audacias iban una sobre otra, cabalgantes y rutilantes. Al fin:

"Una estrella de oro  
ha caído en el mar".

El primer guitarrista del mundo, Andrés Segovia, que, como una especial deferencia para EL UNIVERSAL ILUSTRADO accedió a tomar parte en el concierto, tocó sus transcripciones para guitarra de varios de los más formidables



Temimos, en las primeras horas de la tarde, que el primer concierto de EL UNIVERSAL ILUSTRADO se suspendiera. Llovía. Una lluvia insistente y molesta. Como los campesinos, miramos hacia el norte: negro, Negro y gris. Casi una sinfonía. Dos motivos, y el tercero: la lluvia... Apareció el cuarto: el sol. Un sol tímido...

Habría concierto. Desde las seis, hubo en la Redacción una inquietud, un desasosiego. Llegaban redactores sombríos y salían.

Todos preguntaban: "¿Y el concierto?"

El hombre cuadrangular les respondía, impasible: "A las ocho."

Y a las ocho, en punto, se inició el concierto de EL UNIVERSAL ILUSTRADO. Concurrían el señor Secretario de Comunicaciones, el señor licenciado Miguel Lanz Duret, Gerente de la Compañía Periodística Nacional, y varios de los más famosos artistas de México. El maestro Ponce llegó el primero.

Azcárraga, el precursor del radio en México, y nuestro Director, hablaron para hacer notar a los aficionados la trascendencia que tiene la inauguración de la primera estación radiofónica trasmisora en la República. La voz de Carlos Noriega Hope estaba emocionada: se trataba de su triunfo, no había fracasado...



El señor Azcárraga, Gerente de "La Casa del Radio" y el Director de esta Revista, con el "ceterófono".—Un aspecto de la sala de conciertos.—Un rincón del salón de audiciones radiofónicas.

compositores: Chopin, Mozart, Albéniz. Cálidos aplausos lo acompañaron en cada final. La concurrencia lo había escuchado en silencio, en recogimiento, con una emoción creciente y admirativa.

Haciendo un gran esfuerzo, la graciosa Celia Montalván cantó en el concierto varias canciones mexicanas: "Mi viejo amor", "La borrachita" y otras. Tuvo que salir del teatro en un breve intermedio y regresar inmediatamente a él después de cantar.

—Se trata de EL UNIVERSAL ILUSTRADO, e irá... Y fué.

El maestro Manuel M. Ponce tocó varias de sus más famosas composiciones, con un sentimiento único y suave y diáfraga inspiración. "Estrellitas nos volvió a emocionar nuevamente como en los días lejanos en que se lo oíamos a la otra lejana: "¿Qué has pasado en el camino?" "Nada, es la sombra negra..."

El distinguido pianista Manuel Barajas interpretó varias de sus piezas originales y otras de diversos autores. Barajas, una vez más, demostró que es uno de los más fuertes y seguros ejecutantes de México, dueño de un sentimiento justo y de una elegante técnica.

Así terminó el concierto con que se inauguró la primera gran estación transmisora de radio en la República: con un triunfo completo. El Director de EL UNIVERSAL ILUSTRADO y el señor Raúl Arce fueron felicitados por el Secretario de Comunicaciones y el señor licenciado Miguel Lanz Duret, Gerente de la Compañía Periodística Nacional. El primero hizo una voz firme, la declaratoria de que quedaba inaugurada la estación transmisora y el servicio de conciertos.

Al salir, vimos a lo lejos, como en el verso del "hombre que fué imaginado":

"Una estrella de oro  
ha caído en el mar".

Fig. 32. *El Universal Ilustrado*, 9 de mayo de 1923.



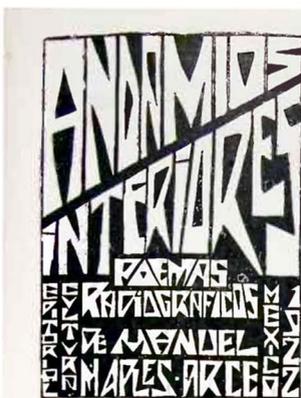
El poema «T.S.H.», con el que Maples Arce abre la transmisión, ya había sido publicado un mes antes, junto con un dibujo de Bolaños Cacho, en el número especial del *Universal Ilustrado* que aquí analizamos. Esto hace que «T.S.H.» sea una obra colaborativa que reúne diversos medios y modos semióticos en el *modus operandi* de la vanguardia histórica: poesía, gráfica, crónica, declamación y radiofonía. Al mismo tiempo, es un acontecimiento que articula míticamente las historias de la radiodifusión y las historias de los movimientos de vanguardia en México. Al igual que la frase de Noriega Hope («El estridentismo y la radiofonía son hermanos de leche: ¡son cosas de vanguardia!»), este evento establece una asociación: (1) en el plano discursivo entre «radio» y «vanguardia»; (2) en el plano histórico en «los años veinte».

En los análisis socio-históricos de la emergencia de tecnologías modernas y en los análisis estético-políticos de las vanguardias, la época de los años veinte aparece como un contexto fundacional que resiste múltiples irrupciones, bajo la forma de invenciones o descubrimientos, que cortan las líneas de continuidad con el siglo XIX y proyectan a las sociedades hacia las formas-de-vida modernas. Incluso al hablar actualmente de ambos fenómenos —radio y vanguardia— los análisis históricos aún emplean esquemas interpretativos muy similares a los que usan los estridentistas y Noriega Hope. En la Historia del Arte para la vanguardia y en las Ciencias de la Comunicación para la radiofonía «los años veinte» son un marcador y «la irrupción» es un tipo de operador analítico que permite guiar las observaciones hacia un contexto vinculante para diversos observadores. Se habla así de «la irrupción de la radio en nuestro país»<sup>78</sup>, frase que remite a esta otra frase de Maples Arce, empleada por él en «El movimiento estridentista en 1922», texto aparecido en el n.º 294 del *Universal Ilustrado* (diciembre de 1922): «El estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción».<sup>79</sup> (Véase FIG. 33).

---

78 Cfr. Virginia MEDINA ÁVILA, Gilberto VARGAS ARANA y José BOTELLO HERNÁNDEZ, *La magia del inalámbrico: Historia e imágenes de la radio en México*, Ciudad de México: UNAM/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2016.

79 Manuel MAPLES ARCE, «El movimiento estridentista en 1922»..., *op. cit.*, p. 25.



## El Movimiento Estridentista en 1922

Por Manuel Maples Arce

de habrá estado agitado por los mismos Cereos.

Entre nosotros, había una global indiferencia, no nada más para las nuevas tendencias, sino aún para las modalidades estéticas menos radicales. Nuestro esfuerzo pujante no era realidad, sino ilusorio. No teníamos movimiento, las gentes carecían de fuerzas para protestar. Nuestros intelectuales estaban roncando a piedra suelta. Primero, era necesario despertarlos, sacudirlos. En Italia, el movimiento futurista, que me explico como escuela de suerancia, porque Italia estaba llena de museos, de academias y de centros recepcionistas—todo un pasadizo—, provocó simultáneamente un verdadero conflicto. El público de Italia tiene algo que pedir, tiene algo que exigir. No quería que se pensara, que se pintara, que se construyese, no quería que se sobrepasara a los maestros, prohibía la originalidad, que en un delito, repudiaba las locuras y extravagancias; quería copias. Todo el mundo debía imitar la vida de los santos.

Pero los futuristas Italianos tuvieron las suficientes energías para imponer su fuerte voluntad constructiva, sobre el nivel medio de una colectividad antropomórfica, anacronizándose a todos aquellos que se dejaban poseer por el demonio de la admiración y contemplando en cambio estos tres enemigos del arte: la Imitación, la Prudencia y el Dinero, que se resumen en uno sólo: la Conservación. (El Futurismo, que nos separa de Nietzsche, K. T. Martingelli).

El público de México, no pedía nada, no exigía nada, mejor dicho, nosotros no teníamos público. Era preciso improvisarlo o improvisarnos.

El pequeño grupo de los que a principios de año iniciamos el movimiento insurreccional más significativo de nuestra historia literaria, lejos de ensacarse se redujo con la abstracción que hicieron algunos elementos esquinados, que fueron a atajarse su convicción por 5 ó 5.50 dólares a la vieja Academia de San Carlos, felizmente condecorada a sufrir la pena máxima por el sindicato de pintores que acaudinó mi intrépido hermano Diego M. Rivera.

Aparecieron los números 2 y 3 de nuestra hoja "Actual"—febrero y julio— y en agosto mi libro "Andamios Interiores".

Algún periódico, por ironía, inconsciente, difusista, etc., necesitó de toda su fuerza plana para colmarne de improperios, por lo que ellos llamaron, por razones seguramente periodísticas, un gran literario. Aquel día, no salieron a la calle tan lagartos y murrientos. Esto fue una verdadera revelación para nosotros, ya había quien tuviera fuerzas para protestar. Principaba a crearse un conflicto. La intención nuestra, había sido, justamente, la de producir una reacción. El estridentismo era un inmejorable estimulante.

En los lingotes editoriales de algunas publicaciones recepcionistas se había proclamado formalmente de "la locura específica de Maples Arce". Después de leer mi libro tenían la sensación de que se ahocaban, y hubo algunos que reclamaron la causa de fuerza para acentar sus ojos inyectados por la luz ultra-violeta de nuestras instalaciones intuitivas, sobre las páginas de mis poemas no-estructurales. Ese es el mayor elogio que a un escritor puede hacerse. Cuando lei por primera vez "Das Saison en Enfer", de Rimbaud, tuve exactamente la misma sensación de locura, lo mismo que cuando cayó en mis manos "Le Cornet à des", de Max Jacob.

Contrastando con las nuevas histerias de algunas publicaciones tramuchadas, EL UNIVERSAL ILUSTRADO, con Carlos Nerioga Hope al frente, ha contribuido valiosamente a la rápida difusión del nuevo manifiesto que planariamente hemos gritado a



los poetas circunstantes, desde la proclamatoria insurrección de nuestro programa literario.

El año segundo de la era Estridentista (1922 de Jesucristo) termina con la aparición de la "Señoría Eca", una originalísima novela de Arqueles Vela, emocionalmente desenrollada en el plano de un nuevo delecte espiritual.

En algunas encuestas y comentarios publicados en estas páginas se ha llegado hasta reconocer talento y demostrarnos simpatía, siempre, naturalmente, indicándonos la conveniencia de que abandonemos nuestra actitud irreverente de inductores. Estimamos—y tan honda—, la fineza, pero no dejamos de comprender que esas son palmaditas amistosas en el hombro. Gracias. El estridentismo no tiene amigos. Hemos renunciado a los elogios. No queremos caricias. Lo único que deseamos es que todo el mundo se renove. Que no anden en zancos. Nuestro talento está justamente en la labor que hemos venido sustentando. Pienso con Remy de Gourmont, que la obra de arte debe ser, no nada más el reflejo de una personalidad, sino el reflejo cruzado de esa personalidad. Toda nuestra inquietud, todo nuestro dolor, toda nuestra honrad y toda nuestra insolencia la hemos puesto en nuestra obra. Por eso ha sido fuerza delimitarse. En México, no hay más que dos grandes grupos: la falange estridentista y la falange de los lame-cabezas literarios.

La labor estridentista de 1922 ha sido una labor misericordiosa e irradial. Consequimos: lo. Hacer un aporte de fuerza espiritual a nuestra lírica, del que antes carecía—2o. Improvisar un público—3o. Urbanizar espiritualmente algunos gallineros literarios—4o. Desbandar a los totales académicos—5o. Cambiar la marcha de los bozales—6o. Exaltar el furor agudo de los rotativos—7o. Libertar el aullido sentimental de las locomotoras estanzado en los manicomios tarahumaras—8o. Provocar la supención del Ponceopeteli.

El estridentismo, no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual, ni algo que aquí se estila; el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una interrupción.

Manuel MAPLES ARCE

FIG. 33. Manuel MAPLES ARCE, «El movimiento estridentista en 1922» en *El Universal Ilustrado*, n.º 294, año VI, diciembre de 1922, p. 25.



Acerca de cuándo y cómo escribe «T.S.H.», cuenta Maples Arce en una entrevista de 1973 hecha por Felipe Gálvez para la revista *Comunidad*:

Este poema («T.S.H.») lo escribí especialmente para la velada de la apertura de la emisora radiofónica que dirigía Carlos Noriega Hope. Unos días antes de la inauguración de esa radiodifusora (...) Noriega Hope me pidió que escribiera un poema sobre la radiofonía. Yo nunca había oído la radio. Ni siquiera conocía un aparato. Eran esos días en que empezaba el interés por la radiofonía. Y fui a casa de un amigo (...) y oímos una estación, con todos los problemas que se planteaban entonces a los aparatos y... bueno, tuve una impresión viva de todos esos ruidos y esas músicas que pasaban de una onda a otra, con cierta confusión. Bajo los efectos de esa audición me fui a casa, ya muy tarde, y escribí «T.S.H.». Cuando Noriega Hope lo recibió, me pagó 15 pesos por él.<sup>80</sup>

---

80 Felipe GÁLVEZ, «Cincuenta años nos contemplan desde las antenas radiofónicas: Entrevista con Manuel Maples Arce». En: *Comunidad*, n.º 46, diciembre de 1973, p. 733.

Mientras que Arqueles Vela imagina y describe en «El Hombre Antena» una forma de subjetivación, de existencia estridentista, el poema de Maples Arce emplea múltiples componentes radiofónicos y los lleva al terreno de la psique: «En el audión inverso del ensueño», «Las antenas insomnes del recuerdo recogen los mensajes inalámbricos». Ocupando un rincón o un balcón, los dos estridentistas descubren la radiofonía como la apertura hacia una polifonía cósmica de ruidos, músicas y voces. Ambos dan cuenta de una compenetración intensa con lo radiofónico que es llevada, más allá de ser un tema, hacia una forma de pensarse en el mundo y pensarse a sí mismos. En la ilustración de Fernando Bolaños Cacho que acompaña «T.S.H.» pueden apreciarse líneas oblicuas que son las ondas hertzianas irradiando el globo terráqueo, ahora visibles sobre el papel gracias a la colaboración entre el poeta y el dibujante. El manicomio de Hertz, de Marconi y de Edison es representado en la forma de tres cabezas; de sus bocas brotan las voces y los mensajes inalámbricos. En la esquina inferior derecha están las estrellas de oro de Maples Arce cayendo en el mar (Véase FIG. 34). En agosto, «T.S.H.» es publicado en francés en la revista vanguardista *Manomètre* (Véase FIG. 35), al lado de tres vanguardistas nombrados en *Actual n.º 1* (Borges, Schwitters, Soupault).





ESPECIAL PARA  
"EL UNIVERSAL ILUSTRADO"

T. S. H.  
(EL POEMA DE LA RADIOFONIA)

POR MANUEL MAPLES ARCE  
DIBUJO DE BOLAÑOS CACHO

Sobre el despeñadero nocturno del silencio  
las estrellas arrojan sus programas,  
y en el audífon inverso del ensueño,  
se pierden las palabras  
olvidadas.

T. S. H.  
de los pasos  
hundidos  
en la sombra  
vacía de los jardines.

El reloj  
de la luna mercurial  
ha ladrado la hora a los cuatro horizontes.

La soledad  
es un balcón  
abierto hacia la noche.

¿En dónde estará el nido  
de esta canción mecánica?

Las antenas insomnes del recuerdo  
recogen los mensajes  
inalámbricos  
de algún adiós deshilachado.

Mujeres naufragadas  
que equivocaron las direcciones  
transatlánticas;  
y las voces  
de auxilio  
como flores  
estallan en los hilos  
de los pentagramas  
internacionales.

El corazón  
me ahoga en la distancia.  
Ahora es el "Jazz-Band"  
de Nueva York;  
son los puertos sincrónicos  
florecidos de vicio  
y la propulsión de los motores.  
Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!  
El cerebro fonético baraja  
la perspectiva accidental  
de los idiomas.

Hallo!

Una estrella de oro  
ha caído en el mar.

FIG. 34. Manuel MAPLES ARCE y Fernando BOLAÑOS CACHO, «T.S.H.: El poema de la radiofonía» en *El Universal Ilustrado*, n.º 308, año VI, 5 de abril de 1923, p. 19.

# MANOMÈTRE

## T. S. F.

Dessus ce démolir nocturne de silence  
on projette des placards d'étoiles  
et dans l'aérophone inversé de souge  
se perdent des paroles  
oubliées.

T. S. F.  
des pas immergés  
en l'ombre vide des jardins.

Le cadran  
d'une lune mercurielle  
a battu l'heure en tocsin aux 4 horizons.

La solitude  
c'est un balcon  
qui lève, ouvert sur de la nuit.

Où sera-ce le nid  
de ce chant mécanique ?  
La mémoire, antenne inassouplie  
collige  
les sans-fils de quelque adieu mis en charge.  
Femmes en naufrage  
Agiroquoètes en directions  
trans-athlétiques ;  
et les voix  
de détresse

- 67 -

# 4

AOÛT 1923

MAPLES ARCE ■ MARCEL ARLAND  
■ ARP ■ J. L. BORGES ■ CHARCOUNE  
■ TONY GARNIER ■ LAJÓS KASSAK ■  
ÉMILE MALESPINE ■ P. DE MASSOT  
■ KURT SCHWITTERS ■ PHILIPPE  
SOUPAULT ■ HERWARTH WALDEN ■

2 FRANCS

éclatent, leurs, aux fils  
des postes internationaux.  
Cœur  
attentif aux latitudes, c'est  
le jazz-band  
New-Yorkais ;  
de synchroniques escalins  
aux luxures épaissies,  
puis les motrices des moteurs.  
Hertz, Marconi, Edison, vos hospices !  
De phonétiques cerveaux barattent  
l'accidentelle perspective  
des idiomes.

Allô !  
(Mexico)

L'astre d'or  
châti en mer.

Manuel MAPLES ARCE.

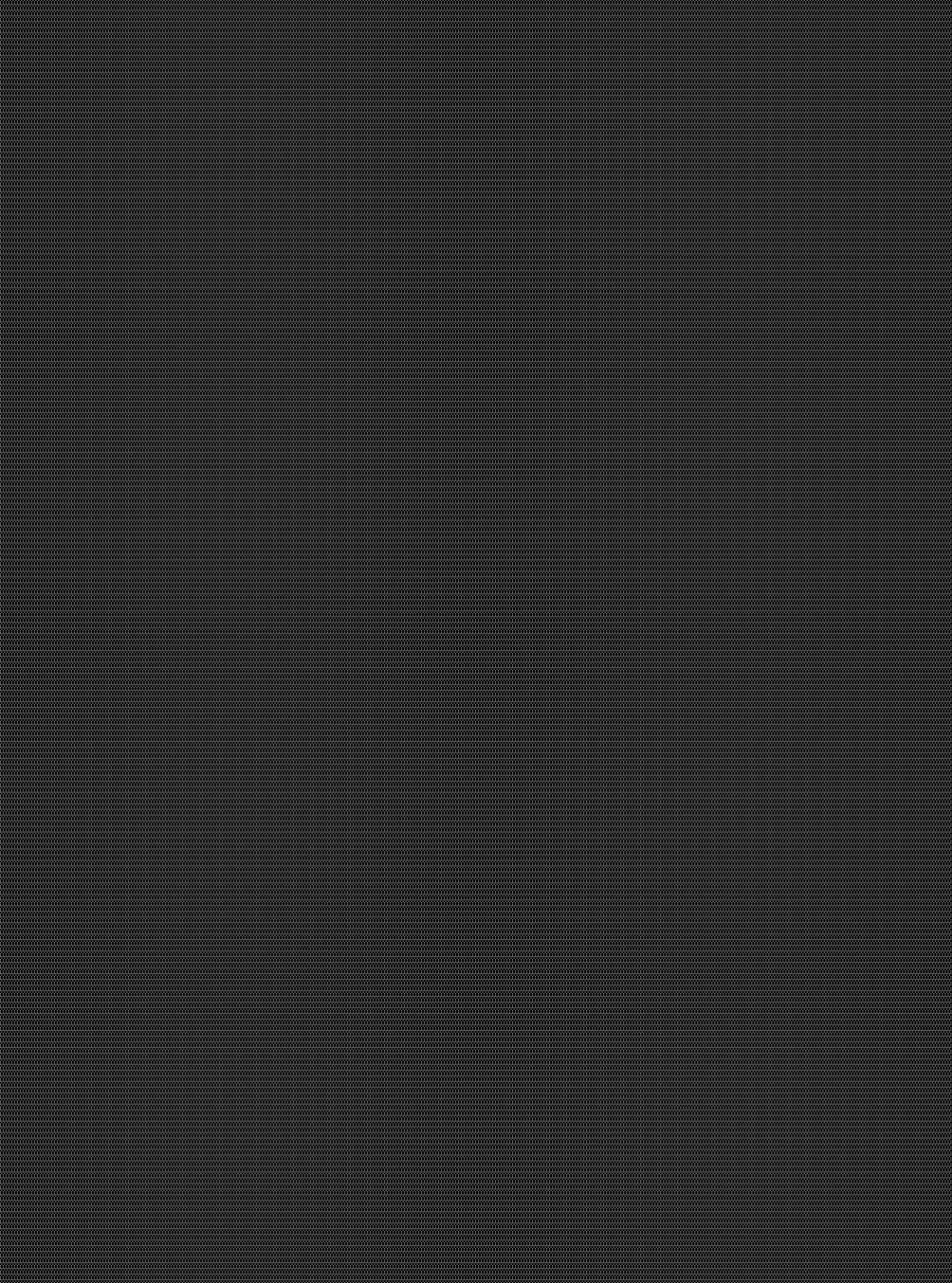
LES BONBONS SUCRÉS SE DISSOLVENT  
DANS LES BONNES D'ENFANT



- 68 -

Fig. 35. *Manomètre*, n.º 4, agosto de 1923, pp. 67-68.





**SEGUNDO EPISODIO**  
**BERTOLT BRECHT Y LA RADIODIFUSIÓN**  
**EN LA REPÚBLICA DE WEIMAR**





## SEGUNDO EPISODIO

### BERTOLT BRECHT Y LA RADIODIFUSIÓN EN LA REPÚBLICA DE WEIMAR

**Resumen:** Este capítulo analiza la participación de Bertolt Brecht en el debate en torno a la radiodifusión en Alemania. El primer apartado esboza las circunstancias y las condiciones en que comienza la radiodifusión (*Rundfunk*) en Alemania. En el segundo apartado, se reflexiona acerca del surgimiento de la radio de entretenimiento (*Unterhaltungsrundfunk*) y de los géneros radiofónicos seriales: *Sendespiel*, *Hörfolge*, *Hörspiel*, *Hörmodell*. En el tercer apartado, se analizan tres escritos de Brecht sobre la radio: dos de ellos publicados en el año de 1927 y el texto, publicado en 1932, *La radio como aparato de comunicación*, destacando sus reflexiones críticas sobre la construcción social de la radiodifusión.

#### Palabras clave

**Bertolt Brecht · radiodifusión · Alemania**



### RADIO Y POLÍTICA EN EL INICIO DE LA REPÚBLICA ALEMANA

En los capítulos anteriores, hemos identificado el tránsito de la radiotelegrafía a la radiofonía como uno de los acontecimientos tecnológicos más importantes que impregnan la década de 1920. Mientras que en México este período corresponde a la etapa en que los revolucionarios se dan a la tarea de conformar un Estado capaz de gobernar y mantener su legitimidad, la Alemania (aún denominada Imperio Alemán: *Deutsches Reich*) posterior a la Gran Guerra es conducida por un nuevo gobierno democrático —la República de Weimar— que sucede a la monarquía luego de la Revolución de Noviembre (*Novemberrevolution*) de 1918-1919.<sup>1</sup> Si bien la radiotelegrafía y la radiotelefonía ya habían sido implementadas por el ejército alemán en la Primera Guerra Mundial, es al final de la revolución cuando ocurre un acontecimiento político que involucra directamente a la radiofonía:

El mismo día en que se anunciaba la abdicación del káiser y se proclamaba la república, el 9 de noviembre de 1918, fue ocupada la Central Alemana de Asuntos de Noticias de Prensa (*Zentrale des deutschen Pressenachrichtenwesens*) por enviados del Consejo de Trabajadores y Soldados de Berlín (*Berliner Arbeiter und Soldatenrat*). Poco después, la Oficina Telegráfica de Wolff difundía un llamado dirigido «¡A todos!» que, en sus primeras líneas, anunciaba al mundo: «Aquí ha logrado una victoria radiante la Revolución, casi sin derramar sangre».<sup>2</sup>

Este llamado radiofónico —conocido como *Funkspuk*— ocurre el mismo día en que el socialdemócrata Philipp Scheidemann proclama la República Alemana (*Deutsche Republik*). Durante la emisión se hace pública la noticia de que la facción radical de la revolución —formada por el *Spartakusbund*, el KPD (Partido Comunista de Alemania) y el USPD (Partido Socialdemócrata

---

1 Peter GAY, «Breve historia política de la República de Weimar». En: *La cultura de Weimar*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, pp. 159-178, 2011; Heinrich August WINKLER, «Die vorbelastete Republik 1918-1933». En: *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte I: Vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*, München: C.H. Beck, 2000.

2 Konrad DUSSEL, «Ein neues Massenmedium etabliert sich. Hörfunk in der Weimarer Republik». En: *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Konstanz: UVK, 2004 (2ª ed. revisada), p. 22.

Independiente de Alemania)— ha logrado la victoria, aunque esto no ha sido así.<sup>3</sup> Una proclama similar había ocurrido un año antes en el contexto de la Revolución Rusa, cuando el Consejo de Comisarios del Pueblo hace un llamado radiofónico el 30 de octubre de 1917, informando sobre la construcción del nuevo régimen soviético y sus primeras medidas.<sup>4</sup> Sin embargo, a diferencia del denominado *Funkspuk* alemán, el llamado ruso estaba basado en un hecho consumado. Aquel 9 de noviembre de 1918 en Alemania, Karl Liebknecht también proclama la República Libre Socialista (*Freie Sozialistische Republik*), aunque triunfará fácticamente la versión de la República propia de la facción socialdemócrata de Scheidemann.

Hacia 1918, la normatividad que gobierna el uso de la tecnología radial emana de la misma ley del Imperio Alemán que regula la telegrafía, la cual señala que «el derecho de construir y administrar instalaciones telegráficas para la transmisión de noticias le compete exclusivamente al *Reich*» (*Gesetzes betreffend das Telegrafenwesen des Deutschen Reiches*, 1892).<sup>5</sup> Sin embargo, por un decreto del canciller, este derecho exclusivo había sido transferido a la Oficina de Correos del *Reich*. Cuando ocurre la invención de la radiotelegrafía y ésta empieza a utilizarse en mayor medida, no se modifica la norma, sino que se agrega en 1908 el párrafo siguiente a la ley existente: «Las centrales eléctricas que transmiten noticias sin emplear cables metálicos sólo pueden ser construidas u operadas con el permiso del *Reich*».<sup>6</sup> Esto significaba que la tecnología radial quedaba subordinada a la administración que hacía de ella la Oficina de Correos. Este es el motivo por el cual, diez años más tarde, ocurre otro acontecimiento decisivo para el rumbo que tomará la radio alemana en la década de 1920. Al regresar de la Gran Guerra, los soldados

---

3 Este acontecimiento muestra ya un uso del nuevo medio como instrumento para influir y modificar estratégicamente la opinión pública, de manera análoga al uso de la radiotelegrafía y la radiotelefonía que vimos en la guerra de facciones durante la etapa armada de la Revolución Mexicana (Véase capítulo IV, Fig. 21, p. 187).

4 Konrad DUSSEL, «Ein neues Massenmedium etabliert sich. Hörfunk in der Weimarer Republik»..., *op. cit.*, p. 22.

5 Citado en: *Ibidem*, p. 23.

6 *Idem*.

capacitados en tecnología radial (*Funktruppen*) se agrupan en consejos de soldados (*Soldatenräte*) y, con la intención de construir una red de noticias independiente de la Oficina de Correos, forman su propia Dirección Central de Radio (*Zentralfunkleitung*), exigiendo que todas las instalaciones del interior del país se subordinen a ésta.<sup>7</sup> Con esta acción, se cuestiona por primera vez el monopolio de la Oficina de Correos sobre la radiotelegrafía.

El 25 de noviembre, la organización de los soldados capacitados en tecnología radial obtiene un permiso para operar de parte del Consejo de Ejecución (*Vollzugsrat*) perteneciente al movimiento revolucionario de los Consejos Berlineses de Trabajadores y Soldados.<sup>8</sup> Sin embargo, al ser creada la Comisión de Radio del *Reich* (*Reichsfunkkommission*) el 4 de diciembre de 1918, se reduce el rol de la *Zentralfunkleitung* a ser únicamente representante de los intereses sindicales y sociales del personal ocupado en los servicios de radio.<sup>9</sup> En enero de 1919, la *Reichsfunkkommission* es sustituida por la Administración de la Empresa de la Radio del *Reich* (*Reichsfunk-Betriebs-Verwaltung*), la cual estaba directamente subordinada al gobierno del *Reich*. Hacia abril de 1919, la *Reichsfunk-Betriebs-Verwaltung* se incorpora a la Administración de Telegrafía del *Reich* (*Reichstelegraphenverwaltung*) y la radio alemana queda nuevamente subordinada a la Oficina de Correos.<sup>10</sup> Con ello, el intento revolucionario de conseguir la autonomía de una oficina administradora para la radio dentro de la naciente República es eludido y queda sepultado.

Con la experiencia del *Funkspuk*, pudo verse el potencial revolucionario y transformador que tenía la radiofonía. Sin embargo, en la Alemania weimeriana existía un complejo de fuerzas cuyo objetivo predominante era mantener sin perturbación alguna el incipiente orden existente para construir la gobernabilidad

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Entre los intelectuales que participaron de los Consejos de Trabajadores y Soldados se encuentra Herbert Marcuse, quien apoyaba el movimiento revolucionario de Rosa Luxemburgo.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>10</sup> *Idem.*



del *Reich*. Como argumenta el investigador Konrad Dussel, la difusión de información a través de la radio no era vista como un recurso democrático y liberador, sino como una tecnología peligrosa que debía ser domesticada con mucho cuidado.<sup>11</sup>

Iniciada la década de 1920, la política radiofónica del Estado continúa en esta dirección. En septiembre de 1922, comienza un servicio radiofónico dirigido a los interesados en noticias económicas denominado *Wirtschaftsrundfunk*, operado por la compañía *Eildienst für amtliche und private Handelsnachrichten G.m.b.H.* Sus principales usuarios son banqueros y empresarios que desean estar informados de los cambios en las bolsas de valores y de las transacciones en el comercio internacional. Los clientes pagan una cuota de suscripción y reciben por correo las instrucciones para sintonizar y descifrar los mensajes captados en sus aparatos de las compañías *C. Lorenz* y *Telefunken*. Por tratarse de un servicio limitado a clientes, éste no se considera aún difusión pública. Puede decirse que la radiofonía se forma en Alemania como dispositivo de radiodifusión hasta el 29 de octubre de 1923, cuando comienza sus operaciones la estación *Deutsche Stunde*<sup>12</sup> de Berlín en las instalaciones de la *Vox-Haus* transmitiendo un primer programa empleando una onda de 400 metros (*Welle 400*) de las 20:00 a las 21:00 hrs. Como apertura, se anuncia brevemente que el servicio de emisión berlinés *Vox-Haus* iniciará la radiodifusión de entretenimiento (*Unterhaltungsrundfunk*). Luego de la selección de música clásica, que combina la ejecución en vivo con grabaciones de gramófono, se incluye el himno de Alemania interpretado por un regimiento de infantería.

---

11 *Idem.*

12 El 10 de diciembre de 1923, esta estación se transformará en la *Radio-Stunde* y, en 1924, será renombrada como *Funk-Stunde*. Horst O. HALEFELDT, «Sendegesellschaften und Rundfunkordnungen». En: Joachim-Felix LEONHARD (Comp.), *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Tomo I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, p. 27.

## CAPÍTULO V. BERTOLT BRECHT Y LA RADIODIFUSIÓN

El investigador Horst O. Halefeldt llama la atención acerca del nombre asignado a esta nueva disposición radiofónica («radiodifusión de entretenimiento») por el Ministerio de Correos de Reich con el objetivo de diferenciar la ya existente radio de economía (*Wirtschaftsrundfunk*). Esta designación de función del nuevo dispositivo radiofónico trataba también de minimizar la posibilidad de que la radio llegara a producir efectos políticos, como ya había sucedido con el *Funkspuk*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 24.

### LA RADIO DE ENTRETENIMIENTO Y EL SURGIMIENTO DE LOS GÉNEROS RADIOFÓNICOS

Posteriormente a la inauguración de la primera estación alemana con un programa de entretenimiento, surgen múltiples radiodifusoras y se crea una amplia red. En 1924 comienzan a operar 8 estaciones más.<sup>14</sup> El número de radioescuchas pasa de ser 100 000 en julio de 1924 a ser un millón hacia el final de ese año.<sup>15</sup> Paralelamente, en el marco de la nueva disposición «de entretenimiento» (*Unterhaltung*), comienza a experimentarse con la radiofonía como medio de educación y como medio de expresión. Hay programas musicales y también hablados. Dentro de los segundos, abundan las conferencias y las lecturas de poesía.<sup>16</sup> El 3 de noviembre de 1923, apenas cinco días después de la transmisión inaugural de la *Vox-Haus*, el actor Peter Ihle<sup>17</sup> recita el poema *Seegespenst* (Espectro de mar) de Heinrich Heine. Como apunta el investigador Stefan Bodo Würffel, a las declamaciones de poesía se agregan las emisiones de monólogos de obras clásicas (Fausto, Hamlet, Egmont, Ricardo III), la lectura de fragmentos de diálogos y las pequeñas lecturas dramáticas.<sup>18</sup> Con ello, empieza a perfilarse verdaderamente el carácter público del nuevo dispositivo y adquiere la función de «escuela superior popular de la nación» (*nationale Volkshochschule*).<sup>19</sup> Mientras que la «radio de economía» (*Wirtschaftsrundfunk*) había provisto de información especial y cifrada tan sólo a un sector privilegiado de la población alemana, la «radio de entretenimiento» avanza en el sentido contrario de su predecesor inmediato, potencialmente proveyendo de experiencias culturales abiertas en *el medio sonoro* a todas las personas sin distinción. Las primeras obras de teatro adaptadas al medio radiofónico imitan los ruidos del teatro convencional con el objetivo de que el escucha imagine el escenario donde se desarrolla la

---

14 (1) *Mitteldeutsche Rundfunk AG*, (2) *Deutsche Stunde in Bayern GmbH*, (3) *Südwestdeutscher Rundfunkdienst AG*, (4) *Nordische Rundfunk AG*, (5) *Süddeutsche Rundfunk AG*, (6) *Schlesische Funkstunde AG*, (7) *Ostmarken-Rundfunk AG* y (8) *Westdeutsche Funkstunde AG*. *Ibidem*, p. 30.

15 Stefan BODO WÜRFFEL, «Die Anfänge des Hörspiels in der Weimarer Republik». En: *Das deutsche Hörspiel*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1978, p. 11.

16 *Idem*.

17 Actor nacido en Viena en 1899. En 1938, emigra a Londres, donde cambia su nombre a Peter Illing y adquiere la nacionalidad británica.

18 *Idem*.

19 *Idem*.

acción. Un ejemplo de este género denominado *Sendespiel* es el drama *Wallensteins Lager* de Friedrich Schiller emitido bajo la dirección del pionero de la radiofonía Alfred Braun<sup>20</sup> en 1925, en el cual se utilizó todo el edificio de la *Vox-Haus* para simular el ir y venir de los actores en el escenario.<sup>21</sup> Otro género impulsado por Alfred Braun es el *Hörfolge*, el cual, presenta escenas cortas de la ciudad de Berlín, a la manera de un reportaje de viaje compuesto por imágenes acústicas (*Hörbilder*).<sup>22</sup>

En el libro *Das deutsche Hörspiel*, el investigador Bodo Würffel señala que las dos primeras obras radiofónicas a las que se les puede aplicar el nombre de *Hörspiele*<sup>23</sup> son (1) *Zauberei auf dem Sender* (Magia en la emisora) de Hans Flesch, presentada por *Sender Frankfurt* el 24 de octubre de 1924, y (2) *Spuk* (Fantasma) de Rolf Gunold, producida el 21 de julio de 1925 por *Sender Breslau*.<sup>24</sup> Ambas piezas «se orientan de forma característica hacia las condiciones de posibilidad (*Bedingungen der Möglichkeit*) del medio «radiofonía» (*Medium Rundfunk*), en tanto que ya no intentan recrear una realidad externa en su equivalente acústico prototípico (*akustisches Erscheinungsbild*), sino que se concentran de antemano en situaciones y lugares que parecen especialmente adecuados para las condiciones de la radio».<sup>25</sup>

20 Nacido en 1888 en Berlín. Periodista, actor, director de teatro, de cine y de *Hörspiel*. En 1924 inicia su actividad radiofónica y es director de la *Funk-Stunde* de Berlín. En 1929, realiza dos radorreportajes transmitidos en vivo: el primero sobre la muerte del ministro exterior del *Reich* Gustav Stresemann y el segundo en la ocasión del otorgamiento del premio nobel de literatura al escritor Thomas Mann. La obra *SOS... rao rao... Foyn*, también de 1929 y bajo su dirección, constituye el *Hörspiel* más antiguo en lengua alemana conservado en su totalidad.

21 *Ibidem*, p. 12; Wolfram WESSELS, «Kommunikative und ästhetische Funktionen des hörfunkdramatischen Bereichs in ihrer Entwicklung bis 1945». En: Joachim-Felix LEONHARD, Hans-Werner LUDWIG, et al., *Medienwissenschaft: Eine Handlung zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 2001, p. 1472.

22 Stefan BODO WÜRFFEL, «Die Anfänge des Hörspiels in der Weimarer Republik»..., *op. cit.*, p. 13.

23 La palabra *Hörspiel*, cuya traducción literal sería «juego de audición», puede traducirse como «radiodrama», «drama radiofónico» o «radioteatro».

24 *Ibidem*, p. 14.

25 *Idem*. En la primera, una narradora de cuentos quiere relatar a los niños sus historias antes de dormir. En la segunda, la acción transcurre en la oscuridad.

## TRES ESCRITOS DE BERTOLT BRECHT SOBRE EL MEDIO RADIOFÓNICO

Hacia 1927, el escritor, poeta y dramaturgo Bertolt Brecht<sup>26</sup> cuenta con obra escrita y teatral, además de encontrarse ya desarrollando las bases teórico-críticas de su propuesta que posteriormente nombrará Teatro Épico.<sup>27</sup> Al igual que su contemporáneo Walter Benjamin,<sup>28</sup> prestará atención especial a la emergencia de la radiofonía y verá en ella la oportunidad idónea para la renovación del medio de presentación de las obras teatrales.

---

26 Nacido en 1898 en Augsburg, Alemania. Véase *supra* capítulo II, p. 165.

27 Los investigadores del vanguardismo Hubert van den Berg y Walter Fähnders, editores del glosario *Metzler Lexikon Avantgarde*, señalan que el Teatro Épico de Brecht, a pesar de no partir de las mismas premisas que otros movimientos vanguardistas, mantiene contactos con la vanguardia, por ejemplo en (1) su manera de polemizar el rol del público y de (2) buscar iniciar procesos crítico-cognitivos, tanto en los actores como en los espectadores, en vez de buscar la mera contemplación estética (Cfr. VAN DEN BERG, Hubert y Walter FÄHNDEERS. «Theater». En: *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011, p. 327).

28 Filósofo, crítico literario, traductor y ensayista nacido en 1892. En el libro recientemente publicado *Radio Benjamin*, se estima que «de 1927 a 1933 escribió y presentó alrededor de ochenta trabajos para el novedoso entorno radiofónico». Véase: Walter BENJAMIN, *Radio Benjamin*, Argentina/España/México: Akal, 2015. La amistad con Brecht, que Benjamin valoraba como «constelación», además de originar los ensayos benjaminianos sobre el Teatro Épico que han sido recogidos en el libro *Versuche über Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966) ha quedado registrada en numerosos documentos e investigaciones. Véase: Erdmut WIZISLA, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.



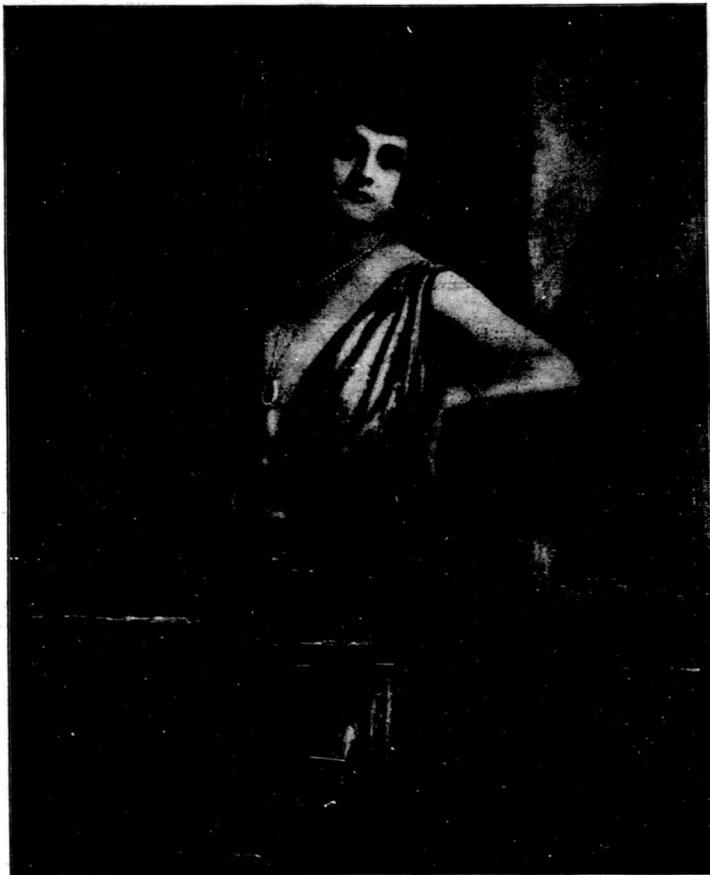
# Funk-Stunde

ZEITSCHRIFT DER BERLINER  
RUND FUNK SENDE STELLE  
VERLAG FUNK-DIENST G.M.B.H., BERLIN W 9, POTSDAMER STR. 134B

NUMMER 1 \* JAHRGANG 1927 \* BERLIN, 2. JANUAR 1927 \* PREIS 25 PFENNIG

VERA SCHWARZ  
als Rosalinde in der  
„Fledermaus“

\*  
Aufnahme Setzer, Wien



Zur Mitwirkung der  
Künstlerin im Sende-  
Spiel am 2. Januar

FIG. 36. Portada de la revista *Funk-Stunde: Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle*, n.º 1, 2 de enero de 1927.

## «El drama joven y la radio»

El 2 de enero de 1927 es publicado el artículo escrito por Brecht *Junges Drama und Rundfunk* (El drama joven y la radio) en la revista *Funk-Stunde: Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle*,<sup>29</sup> en cuyas páginas podía consultarse el programa radiofónico de la homónima estación *Funk-Stunde*, además de artículos ilustrados de opinión sobre diversos temas de actualidad.

En este primer texto donde Brecht aborda el tema de la radio, en un gesto equivalente al del *Programm* de 1906 del grupo *Die Brücke*, Brecht se posiciona junto a una generación de productores de «drama joven». Como ya hemos visto en el capítulo tercero,<sup>30</sup> en el discurso del vanguardismo, «la juventud» y «lo joven» son un valor intrínseco que se opone a lo convencional y a lo establecido. La juventud es apreciada como la circunstancia idónea para el ejercicio de un *ethos* que va contra la inercia de un campo heredado de «fuerzas viejas» y de relaciones «bien asentadas».<sup>31</sup>

---

29 (La hora de la radio: revista del servicio berlinés de radiodifusión). Este semanario ilustrado había comenzado a ser editado a cargo del pionero de la radiofonía Georg Knöpfke hacia tres años en Berlín, el 16 de noviembre de 1924, por la editorial *Funk-Dienst*, una compañía derivada de la *Funk-Stunde* (antes *Radio-Stunde* y *Deutsche Stunde*). Agradezco a la *Zentral- und Landesbibliothek* de Berlín por la ayuda que recibí para acceder a este material en microfilm. De igual manera, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo recibido a través del Programa PAEP, por medio del cual pude realizar una práctica de campo en Berlín durante septiembre de 2018.

30 Véase *supra* capítulo III, p. 130.

31 Ernst Ludwig KIRCHNER, *Programm der Brücke*, 1906. También Manuel Maples Arce dirige su *Comprimido Estridentista* a los jóvenes artistas: «Exito (*sic*) a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente (...)» (Manuel MAPLES ARCE, «Comprimido Estridentista». En: Luis Mario SCHNEIDER, *El Estridentismo: México 1921-1927*, Ciudad de México: UNAM/IIIE, 1985, pp. 46-47).



Vivir en una buena época es más importante que vivir bien. No resulta ameno, para una generación cuya pasión reside en hacer obras de teatro, encontrarse de antemano con un teatro de mala calidad inútil para sus obras. Pero es una buena época cuando la pura producción, muy lejos de suministrar un teatro anticuado, gastado e inapetente, se decide a deshacerse de este teatro.<sup>32</sup>

Análogamente a otros teóricos vanguardistas, la estrategia argumentativa de Brecht consiste en diagnosticar que el medio existente, incluidas las instituciones establecidas y los asistentes que lo soportan, limita las aspiraciones nuevas de las obras.<sup>33</sup> Buscando oportunidades para la práctica de una nueva autenticidad que coordine las necesidades del hacedor (*der Schaffende*) con las del público —y las de las obras con los medios expresivos— Brecht propone una liberación para las obras jóvenes del teatro a través de migrarlas a dos nuevos medios: el cinematográfico y el radiofónico.<sup>34</sup>

---

32 Bertolt BRECHT, «Junges Drama und Rundfunk». En: *Funk-Stunde: Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle*, n.º 1, 2 de enero de 1927, pp. 2-3. Texto reproducido en: Bertolt BRECHT. *Schriften I, Band 21, Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp, 1992.

33 Estableciendo un diagnóstico vanguardista similar, el esteta Maples Arce resalta en su *Comprimido* la inadecuación de «las emociones» con «los medios»: «Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales —única y elemental finalidad estética—, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los «swichs» (*sic*)» (Manuel MAPLES ARCE, «Comprimido Estridentista»..., *op. cit.*, p. 42).

34 También Walter Benjamin refuerza esta idea brechtiana en su estudio sobre Brecht: «Las formas del teatro épico se corresponden con las nuevas formas tecnológicas: el cine y la radiodifusión. (El teatro épico) está a la altura de la tecnología». Walter BENJAMIN, «Was ist das Epische Theater? Eine Studie zu Brecht». En: *Versuche über Brecht...*, *op. cit.*, p. 13.

## Zu neuen Ufern lockt ein neues Jahr!

Mit dieser Variante des Goethe-Wortes überschreitet die „Funk-Stunde“ die Schwelle des Jahres 1927. Im Bewußtsein der Verantwortung, die darin beschlossen liegt. Großes, ja Märchenhaftes hat der Rundfunk in den wenigen Jahren seines Bestehens geleistet. Vielleicht auf keinem anderen Gebiete ist die rasende Entwicklung der Technik so sinnfällig und sichtbar zum Ausdruck gekommen. Allen Erscheinungen des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens ist eine Auswirkung von vordem nie erträumter Ausdehnung gegeben worden. — Unsere Zeitschrift, belehrend und unterhaltend den Rundfunkhörern durch die Fülle der Darbietungen ein Wegweiser zu sein, will dieser Aufgabe auch im neuen Jahre gerecht werden. In ihrem Wesen ist es begründet, daß ihre Beiträge im engsten Zusammenhange mit den Darbietungen des Rundfunks stehen. Dieser Zusammenhang soll in Zukunft noch vertieft werden. Die Kulturaufgabe, die der Rundfunk zu erfüllen hat, als eine Spiegelung des gesamten Zeitlebens, soll sich auch im Inhalt unserer Zeitschrift vielfältiger brechen. Darum wird das neue Jahr eine reichere Ausgestaltung in Wort und Bild bringen. Die zahllosen Probleme, die der Rundfunk aufwirft, sollen in besonderen Aufsätzen von besonders berufenen Schriftstellern erörtert werden, die Darbietungen der Oper, des Schauspiels, der Konzertsäle, des Films und des sportlichen Lebens sollen wenigstens in ihren Spitzenleistungen eine stete Berücksichtigung finden, ebenso die Tätigkeitsgebiete wissenschaftlicher Forschung, um so den inneren Zusammenhang aller kulturellen Lebensäußerungen unseres Volkes zu veranschaulichen. Daneben sollen kleinere Skizzen und Erzählungen aus dem Stoffgebiete des Rundfunks dem Bedürfnis nach leichter Unterhaltung Rechnung tragen. — Eine getreue Chronik des Rundfunks zu sein, das bleibt unser Ziel nach wie vor.

\*

## JUNGES DRAMA UND RUNDFUNK

VON BERT BRECHT

\*

Wichtiger als eint zu leben ist es: in einer guten Zeit zu leben. Es ist für eine Generation, deren Passion darin besteht, Theaterstücke zu machen, keine Unmöglichkeit, ein schlechtes, das heißt ein für ihre Stücke unbrauchbares Theater vorzufinden. Aber es ist eine gute Zeit, in der die reine Produktion, weit entfernt, ein überlebtes, abgenutztes und appetitloses Theater zu beliefern, sich entschließt, dieses Theater zu befeitigen. Zuvörderst ist unsere Produktion für dieses Theater nur tedlich. Andererseits entsteht das Theater von heute unsere Stücke bis zur Unkenntlichkeit, auch wenn es verhältnismäßig gut arbeitet. Jede andere Reproduktion unserer Theaterstücke ist für sie besser als die des Theaters. Schon in einer Verfilmung wären sie einfach verständlicher und eindrucksvoller.

Deshalb ist der Rundfunk, eine technische Erfindung, die sich das Bedürfnis der Masse erst schaffen und nicht sich, ihnen schon abgenutzten alten Bedürfnis unterwerfen muß, eine große und fruchtbare Chance für unsere Stücke.

Ich meine damit einfach, daß ich die Reproduktion etwa des „Chirp-uaes“ im Rundfunk mit weit größerer Spannung erwarte, als ich sie im Theater erwartet habe.



Szenenbild aus der Aufführung von Brechts „Baal“ durch die „Junge Bühne“

Von links nach rechts: Eppelie Huber, H. D. v. Ewardswitz, P. Witz, C. Homelitz  
Jüdische Bühne & Kabinett, Berlin

Man hat gesagt, unsere Produktion sei nur für wenige bestimmt oder jedenfalls nur für wenige geeignet. Das erste ist unwahr, das zweite unbewiesen. Unsere Dramen sind für sehr viele Leute bestimmt, nur nicht für jene kleine, snobistische Schicht von Abertaldbewiesenen, die auf allen Gassen behauptet, sie sei gemeint. Das Theater ist allzulange Eigentum einer kleinen Schicht gewesen, die behauptete, sie sei die Nation. Es ist kein Zufall, daß das Theater heute, wo diese Schicht ganz deutlich nicht mehr die Nation ist, dem Untergang geweiht und eine Erfindung wie der Rundfunk, der doch sozusagen viel zu tun hat, die bisherige Verpflichtung des Theaters, sich um die Kunst zu kümmern, einfach mitübernimmt.

Man kann sagen, daß von seiten des Rundfunks Mut nötig ist, sich mit Kunst zu befassen. Aber wenn diese großen, unbelästigten, neuen Institutionen keinen Mut hätten, wer sollte dann Mut haben?

Es ist ganz klar, daß Sie bei einem Gespräch über etwas Heutiges, über irgendeine Tagesfrage, leichter mit Ihrem Gesprächspartner in Streit geraten, als wenn Sie aufgeschriebene Gespräche vergangener Zeiten anhören. Unsere Dramen werden naturgemäß mehr Widerspruch er-

FIG. 37A. Bertolt BRECHT, «Junges Drama und Rundfunk».

En: *Funk-Stunde...*, op. cit., p. 2.





### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

En efecto, es nuestra producción mortal para este teatro. Por otra parte, el teatro de hoy día tergiversa nuestras obras hasta el cansancio, aún cuando trabaja relativamente bien. Cualquier otra reproducción de nuestras obras de teatro es más adecuada que la propia del teatro. Incluso en una adaptación cinematográfica serían más claras e impresionantes. Por ello es la radio, una invención tecnológica que tiene que crear primero la necesidad de la masa y no someterse a una vieja necesidad ya gastada, una importante y fructífera oportunidad para nuestras obras.<sup>35</sup>

Durante esta etapa de apertura del medio radiofónico, Brecht encuentra en él una oportunidad y un aliado del Teatro Épico para llevar a cabo la tarea vanguardista de «crear la necesidad de la masa y no someterse a una vieja necesidad ya gastada».<sup>36</sup> Si bien el discurso brechtiano —a favor del arte joven y de los nuevos medios tecnológicos— está situado del lado de los mismos intereses que la vanguardia, Brecht no se autodescribe como «vanguardista». Sin acurrucarse en el apoyo colectivo de pertenecer a algún ismo,<sup>37</sup> Brecht, en su labor de crítico, contribuye a la defensa del «arte joven» desmontando las críticas existentes y los reclamos, provenientes de múltiples posiciones, que a él han sido arrojados. Y, al ejercer su crítica de la crítica a la vanguardia, emplea la voz «nosotros». En estas líneas pueden descubrirse varias tomas de posición por parte de Brecht, las cuales involucran a otras posiciones y a otros actores (artistas, escritores, grupos, críticos, etc.) que coexisten en el complejo de poder de la República de Weimar. Este «nosotros» incluye a (1) aquellos que han participado directamente en la producción de las obras brechtianas —en la FIG. 37A puede verse una imagen tomada de *Baal*,

---

35 Bertolt BRECHT, «Junges Drama und Rundfunk». En: *Funk-Stunde...*, *op. cit.*, p. 189.

36 Maples Arce también expresa esta tarea vanguardista, de manera más radical, en el texto «El movimiento estridentista en 1922», aparecido en *El Universal Ilustrado* de diciembre de 1922: «El público de México, no pedía nada, no exigía nada, mejor dicho, nosotros no teníamos público. Era preciso improvisarlo. Lo improvisamos». Manuel MAPLES ARCE, «El movimiento estridentista en 1922». En: *El Universal Ilustrado*, año VI, n.º 294, diciembre de 1922, p. 25.

37 Durante estos años está en boga el expresionismo en Alemania.

obra presentada por Brecht, Oskar Homolka<sup>38</sup> y Die Junge Bühne<sup>39</sup> el 14 de febrero de 1926 en Berlín, incluyendo los nombres de los actores— y a (2) productores contemporáneos a Brecht como Arnolt Bronnen,<sup>40</sup> autor de la pieza *Ostpolzug*, de la cual dice Brecht que «espera con más entusiasmo la reproducción en la radio que la del teatro».<sup>41</sup> Pero, como en los manifiestos vanguardistas, este «nosotros» está estratégicamente no-delimitado e incluye potencialmente a todos los actores que se identifiquen con el «teatro joven». Entre los temas de la opinión pública que Brecht está interesado en refutar, se encuentra la idea de que el arte nuevo (joven o vanguardista) está hecho exclusivamente para una minoría. Sobre este punto, Brecht argumenta:

---

38 Actor de teatro y de cine nacido en Viena en 1898. En 1924, participa en el estreno de la obra *Leben Edwards des Zweiten von England* (Vida de Eduardo II. de Inglaterra) de Brecht en el *Kammerspiele* de Múnich.

39 (La escena joven) Organización fundada en mayo de 1922 por Moriz Seeler que lleva a cabo funciones de matiné los domingos en diversos teatros berlineses promoviendo la dramaturgia nueva (Cfr. Bertolt BRECHT. *Schriften I...*, *op. cit.*, p. 715).

40 Escritor, dramaturgo y cineasta nacido en Viena en 1895. En 1920 obtiene reconocimiento por su obra *Vatermord* (Asesinato del padre). Habiéndose mudado a Berlín, conoce a Bertolt Brecht y al pionero del cine mudo, influido por el expresionismo, Friedrich Wilhelm Murnau. En 1923 (1) escribe junto con Brecht el guión cinematográfico *Robinsonade auf Assuncion* (Robinsonada en Asunción) empleado en la película S.O.S. *Die Insel der Tränen* (S.O.S. La isla de las lágrimas) y (2) se encarga de dirigir la obra *Pastor Ephraim Magnus* adaptada por Brecht. Entre 1928 y 1933 trabaja como dramaturgo para la *Funk-Stunde* (Cfr. «Bronnen, Arnolt». En: Ana KUGLI y Michael OPITZ, *Brecht Lexikon*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006, p. 37).

41 Bertolt BRECHT, «Junges Drama und Rundfunk»..., *op. cit.*, p. 2.

### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

Se ha dicho que nuestra producción está destinada, o bien, que es apropiada sólo para pocos. Lo primero es falso, lo segundo no ha sido probado. Nuestros dramas son apropiados para muchísima gente, solamente no lo son para esa pequeña clase esnobista de quienes-han-estado-presentes-en-todos-lados (*Überalldabeigewesenen*), los cuales aseguran ser aludidos en todos los callejones. El teatro fue ya demasiado tiempo la propiedad de una pequeña clase que aseveraba ser la nación. No es de extrañar que el teatro hoy día, donde evidentemente esta clase ya no es la nación, se consagre a su muerte y, en cambio, una invención como la radiodifusión que, por decirlo así, tiene mucho por hacer, sencillamente asuma el anterior compromiso del teatro de ocuparse del arte.<sup>42</sup>

---

42 *Idem.*

### «Recomendaciones para el director de la radio»

Al final de 1927, aparece una segunda contribución de Brecht que se ocupa de la radio, esta vez en un periódico. El texto *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* (Recomendaciones para el director de la radio) es publicado el 25 de diciembre de 1927 en el *Berliner Börsen-Courier* (Mensajero berlinés de la bolsa de valores), periódico que se define como «moderno» y «para todos los ámbitos». <sup>43</sup> La sección donde aparece el artículo de Brecht lleva por nombre «¿Cómo pueden los programas de radiodifusión llegar a ser más artísticos y más actuales?». Primero son incluidas dos sugerencias hechas por el aquel entonces director (*Intendant*)<sup>44</sup> de la radio berlinesa Carl Hagemann, quien, entre otras cosas, (1) señala la importancia de haber incluido a escritores y poetas para enriquecer artísticamente la radio y (2) comenta acerca de la posibilidad de que la *Funk-Stunde* tenga su propia orquesta y su propio coro para poder producir más actividades propias desde el estudio de grabación.

La primera recomendación de Brecht es que debe intentar hacerse de la radio «una verdadera cosa democrática». <sup>45</sup> A través del uso de la potencia de difusión (*Verbreitung*) del aparato, Brecht sugiere que puede acercarse a los acontecimientos reales a todos los habitantes del *Reich*, y no solamente limitarse a reproducciones o ponencias fabricadas para la radio. Además de aproximarse al centro de la vida política, Brecht también recomienda la realización de entrevistas —en vez de «ponencias muertas» (*tote Referate*)— y de controversias (*Disputationen*) entre gente especializada.

---

43 *Berliner Börsen-Courier: Moderne Tageszeitung für alle Gebiete*, año 60, n.º 603, 25 de diciembre de 1927.

44 El *Intendant* es un director que atiende tanto asuntos de contenido como administrativos. A veces es traducido al español como «encargado» o «comisario».

45 Bertolt BRECHT, «Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks». En: *Berliner Börsen-Courier...*, *op. cit.*, p. 12. Texto reproducido en: Bertolt BRECHT, *Schriften I...*, *op. cit.*, pp. 215-217.





## CAPÍTULO V. BERTOLT BRECHT Y LA RADIODIFUSIÓN

Tiene usted que aproximarse a las sesiones importantes del parlamento (*Reichstag*), sobretodo en los grandes procesos. Ya que esto significaría un gran progreso, habrá seguro una serie de leyes que intenten impedir esto. Tiene usted que dirigirse a la esfera pública (*die Öffentlichkeit*) para hacer a un lado estas leyes. No debe menospreciarse el miedo de los diputados (*Abgeordnete*) a ser escuchados en todo el *Reich*, pero ellos tienen que vencerlo del mismo modo que el miedo a tomar decisiones delante de todo el pueblo que, a mi parecer, diversos tribunales manifestarían.<sup>46</sup>

Una vez expuesta la importancia de los posibles usos de la radio como aparato de difusión (*Verbreitungsapparat*) para la vida política, Brecht pasa a hablar acerca de la producción específicamente concebida y hecha para la radio, la cual, «si bien debería venir en segundo lugar, como ha sido dicho, debe ser muy intensificada».<sup>47</sup> Sobre ello, toma posición sobre los músicos contemporáneos: «No tiene ningún valor dejar aparecer de vez en cuando sus piezas en conciertos y en ocasiones recurrir a éstas como fondo musical para los *Hörspielen*; sus trabajos tienen que presentados en su significado principal, y tienen que hacerse obras de ellos que sean exclusivas para la radio».<sup>48</sup> Brecht menciona dos experimentos hechos para el nuevo medio: los *Hörspiele* de Alfred Braun y la novela acústica de Arnolt Bronnen. También señala la importancia de destinar un estudio a la experimentación: «Tienen que establecer un estudio. Es simplemente imposible aprovechar sus aparatos o aquello para lo que fueron hechos sin experimentos».<sup>49</sup> Además de ello, le señala al director de la radio la importancia de la programación serializada: «Con el tiempo tienen que lograr tener también un repertorio, es decir, tienen que presentar obras en intervalos determinados, digamos, anualmente».<sup>50</sup>

---

46 *Idem.*

47 *Idem.*

48 *Idem.*

49 *Idem.*

50 *Idem.*

# Wie können die Rundfunk-Programme künstlerischer und aktueller werden?

In diesen von allen Seiten und von allen Seiten immer wieder erörterten Fragen haben wir im folgenden drei Antworten gegeben. Die erste von einem Mann, und der Dieter Borchers, der als Dramatiker schon verschiedentlich wichtige und fruchtbare Arbeit für den Rundfunk geleistet hat.

## Der Intendant selber.

1. Die Rundfunk-Programme können nur im höchsten Maße künstlerischer gestaltet werden, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.

2. Die Rundfunk-Programme können nur im höchsten Maße künstlerischer gestaltet werden, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.

3. Jeder Rundfunk-Programme muß ein bestimmtes Ziel haben. Es muß ein bestimmtes Ziel haben, das durch die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Es muß ein bestimmtes Ziel haben, das durch die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Es muß ein bestimmtes Ziel haben, das durch die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann.

## Der große Sprung.

1. Der große Sprung ist ein Sprung, der von der Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Es ist ein Sprung, der von der Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Es ist ein Sprung, der von der Kunst der Rundfunk erreicht werden kann.

# Hassen Doyen einander?

Zum Geburtstag.

Als Deutschlands Kulturgenossen der sehr berühmte Doyen in Amerika, der sich durch seine Werke, die er geschrieben hat, einen Namen gemacht hat, in den Tagen der Weltkriege lebte, war er ein Mann, der die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann.

Jeder Geschäftsmann hat gewisse Anforderungen an die Kunst der Rundfunk. Er will, dass die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Er will, dass die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Er will, dass die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann.

Als Herr Doyen in Amerika, der sich durch seine Werke, die er geschrieben hat, einen Namen gemacht hat, in den Tagen der Weltkriege lebte, war er ein Mann, der die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Er will, dass die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann. Er will, dass die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann.

## Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks.

1. Die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.
2. Die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.
3. Die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.

4. Die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.

5. Die Kunst der Rundfunk erreicht werden kann, wenn sie von einer entsprechenden Persönlichkeit, einem "Rechts-Anwalt-Gesellschaft" ähnlich künstlerisch gebildet ist, seine mit der Aufgabe im Zusammenhang steht. Natürlich muß er nicht auf der Bühne "aufgeführt" sein, sondern es kann auch ein Schriftsteller oder ein Komponist sein, der seine Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt. Es ist ein großer Fehler, wenn man einen Intendanten, der nicht auf der Bühne "aufgeführt" ist, in diese Funktion versetzt. Er muß ein Künstler sein, der die Aufgabe in der gleichen Weise erfüllt.

Fig. 39. «Wie können die Rundfunk-Programme künstlerischer und aktueller werden?» En: Berliner Börsen-Courier... op. cit., p. 12.

## CAPÍTULO V. BERTOLT BRECHT Y LA RADIODIFUSIÓN

Muchas de las sugerencias que Brecht hace en esta entrevista de 1927 se concretarán en los próximos años, a medida que la radio va adquiriendo su modo semiótico: producciones específicas para el medio, programación serial, reportajes en directo, entrevistas y programas de debate. A diferencia del artículo *Junges Drama und Rundfunk*, los asuntos que predominantemente aborda Brecht en este texto tienen que ver con las condiciones sociales y económicas de la producción de obras radiofónicas, además de meditar acerca de cómo conseguir un uso democrático y democratizador de este nuevo «aparato», como él lo denomina. Los últimos dos puntos que aborda son: (1) La poca paga que reciben los colaboradores provenientes del campo literario, a diferencia de los actores y los ponentes de otros campos que aparecen en la radio; (2) La necesidad ineludible de rendir cuentas públicamente de las «fantásticas sumas» de dinero que recibe la radio, «para transparentar la utilización de este dinero público hasta el último centavo».<sup>51</sup>

---

51 *Idem.*

#### «La radio como aparato de comunicación»

Hacia 1930, la industria de la radiodifusión se encuentra bien formada y regulada a través de leyes estatales en Alemania. Existe ya un número notable de estaciones que operan regularmente transmitiendo programas seriadados. En estas condiciones, el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht escribe un texto que, haciendo un recuento de lo que ha devenido la radio, ejerce una fuerte crítica en torno a su construcción social. El 1.º de noviembre de 1930, Brecht presenta este escrito como conferencia en Frankfurt am Main, durante un congreso de trabajo de la *Südwestdeutschen Rundfunk* (radiodifusión del suroeste de Alemania).<sup>52</sup> Dos años más tarde, en julio de 1932, el texto aparece publicado en el número 16 de la revista *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt* (Páginas del teatro de la ciudad de Darmstadt del Estado de Hessen),<sup>53</sup> precediendo el artículo de Walter Benjamin *Theater und Rundfunk: zur gegenseitigen Kontrolle ihre Erziehungsarbeit* (Teatro y radio: sobre el control recíproco de su trabajo educativo).<sup>54</sup> Además, en el mismo volumen, aparecen extractos de una conversación entre Ernst Schoen<sup>55</sup> y

---

52 Klaus-Dieter KRABIEL, *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, p. 108.

53 Bertolt BRECHT, «Der Rundfunk als Kommunikationsapparat». En: *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt*, año 1931/1932, n.º 16, Max Beck: Leipzig, julio de 1932. La transcripción del artículo que puede consultarse actualmente en las obras completas de Brecht (Bertolt BRECHT. «Der Rundfunk als Kommunikationsapparat». En: *Schriften I, Band 21, Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp, 1992) y, traducido a otros idiomas, en diversas recopilaciones (e.g. Bertolt BRECHT, *Brecht on Film and Radio*, Londres: Bloomsbury, 2000; Virginia MEDINA ÁVILA y José BOTELLO HERNÁNDEZ, *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2013) omite fragmentos que aparecen en la versión de la revista *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt* e incorpora las notas que Brecht usó para dar su conferencia. El borrador original en máquina de escribir con notas a mano se encuentra resguardado en el *Bertolt-Brecht-Archiv* de la *Akademie der Künste* (Academia de las Artes) de Berlín. Extiendo un reconocimiento a esta organización por la amabilidad y las facilidades dadas al permitirme la consulta de este documento.

54 Texto reproducido en: Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. Hay traducción al español de este texto en: Walter BENJAMIN, *Radio Benjamin...*, op. cit., pp. 377-380.

55 Compositor berlinés nacido en 1894, escritor, traductor y pionero de la radio.

Kurt Hirschfeld<sup>56</sup>, con el título de *Rundfunk und Theater* (Radio y teatro, en el orden inverso al ensayo de Benjamin). Erdmut Wizisla señala en su libro *Benjamin und Brecht* que muy probablemente Ernst Schoen —quien entonces es director artístico del *Südwestdeutschen Rundfunk* y quien también había presentado a Brecht en su conferencia de 1930 en Frankfurt— es el que gestiona la participación de Benjamin y Brecht en este número especial sobre la radio y el teatro: «El concepto de su programa pretendía que se hablara en Frankfurt sobre «los vanguardistas de la radio»».<sup>57</sup>

En *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* (La radio como aparato de comunicación), Brecht comienza su extensa reflexión sobre la radio ejerciendo una crítica de la visión orgánica y armonizada de lo social:

Nuestro orden social, que es un orden anárquico, si es que uno puede representarse una anarquía compuesta por órdenes —es decir, un mecánico y desligado revoltijo de ampliamente ordenados complejos de vida pública—, nuestro orden social, anárquico en este sentido, posibilita que haya invenciones que, después de ser fabricadas y desarrolladas, tienen que conquistar su mercado y justificar su razón de existencia: invenciones que no han sido encargadas.<sup>58</sup>

---

56 Dramaturgo y director de teatro alemán nacido en 1902 en la ciudad de Lehrte. Trabajó en el *Hessischer Landestheater Darmstadt* (Teatro del Estado de Hessen en la ciudad Darmstadt) entre 1930 y 1933.

57 Erdmut WIZISLA, *Benjamin und Brecht...*, *op. cit.*, p. 187.

58 Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. En: *Schriften I...*, *op. cit.*, p. 552.

### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

I *Die Rolle des Rundfunks als RF* *in diesem Sinn* *die Kunstform der Kommunikation* 155/51

unsere gesellschaftsordnung welche eine anarchische ist wenn man sich seine anarchie von ordnungen d. h. ein mechanisches und beziehungsloses durcheinander an sich schon weitgehend geordneter komplexe öffentlichen lebens vorstellen kann, <sup>in diesem sinn</sup> unsere anarchische gesellschaftsordnung ermöglicht es, dass erfindungen gemacht und ausgebaut werden die sich ihren markt erst erobern ihre daseinsberechtigung erst beweisen müssen/kurz erfindungen die nicht bestellt sind. so konnte zum ~~ersten~~ die technik zu einer zeit so weit sein <sup>den Rundfunk</sup> herauszubringen wo die gesellschaft noch nicht so weit war <sup>zu</sup> aufzunehmen. nicht die öffentlichkeit hatte auf <sup>die Rundfunk</sup> gewartet sondern <sup>die</sup> radio wartete auf die öffentlichkeit und um die situation des rundfunks noch genauer zu kennzeichnen: nicht <sup>rohstoff</sup> ~~der produkt~~ wartete auf grund eines öffentlichen bedürfnisses auf ~~die~~ methoden der herstellung sondern herstellungsmethoden ~~sahen~~ sich angstvoll nach einem rohstoff um. man hatte plötzlich die möglichkeit alles alles zu sagen aber man hatte wenn man es sich überlegte nichts zu sagen. und wer waren alle? am anfang half man sich damit dass man nicht überlegte. man sah sich um ~~so irgend~~ irgendjemandem etwas gesagt wurde und versuchte sich hier lediglich konkurrierend einzubringen und irgendetwas irgendjemandem zu sagen. ~~das war der rundfunk in seinem 1. phase als 3 teilvorhaben.~~  
~~Wir hatten die 1. phase des 1. teilvorhabens in der 1. phase des 1. teilvorhabens.~~  
~~Wir hatten die 1. phase des 1. teilvorhabens in der 1. phase des 1. teilvorhabens.~~

von anfang an hat der rundfunk nahezu alle bestehenden institutionen die irgendetwas in der verarbeitung von sprache oder singbarem zu tun hatten imitiert: ~~das theater, oper und schauspiel, die zeitung, die universität.~~  
~~Man konnte in diesen verschiedenen wesen lernen auf englisch.~~  
bei den bildungen des ~~Lehrer~~ pilgerchors kühner zu züchten und die lek turen war billig wie leitungswasser. ~~Das ist die goldene jugendzeit~~  
~~unserer patienten - ich weiß nicht ob sie schon sind - wenn sie aus-~~  
tatsächlich sich auch diese jüngerlinge um geboren zu werden beiderlei befähigungsnachweis vorzuweisen brauchte doch noch wenigstens hinterher nach einem lebenszweck ungeduldet müssen, so ~~geht~~ <sup>geht</sup> sich ja auch der mensc erst in reiferen jahren, wenn er seine unschuld eingebüßt hat, wozu er eigentlich auf der welt ist.

was nun diesen lebenszweck des rundfunks betrifft so kann er meiner meinung nach nicht bestehn darin

FIG. 40. Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. Borrador a máquina con notas a mano. Documento disponible para consulta en el *Bertolt-Brecht-Archiv* de Berlín.



Allí precisamente donde una sociología positiva buscaría identificar las relaciones armónicas entre los complejos autónomamente organizados de lo social, bajo el paradigma de la división del trabajo en el siglo XIX —actualmente renovado en la idea parsoniana-luhmanniana de la diferenciación por funciones entre subsistemas— Brecht ve, en cambio, «un desligado revoltijo de ampliamente ordenados complejos de vida pública». Si bien coincide en que cada ámbito de lo social (ampliamente ordenados complejos de vida pública) resguarda un orden o un *nomos* específico, Brecht no encuentra los vínculos que formasen la solidaridad orgánica. En su visión de las sociedades capitalistas, incluida entre ellas la Alemania de la República de Weimar, tenemos *un mecánico y desligado revoltijo* de complejos de vida pública, el cual reaparece en el nuevo medio de la radiofonía.

Inmediatamente detectamos un contraste con el tono optimista por los nuevos medios generalizado en las primeras vanguardias. Brecht, mostrándose escéptico y cauteloso, establece una analogía con los métodos de producción:

No es la materia prima la que esperaba la invención de métodos de producción para satisfacer necesidades públicas, sino que los métodos de producción [la radio] se vieron en una búsqueda desesperada de la materia prima. Se tuvo de súbito la posibilidad de decirles todo a todos, pero, si uno lo reflexionaba, no se tenía nada que decir.<sup>59</sup>

Esto originó, dice Brecht, la primera fase de la radio como *sustituto* o *representante* (*Stellvertreter*): «Se buscó dónde había sido dicho algo a alguien y se intentó entrometerse competitivamente para decir algo (cualquier cosa) a alguien».<sup>60</sup> La radio devino «el sustituto o el representante del teatro, de la ópera, de los conciertos, de las conferencias, de la música de fondo (*Kaffeemusik*), de la prensa local, etc.».<sup>61</sup> Al imitar a todas las instituciones que tenían que ver con la difusión de lo hablado o lo cantado, «en la torre de Babel emergió un barullo

59 *Idem*. Los corchetes son míos.

60 *Idem*.

61 *Idem*.

### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

y un amontonamiento imposible de desatender».<sup>62</sup> Como *no se tenía nada que decir*, la radio representó e hizo patente el desligado revoltijo formado por todos los complejos de la vida pública. El nuevo medio fue inmediatamente poblado por una maraña de discursos existentes. Este momento corresponde a la proliferación de radiodifusoras, radiorreceptores y radioescuchas que ocurre entre 1923 y 1932 en la República de Weimar. Brecht ironiza: «En este almacén acústico, uno podía aprender a criar pollos en inglés y a través de un coro de peregrinos; y la lección era tan barata como agua de la llave».<sup>63</sup>

Al reflexionar acerca de la instalación de radiorreceptores en los lugares públicos e instituciones, Brecht señala que, en su opinión, el objetivo por el que la radio está en la vida no puede ser simplemente el embellecimiento o la amenización de la vida pública.<sup>64</sup> Inmediatamente, señala el elemento de este dispositivo que él considera más problemático:

Pasando por alto la cuestión de su dudosa función (aquel que mucho da, no da nada a nadie), tiene la radio una sola cara cuando debería tener dos: es un puro aparato de distribución, reparte simplemente. Para decirlo positivamente; es decir, para sacar a la luz lo positivo de la radio, una sugerencia para transformar su función: Hay que convertirla en un aparato de comunicación. La radio sería el más grandioso aparato de comunicación de la vida pública que uno puede imaginarse, un inmenso sistema de canales; esto sería ella, si pudiera no solamente emitir sino también recibir: no sólo hacer escuchar al escucha sino también hacerlo hablar y no aislarlo sino ponerlo en relación.<sup>65</sup>

---

62 Aunque el artista brasileño Cildo Meireles cita únicamente a Borges como inspiración para su obra *Babel* de 2001, esta imagen del *barullo y el amontonamiento en la torre* ha sido materializada actualmente en esta instalación.

63 *Idem*.

64 *Ibidem*, p. 553.

65 *Idem*.

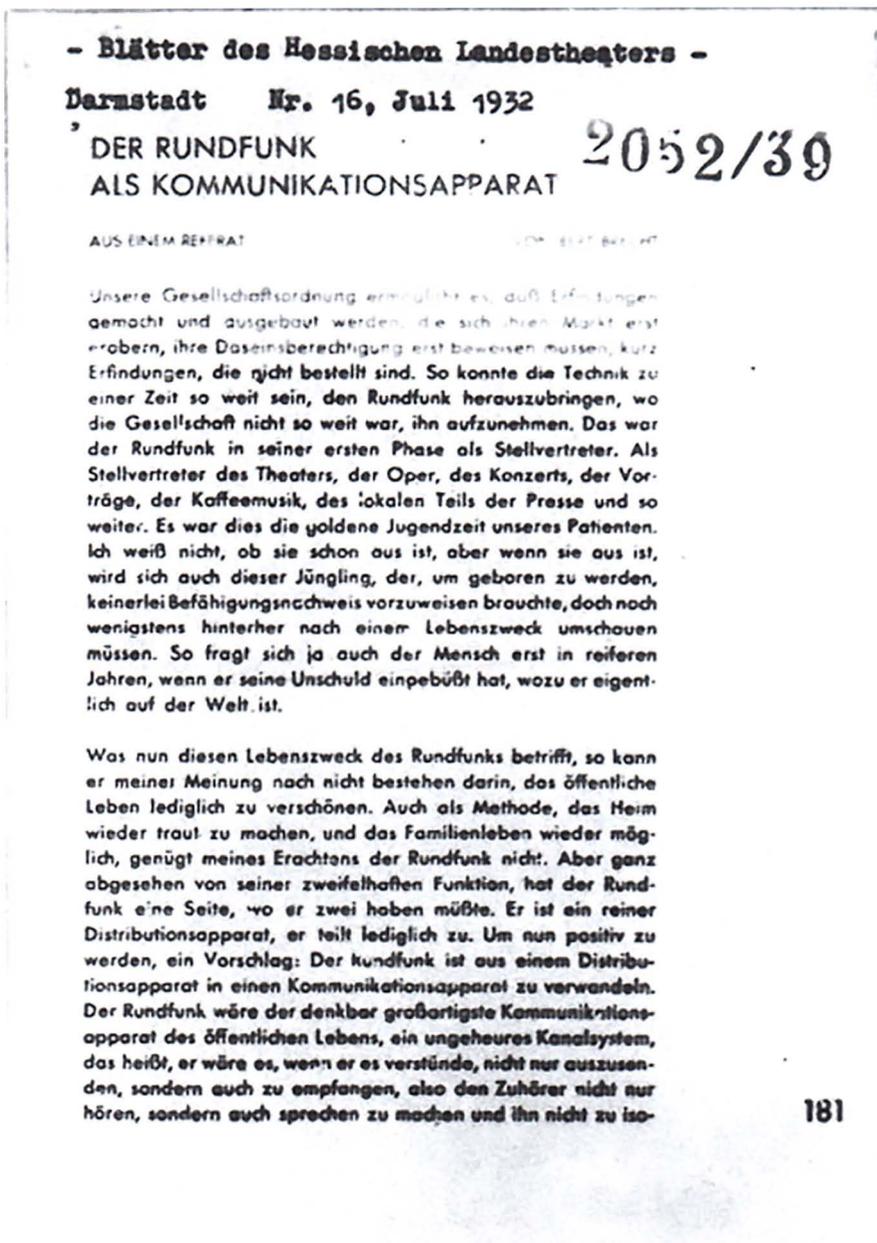


FIG. 41A. Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*.  
En: *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt*,  
año 1931/1932, n.º 16, Max Beck: Leipzig, julio de 1932, p. 181.



Brezia  
Inszenierung: Hirschfeld Sebba

lieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren. Deshalb sind alle Bestrebungen des Rundfunks, öffentlichen Angelegenheiten auch wirklich den Charakter der Öffentlichkeit zu verleihen, absolut positiv.

182

Was immer der Rundfunk aber unternimmt, sein Bemühen muß es sein, jener Folgenlosigkeit entgegenzutreten, die beinahe

FIG. 41B. Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat...*, op. cit., p. 182.

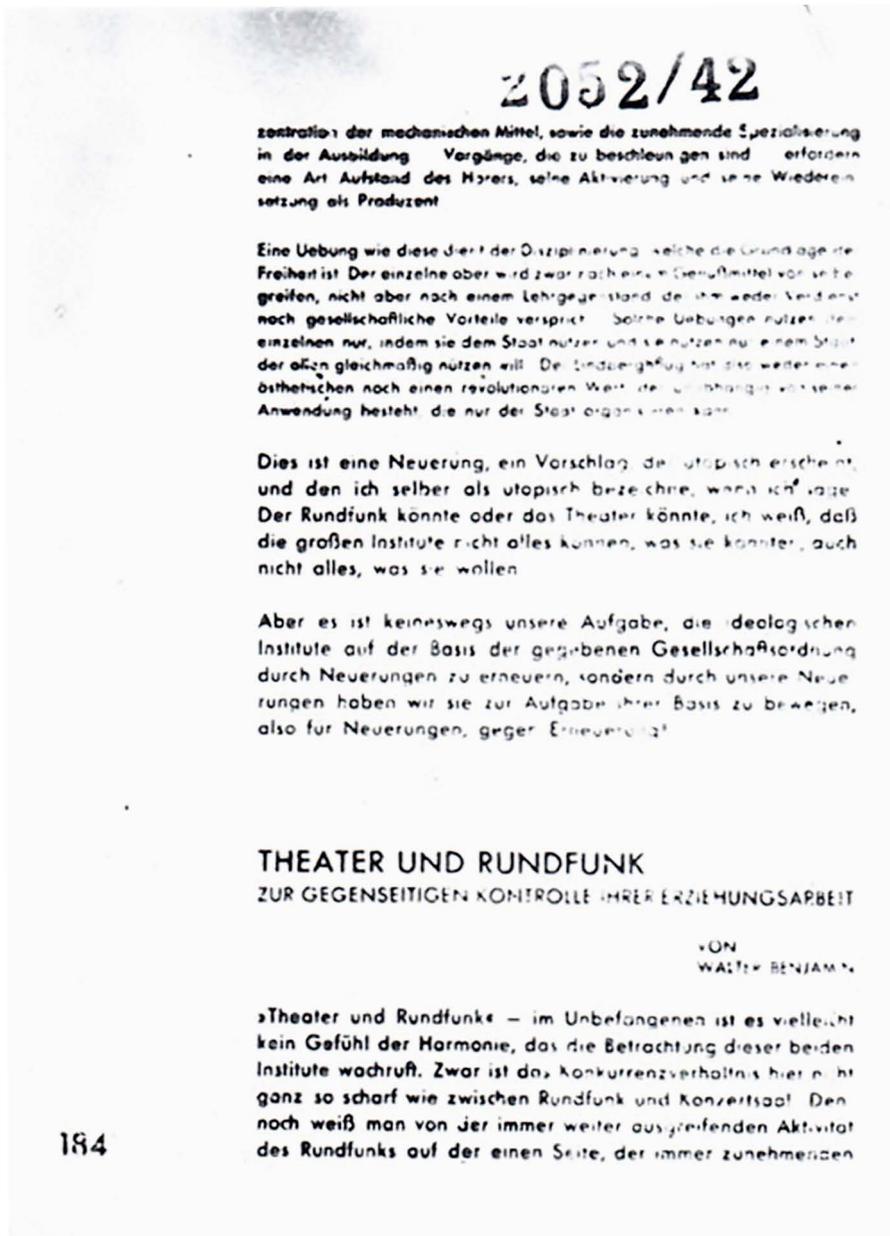


FIG. 41C. Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat...*, op. cit., p. 184.

### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

Brecht propone aquí la posibilidad de una radio cuya función fuera no solamente difundir o distribuir las noticias políticas desde la perspectiva de los gobernantes —por ejemplo, el informe del canciller alemán—, sino también organizar las contestaciones a ellas por parte de los gobernados: «Ella (la radio) puede organizar las grandes discusiones entre los sectores empresariales y los consumidores acerca de la normatividad de los artículos de uso, los debates acerca de los incrementos en el precio del pan, las disputas entre comunidades».<sup>66</sup> En opinión de Brecht, la radio puede llegar a ser un mecanismo democrático donde no solamente se informe a un público acerca de una decisión tomada en la política sino que también se tomen decisiones vinculantes cuyas consecuencias modifiquen *efectivamente* a la sociedad y a sus formas de vida. En consonancia con los planteamientos críticos de los vanguardistas, Brecht denuncia a las instituciones existentes del arte y la literatura en la República de Weimar debido a su *inefectividad* (*Folgenlosigkeit*):

Sea lo que sea que acometa la radio, su esfuerzo debe dirigirse contra la *inefectividad* que ha vuelto risible a casi todas nuestras instituciones públicas. Tenemos una literatura inefectiva que no solamente procura ella misma no tener efectos, sino que también se esfuerza por neutralizar a sus lectores, presentando las cosas y las situaciones sin mostrar sus efectos. Tenemos institutos de educación inefectivos que con temor procuran proporcionar una educación que no sea el efecto de nada y que no tenga efectos. Todas nuestras instituciones formadoras de ideología conciben como tarea principal mantener el papel de la ideología sin efectos, en consonancia con un concepto de cultura según el cual la formación de la cultura está concluida y ésta ya no requiere continuados esfuerzos creadores. No examinaremos aquí a interés de quién estas instituciones permanecen sin efectos, pero cuando una invención tecnológica tan intrínsecamente idónea para llevar a cabo funciones sociales decisivas es tocada por tan temerosa gestión, cuya intención es permanecer lo más posible

---

66 *Ibidem*, p. 554.

## CAPÍTULO V. BERTOLT BRECHT Y LA RADIODIFUSIÓN

en el entretenimiento inocuo, entonces se alza sin poder ser reprimida esta pregunta: si existe alguna posibilidad de oponerse a los poderes de la desactivación (*die Mächten der Ausschaltung*) a través de una organización de los desactivados (*die Ausgeschalteten*).<sup>67</sup>

Si bien Brecht denuncia el orden social —anárquico, desde su punto de vista— que posibilita inventos no solicitados como la radio, no intenta huir nostálgicamente a una sociedad pre-radiodifusión. Aunque, desde su perspectiva, no fue planificada su invención, acepta realistamente que la radio es intrínsecamente idónea para llevar a cabo funciones sociales decisivas. Al igual que los vanguardistas, Brecht diagnostica la existencia de un complejo de fuerzas cuya gestión, temerosa de lo posible, mantiene neutralizados los efectos de las potencias (radio, literatura, educación, ideología) —capturadas en dispositivos e instituciones públicas— que podrían hacer acontecer el cambio social. Sin embargo, Brecht opta por el método pedagógico en vez del gesto provocador. Por ello, señala la introducción de la retroalimentación como una modificación urgente que debe hacerse al dispositivo de la radio para lograr transformar al público en participante: de ser únicamente «receptor» —objeto de las instrucciones y de las informaciones repartidas a través del medio «radiofonía»— a reactivarse y, podría decirse en lenguaje tecnológico, devenir «transceptor» (transmisor-receptor). En palabras de Brecht:

La creciente concentración de los medios mecánicos y la creciente especialización en la formación profesional —procesos que deben ser acelerados— exigen un tipo de insurrección del escucha, su activación y su restitución como productor.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 554-555. Las cursivas son mías.

<sup>68</sup> Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. En: *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt...*, op. cit., pp. 183-184.

### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

El sujeto radiofónico que Brecht quiere construir, a través de un método pedagógico empleado en diversos medios (teatro, radio, cine, etc.), participaría de una cultura viva en permanente formación. Las obras no sólo tienen que abastecer de contenido decorativo y entretenido a la radio y a los radioescuchas, sino que tienen que —al menos apuntar a— *realizar una transformación*.<sup>69</sup> Para ello, dice Brecht, pueden emplearse elaboraciones artísticas, y estos esfuerzos se encuentran con «algunas de las aspiraciones pedagógicas existentes en el arte moderno».<sup>70</sup> Como «modelo» de un ejercicio posible que muestra cómo usar la radio como aparato de comunicación, Brecht refiere su obra *Der Flug des Lindberghs*, un ejemplo paradigmático tanto de *Lehrstück* (pieza didáctica) como de la fructífera colaboración entre Brecht (texto) y Kurt Weill (música).<sup>71</sup> «El vuelo de Lindbergh» relata —usando los elementos paradigmáticos del Teatro Épico de Brecht— la hazaña del piloto aviador estadounidense Charles Lindbergh, quien, en mayo de 1927, había cruzado el océano atlántico en un avión de un solo pasajero. En noviembre de 1928, la revista *Die Musik* informa que Brecht y Weill se encuentran trabajando en una *Radiokantate* (Radiocantata) para la estación *Frankfurter Sender*.<sup>72</sup> En abril de 1929, el texto de Brecht aparece publicado en la revista *Uhu* con el título: *Lindbergh, ein Radio-Hörspiel für die Festwochen in Baden-Baden, mit einer Musik von Kurt*

69 «La obra de teatro de Brecht buscaba claramente no solamente servir a la radio en su forma contemporánea, sino cambiarla, proporcionar un nuevo modelo de interacción en el que el oyente se convirtiera en participante, en productor». Eduardo KAC, *Telepresencia y Bioarte: Interconexión en red de humanos, robots y conejos*, Murcia: Cendeac, 2010, p. 41.

70 Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. En: *Schriften I*, p. 555.

71 La obra más representativa del tándem Brecht-Weill es *Die Dreigroschenoper* (La ópera de los tres centavos), estrenada el 31 de agosto de 1928 en Berlín, una de las piezas de teatro más exitosas de la República de Weimar y del siglo XX. Existe una película hecha por Georg Wilhelm Pabst de 1931, en la cual inicialmente colaboró Brecht en el libreto, pero fue excluido por los productores de la *Nero-Film AG* —quienes ya habían comprado los derechos para su filmación a la editorial *Felix Bloch Erben*— debido a que les pareció que Brecht intentaba politizar demasiado la película. Ante este hecho, Brecht y Weill fueron a juicio, sin éxito, contra la productora. La película de 2018 *Mackie Messer: Brechts Dreigroschenfilm* de Joachim A. Lang aborda este proceso.

72 Josef Heinzlmann, «Kurt Weills Kompositionen fürs Radio». En: Kurt WEILL, *Der Lindberghflug: First Digital Recording and Historical Recording of 1930/The Ballad of Magna Carta*, Königsdorf: Capriccio, 1990, p. 8.

*Weill*. El 21 de julio de 1929, seis días antes de su presentación en la semana musical de *Baden-Baden*, el texto vuelve a aparecer publicado, esta vez en la revista *Die Werag* con el título *Der Lindberghflug. Hörspiel von Bert Brecht. Musik von Paul Hindemith*<sup>73</sup> und Kurt Weill.

En el estreno el 27 de julio de 1929, bajo la dirección de Ernst Hardt con acompañamiento musical de Hermann Scherchen, Brecht dispone a la orquesta del *Südwestdeutschen Rundfunk* y al cantante Josef Witt en el escenario para ilustrar cómo funcionaría el experimento didáctico que propone entre la radio y el oyente. Se conserva una fotografía (Véase FIG. 42). Así lo explica en un texto aclaratorio que sigue a una nueva versión corregida de la obra con el título *Der Flug des Lindberghs: Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen* que aparece en el primer volumen de su libro *Versuche* (Ensayos), publicado en 1930:

Del lado izquierdo del pódium estaba la orquesta de la radio con sus aparatos y cantantes, del lado derecho estaba situado el oyente (*der Hörer*), quien, con partitura en frente, interpretaba la parte pedagógica del aviador y cantaba sus notas acompañado por la música que la radio suministraba. Las partes que debían ser habladas, las leía sin identificar su propio sentimiento con el contenido sentimental del texto... a la manera de un ejercicio (*in der Art eine Übung*).<sup>74</sup>

---

73 Josef Heinzelmann apunta que en este período fue decidido que Paul Hindemith también compusiera una parte de la música para la primera presentación de la obra: «Hindemith era, por así decirlo, el *spiritus rector* en el festival alemán de música de cámara de *Baden-Baden* y compuso también la música de la obra de Brecht *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, cuyo estreno fue el mismo día». *Idem*.

74 También en este texto, Brecht comenta: «Este primer ensayo «Flug des Lindberghs», una pieza didáctica radiofónica (*Radiolehrstück*) para chicos y chicas, no es la mera descripción de un vuelo por el atlántico sino un esfuerzo pedagógico, es a la vez una forma de uso de la radio hasta ahora no experimentada, sin duda no la más importante, pero pertenece a una serie de ensayos que usan a la poesía con el propósito de ejercitarse» Bertolt BRECHT, *Versuche, Heft 1*, Potsdam, 1930, p. 1. Citado en: Jan KNOPF, *Brecht Handbuch, Band 1, Stücke*, Alemania: Springer, 2001, p. 223.

### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico



FIG. 42. Bertolt BRECHT, *Der Lindberghflug*.  
Presentación en la semana musical de *Baden-Baden*, 27 de julio de 1929.  
Imagen tomada de: Eduardo KAC, *Telepresencia y bioarte...*, op. cit., p. 39.

Al aproximarse a los medios existentes (poesía, teatro, música) en la sociedad y a los aparatos emergentes (radio, cine) como ejemplos de ejercicios, Brecht experimenta con usos que profanan abiertamente la lógica de los dispositivos ya establecidos. El componente más crítico de su obra radica en esta constelación del ensayo, el ejercicio y el experimento como hacedores de otros nuevos posibles usos.

Al decir que su obra sobre *Lindbergh* se trata de un «modelo», Brecht relaciona directamente sus *Lehrstücke* con los *Hörmodelle* (modelos de audición) de Benjamin. Tanto Benjamin como Brecht persiguen un tipo de obra radiofónica que a su vez genere nuevos usos; *i.e.*, que sirva para transformar los componentes de la sociedad (los esquemas de interacción, las instituciones, los dispositivos) a través de la radio. En el caso de Brecht, la transformación va dirigida hacia la relación entre los humanos y el medio de la radiofonía, a través de implementar mecanismos que acerquen a los escuchas al medio y a la vez los distancien reflexivamente de él: lo que en la teoría del Teatro Épico se llama «efecto de extrañamiento» (*Verfremdungseffekt*). En el caso de Benjamin, quien escenifica situaciones cotidianas como modelos de audición, el ejercicio pedagógico consiste en reflexionar sobre las diversas opciones y formas de conducirse en una situación, haciendo énfasis en su desarrollo contingente, de tal manera que el sujeto desarrolle herramientas cognitivas para lograr una mejor conducción de sí mismo estando-en-situación, y, por ende, logre transformar estas situaciones.<sup>75</sup> Haciendo uso de la radio, ambos apuntan a transformar el orden social existente, incluido el mismo dispositivo de la radiofonía. La labor de la vanguardia se aclara en su función de abrir caminos, sacudiendo los cimientos del orden social dado, augurando un «otro orden social»<sup>76</sup> venidero:

---

75 Así por ejemplo el *Hörmodell* de Benjamin con Wolf Zucker «¿Un aumento de sueldo? ¡A quién se le ocurre!» radiado el 26 de marzo de 1931. En: Walter BENJAMIN, *Radio Benjamin...*, *op. cit.*, pp. 313-322.

76 «Irrealizable en este orden social, realizable en otro, sirven estas sugerencias, que sólo dan forma a una consecuencia natural del desarrollo tecnológico, para la propagación y la formación de este *otro* orden» Bertolt BRECHT, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. En: *Schriften I...*, *op. cit.*, p. 557.

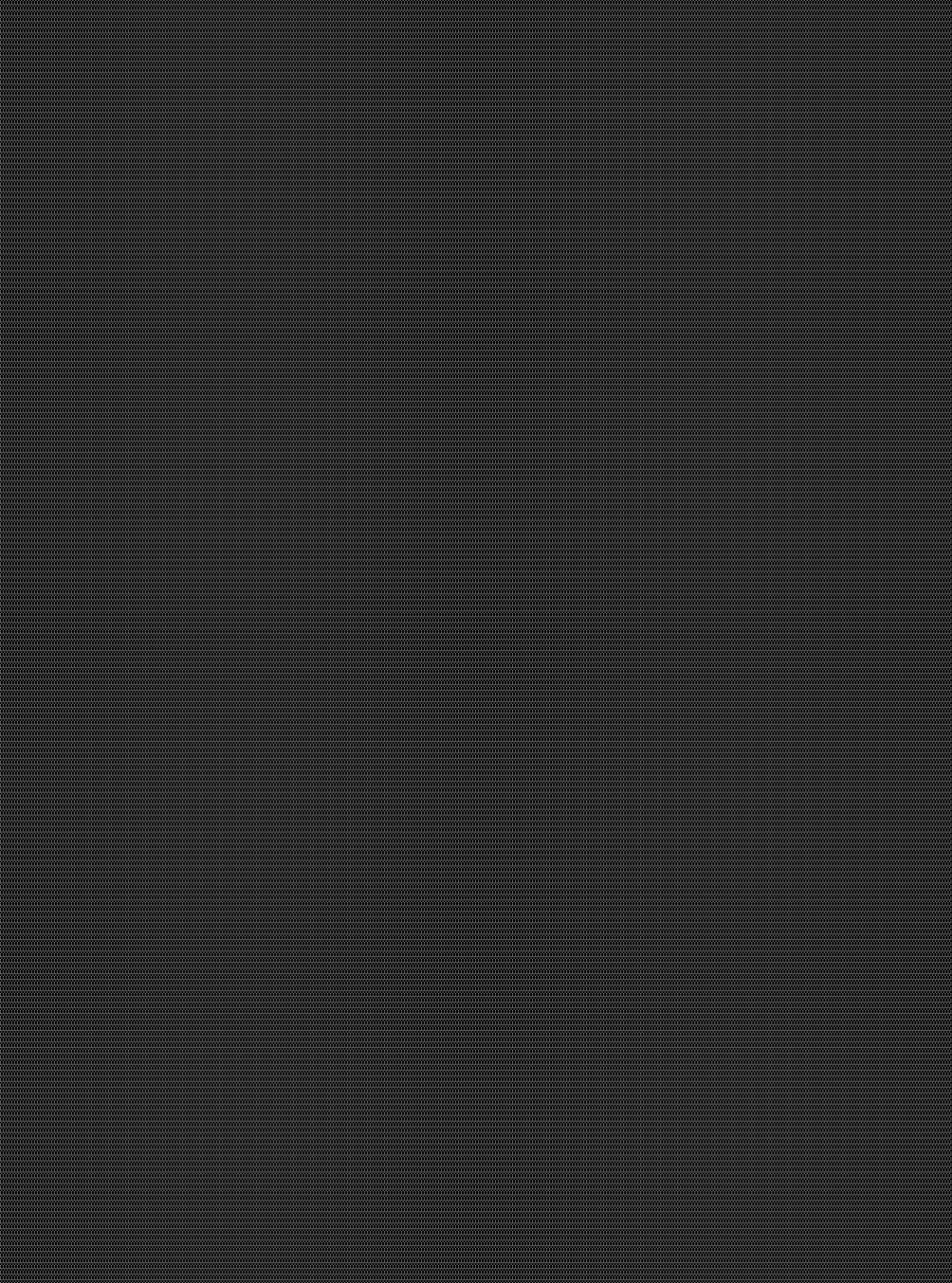
### III. Tres escritos de Bertolt Brecht sobre el medio radiofónico

Nuestra tarea no es de ninguna manera renovar los cimientos ideológicos a través de innovaciones sobre la base del orden social dado, sino que, a través de nuestras innovaciones, tenemos como tarea hacer temblar su fundamento. Entonces, ¡por las innovaciones, contra las renovaciones! *A través de sugerencias, nunca interrumpidas y siempre continuadas, que apuntan a un mejor uso de los aparatos en el interés de lo común* tenemos que sacudir la base social de estos aparatos y desacreditar su uso en el interés de unos pocos.<sup>77</sup>

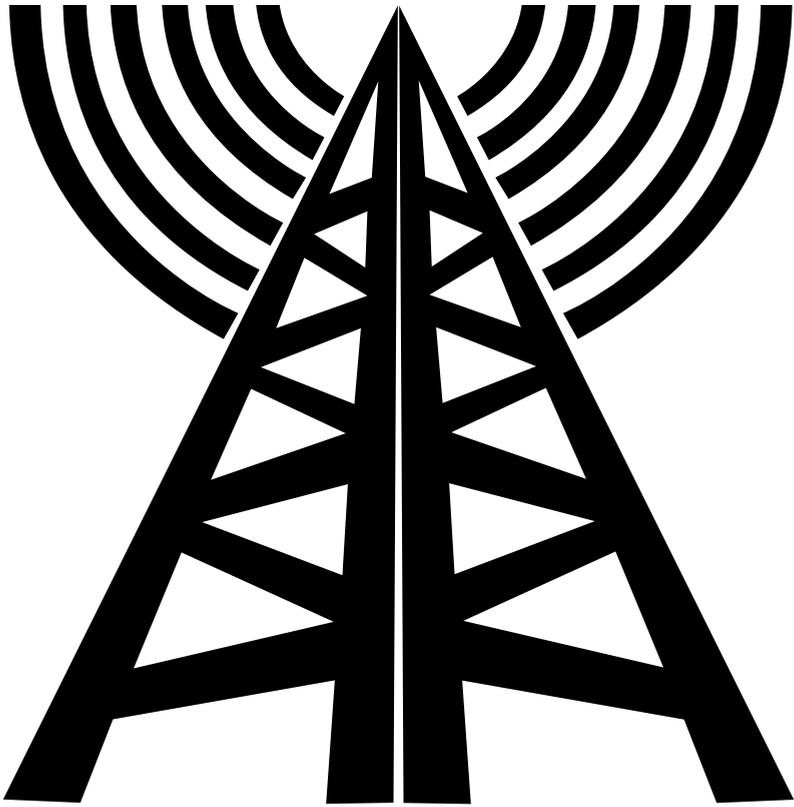
---

<sup>77</sup>«Aber es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung durch Neurungen zu erneuern, sondern durch unsere Neurungen haben wir zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen. Also für Neurungen, gegen Erneuerung! *Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit* haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskreditieren». *Idem*.





## CONCLUSIONES





## CONCLUSIONES

La historia de la relación del vanguardismo con la radiofonía muestra la intensidad con que los acontecimientos de invención y socialización de nuevas tecnologías concentran expectativas de transformación del orden social y también de la *psique* humana. En la simbólica estridentista, la radiofonía posibilita entrar en resonancia con las frecuencias actuales del mundo moderno. No obstante, como hemos visto en el capítulo IV, Vela y Maples Arce no han escuchado la radio de la misma manera en que lo haría un inversionista en la época del servicio privado de la *Wirtschaftsrundfunk* (radio de economía) durante la República de Weimar (Véase *supra* capítulo V, p. 235). Mientras que el interesado en asuntos económicos escucha exclusivamente la información y descifra el mensaje, el estridentista busca compenetrarse con la radio como medio: la convierte en forma poética y de pensamiento, en una novedosa manera de entender el mundo y de pensarse a sí mismo. Al acentuar la atención en el medio mismo, abre el vanguardismo la reflexión sobre las esferas artificiales de amplificación y de resonancia en que estamos cotidianamente entretenidos.

El entusiasmo original depositado en el potencial revolucionario de la radiofonía, compartido durante los años veinte por numerosos vanguardistas, da lugar en los años treinta a una actitud crítica por parte del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, de cara a los procesos que la estandarizan fácticamente como un dispositivo de gobierno y de control. En su texto *La radio como aparato de comunicación* (1932), escrito en un tono más bien pesimista, cuyo polo opuesto sería el entusiasta *La radio del futuro* (1921) de Chlebnikov, Brecht constata que el potencial revolucionario inherente a esta invención sólo podrá tener lugar sobre la base de algún otro orden social por ahora u-tópico. Sin embargo, al mismo tiempo Brecht desprende de su teoría crítica del teatro un tipo de pensamiento que acentúa el carácter activo y productivo del observador (escucha) que es precursor de las teorías constructivistas sobre los medios.

## CONCLUSIONES

Retomando las observaciones hechas en el capítulo II cuando analizamos las disposiciones que la radio exige, vemos que la fascinación ejercida por el medio inmoviliza el cuerpo del radioescucha para prestar una atención intensa a lo sonoro. A diferencia de la experiencia del sujeto-lector propio de los medios que anteceden a la radio —la escritura y la imprenta— cuya concentración en un texto produce un teatro intra-psíquico de voces e imágenes que acompañan aquello que está leyendo, la radio cancela la posibilidad de imaginar ruidos o voces mientras se la escucha. No obstante, lo oído a través de un aparato se completa dentro de la psique con imágenes y sensaciones fabricadas por la potencia de la imaginación del radioescucha. La ceguera de la radiofonía es para Rudolf Arnheim una virtud que, potenciando la creatividad, crea un arte de la escucha (Véase *supra* capítulo II, p. 107).

Con el advenimiento de la radiodifusión audiovisual (televisión), la captura del cuerpo y de la *psique* a través de la fascinación ejercida sobre los sujetos (ahora televidentes) se incrementa aún más. Por primera vez quedan canceladas simultáneamente la imaginación sonora y la imaginación visual en un mismo medio que provee estímulos audiovisuales coordinados. Con la época televisiva regresan muchas características propias del teatro de entretenimiento que Brecht tanto había criticado, una de cuyas posibilidades de superación él encontraba, junto a sus contemporáneos vanguardistas, en el medio radiofónico. La ceguera constitutiva de la radio era una oportunidad para ensayar la abstracción y la síntesis, dos propiedades que el vanguardismo buscaba acentuar en sus obras, en oposición a las funciones meramente descriptivas u ornamentales que habían adoptado las artes al servicio de las industrias de propaganda y de entretenimiento. Este uso sintético del medio radiofónico queda mostrado también para la poesía con la declamación de *T.S.H.* por Maples Arce en la inauguración de la estación de La casa del radio en 1923: un poema escrito para ser leído en la radio que reflexiona acerca de la radio. Al igual que con las otras invenciones tecnológicas de su época (el cine, las motocicletas, los trenes eléctricos, los aviones, etc.), la estrategia estridentista es compenetrarse con estas nuevas tecnologías para concebir

una obra que, yendo más allá de la función de entretenimiento a la que ha sido epocalmente relegada la cultura, pudiera ser transformadora de la realidad y de la vida. Uno de los aciertos del poema *T.S.H.* y del número especial del *Universal Ilustrado* sobre la radiofonía radica en haberla pensado como un medio abierto a todos los posibles usos que los humanos quisieran hacer.

Al recordar este momento de apertura de la radio, hoy día que persiste como un modo semiótico en soportes digitales (una *app* de *software* en el entorno de un *smartphone*), nos hemos preguntado cómo es que sobre lo abierto del espacio radiofónico se fue formando un dispositivo. De 1923 a 1932, en tan sólo diez años, un complicado proceso de socialización e institucionalización lleva a la radio a convertirse en un poderoso instrumento usado por los regímenes de poder (totalitarios y democráticos), utilizándola para intentar conducir y controlar las opiniones, las conductas, las ideas y las expectativas. Por esta razón, al preguntar por aquello que ha devenido el aparato de la radio en la sociedad capitalista, Brecht abre el camino hacia una necesaria sociología crítica de los *aparatos*, los cuales son a la vez *medios* y *dispositivos*.

En la teoría del teatro de Brecht puede encontrarse una de sus mayores estrategias para generar pensamiento sobre los medios. De manera similar a cómo los pintores vanguardistas llaman la atención sobre el medio material que soporta a la pintura por sobre lo tematizado, Brecht busca provocar un efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) frente al medio teatral. Cuando el observador (escucha) es capaz de distanciarse de la fascinación de lo representado (el efecto que Walter Benjamin denomina «lo aurático») en adelante puede romper a voluntad con la fuerza de inercia que ejercen los medios sobre de su conciencia. Por tanto, una de las tareas de las obras consiste en contribuir a que el observador (o escucha) desarrolle sus propias estrategias de extrañamiento. Con ello, Brecht transporta el acto vanguardista de la provocación que busca fabricar el escándalo hacia una práctica pedagógica que busca proveer a los sujetos de herramientas reflexivas para resistir la desactivación del pensamiento consumada a través del espectáculo.

## CONCLUSIONES

La creciente captura de los humanos por los dispositivos lleva al escritor Hans Magnus Enzensberger en su ensayo de 1970 *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (Set de construcción hacia una teoría de los medios) a proponer que las industrias culturales, como fueron entendidas por Theodor Adorno y Max Horkheimer, han devenido ya una *industria de la conciencia*. En el uso capitalista de los medios tecnológicos, la sociedad del espectáculo — como la concibe Guy Debord, quien perteneció a la Internacional Situacionista (1957-1972)— va de la mano con la *sociedad de control* — como la analiza Gilles Deleuze en su *Postscriptum* de 1990. En los dos episodios que aquí hemos analizado, encontramos importantes estrategias para generar resistencia frente a la implementación epocal que estandariza las potencias tecnológicas contemporáneas ya sea como (1) *máquinas de espectáculo* — ejerciendo una fascinación que, manteniendo ocupada a las conciencias, inmoviliza a las personas y despolitiza a los pueblos— y como (2) *máquinas que emprenden el control* de lo decible, lo deseable, lo posible y lo pensable.

Respondiendo a las interrogantes que hemos planteado en la introducción, podemos decir que los actores y los movimientos vanguardistas, por una parte —en su mayoría durante la década de 1920— celebran la emergencia de la radiofonía como un medio que abre nuevas posibilidades de difusión de la comunicación y de expresión humanas. Sin embargo, de cara a la formación de los dispositivos efectivos que estandarizan los usos permitidos y controlan las posibilidades de la radiofonía, esta vanguardia, atrincherada predominantemente en el «suplemento cultural» o en el programa «de entretenimiento», ensaya hacer otros usos desde sus producciones. Estas obras cobran la forma de contra-dispositivos discursivos que nos confrontan con su potencia, con el carácter contingente de aquello que ya ha devenido la radio en este orden social, con sus potencialidades aún no-ensayadas y con la observación crítica de que una socialización alternativa de la radiofonía es aún posible. Ante todo, nos comunican una zona de oportunidad política importante, la cual consiste no sólo en utilizar los artefactos como han sido ya dispuestos por el poder, sino en ensayar hacer otros usos. Es en esta

dimensión donde la *tékhnē* pierde su investidura de dispositivo de gobierno para devenir nuevamente un medio abierto hacia los humanos.

Tanto Brecht como el estridentismo conciben a los aparatos como objetos abiertos, profanos y mundanos, cuyos funcionamientos son posibles de ser aprendidos y no son ajenos a los mecanismos de la *psique* y de lo social. Recuperar esta concepción de la *tékhnē* es aún más urgente en nuestra época donde cada sujeto carga consigo un aparato personal que, anticipando constantemente sus pasos, sus hábitos y sus preferencias, lo mantiene ocupado y conectado a una red de vigilancia permanente. La dependencia de la gran mayoría de la humanidad frente al *smartphone* —que es un auténtico mini-ordenador acoplado a un transceptor de ondas electromagnéticas (FM, 3G, 4G, *WiFi*)— ha aumentado en proporción inversa al conocimiento de su funcionamiento. Como ha señalado Giorgio Agamben, esta creciente zona de opacidad tecnológica hace aún más difícil la tarea política de reflexionar sobre cómo sus posibles usos podrían conducirnos hacia un orden social más deseable —y no solamente reproducir ciegamente *ad infinitum* con cada invención las desigualdades y las injusticias propias del capitalismo actual.

La época en que vivimos y sus tecnologías demandan en gran medida el ejercicio de una atención provisional-conectiva siempre avizorando el próximo acontecimiento, esperando impacientemente la información, reconociendo el siguiente patrón, moda o «meme». La exposición a la sobrecarga de posibles «datos» a la que nos sometemos en los aparatos y dispositivos que usamos coloca al observador frente a dos caminos estratégicos simultáneos: (1) acompañarse con el devenir actual concibiendo su *psique* y su persona también como cambiantes; y (2) construir los patrones que le permitan reconocer que el mundo y él mismo devienen estructuradamente. En el primer caso se trata de reconocer dónde acontece lo nuevo y metamorfosearse una y otra vez para ir acorde con el temple de ánimo cambiante de la época. Este sino provisional-conectivo de la atención es propio del desarrollo creciente de tecnologías de comunicación inmediata como las «redes sociales», entre

## CONCLUSIONES

otras. Sin embargo, de manera simultánea, ocurre un incremento cuantioso de información en las bases de datos y en los archivos, por lo que se intensifica la necesidad de entrenar un segundo tipo de atención que nos permita encontrar y desplegar los nudos que nos mantienen en conexión con los horizontes de expectativas y espacios de experiencias de otros lugares geográficos y de otros momentos históricos.

En este segundo camino, que se tiende de forma simultánea al primero, se trata de construir una mirada que habilite al observador para identificar recursividades, dinámicas e interacciones paradigmáticas en la interrelación tecnología-poder-sociedad dentro del cambio sociotecnológico constante. El panorama actual no podría ser más oportuno para emprender sucesivos estudios socio-genealógicos sobre otras tecnologías, siendo una de sus tareas crear herramientas para vincular ambos componentes de la atención. A partir de la presente tesis, dos cuestiones centrales que aún pueden plantearse son: (1) Cómo generamos conocimiento sobre la historia de la interrelación tecnología-poder-sociedad (t-p-s) a partir de los archivos; y (2) Cómo podemos pensar críticamente el conocimiento que generamos. Para integrar ambos objetivos, se requiere un esfuerzo epistemológico que haga énfasis: (3) En la contingencia de las formaciones sociotecnológicas en general y (4) En la contingencia de las selecciones históricas que conducen a la formación de ciertos dispositivos (y no de otros posibles) en complejos específicos de poder. Puesto que lo contingente es aquello que, no siendo ni necesario ni imposible, es no obstante real —efectivo, que produce efectos—, cada acontecimiento efectúa cambios en el estado de la interrelación t-p-s. Otras historias de formación de otros múltiples dispositivos que nos rodean contemporáneamente pueden continuar trazándose a partir de otros acontecimientos. Puede esperarse que, como hemos podido constatar en la presente investigación, si bien hay discontinuidades o rupturas en la historia del cambio sociotecnológico, existen continuidades en la interrelación t-p-s que atraviesan distintas épocas, lugares geográficos y espacios sociopolíticos. Aquí radica una amplia zona de oportunidad para el desarrollo de la sociocibernética crítica.



## REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: El hombre y el animal*, Valencia: Pre-Textos, 2010.
- . «¿Qué es un paradigma?». En: *Signatura Rerum: Sobre el método*, Barcelona: Anagrama, 2010.
- . «¿Qué es lo contemporáneo?». En: *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . «¿Qué es un dispositivo?». En: *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.
- ALBERT, Pierre y André-Jean TUDESQ. *Historia de la radio y la televisión*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ARRANZ, David Felipe. «Gómez de la Serna y la radio». En: *El Imparcial*, 25 de junio de 2014.
- ARCHER, Gleason L. *History of Radio to 1926*, Nueva York: The American Historical Society, 1938.
- ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*, Berlín: Suhrkamp, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*, Buenos Aires: Caldén, 1975.
- BACHELARD, Gaston. «Rêverie et radio». En: *Le droit de rêver*, Paris: Les Presses universitaires de France, 1970.
- BALL, Hugo. «Karawane». En: *DADA total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart: Reclam, 2015.
- BALL, Hugo. *La huida del tiempo*, Barcelona: Acontilado, 2005.
- BARRÓN PASTOR, Juan Carlos. *Sociocibernética crítica: Un método geopolítico para el estudio estratégico del sistema de medios de comunicación no presencial en América del Norte*, UNAM / Centro de Investigaciones sobre América del Norte / Universidad de Zaragoza, 2018.
- BARRÓN PASTOR, Juan Carlos y Jorge CARDIEL HERRERA. «Critical Sociocybernetics: Developing the Concept of Dispositif for an Analysis of Steering Processes Between Social Systems». En: *Journal of Sociocybernetics*, n.º 1, vol. 15, 2018.

- BENJAMIN, Louise M. «In Search of the Sarnoff ‹Radio Music Box› Memo». En: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, n.º 3, vol. 37, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- . «Kapitalismus als Religion». En: *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . *Calle de sentido único*, Madrid: Akal, 2015.
- . *Radio Benjamin*, Argentina/España/México: Akal, 2015.
- BERGHAUS, Günther. «Le futurisme mondial: Reception and Adaptation in International Futurism». En: *Revista de história da arte, série W*, n.º 2, 2014.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.
- BLÄTTER DES HESSISCHEN LANDESTHEATERS DARMSTADT, n.º 16, año 1931/1932, Max Beck: Leipzig, julio de 1932.
- BODO WÜRFEL, Stefan. «Die Anfänge des Hörspiels in der Weimarer Republik». En: *Das deutsche Hörspiel*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1978.
- BOURDIEU, Pierre. «La opinión pública no existe» y «Algunas propiedades de los campos». En: *Cuestiones de sociología*, Madrid: Istmo, 2003.
- BRECHT, Bertolt. *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Band 21, Schriften I)*, Berlin y Weimar: Aufbau/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- . *Brecht on Film and Radio*, Londres: Bloomsbury, 2000.
- BRETON, André y Diego RIVERA. «¡Por un arte revolucionario independiente!». En: Raquel TIBOL, *Diego Rivera: Arte y política*, Ciudad de México: Grijalbo, 1979.
- BROOKS, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Orlando: Harcourt, 1970.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

## REFERENCIAS

- CAJERO, Antonio. «Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.º 1, vol. LXI, El Colegio de México, 2013.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid: Alianza/Tecnos, 1991.
- CASTRO, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos, autores*, Buenos Aires: Prometeo/ Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- . *Diccionario de Foucault: Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- CASTRO, J. Justin. *Radio in Revolution: Wireless Technology and State Power in Mexico, 1897-1938*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- CHABANNE, Jean-Charles. «La radio et son double: Pour en finir avec le jugement de Dieu d'Antonin Artaud». En: Isabelle CHOL y Christian MONCELET (Editores), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal, 1996.
- DAVICO BONINO, Guido (Compilador). *Manifesti futuristi*, Milán: BUR, 2009.
- DE ANDA Y RAMOS, Francisco. *La radio: El despertar del gigante*, Ciudad de México: Trillas, 1997.
- DELEUZE, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?». En: Étienne BALIBAR, Gilles DELEUZE, Hubert L. DREYFUS *et al.*, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- . «Clase I. Exasperación de la filosofía: El mundo según Leibniz». En: *Exasperación de la filosofía: El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires: Cactus, 2009.
- DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY LATIN AMERICAN AND LATINO ART, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial, 2007.

- DUSSEL, Konrad. «Ein neues Massenmedium etabliert sich. Hörfunk in der Weimarer Republik». En: *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Konstanz: UVK, 2004.
- ESCALANTE, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- FISHER, Margaret. *Ezra's Pound Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2002.
- . ««The Art of Radia» Pino Masnata's Unpublished Gloss to the *Futurist Radio Manifesto* Introduction». En: *Modernism/Modernity*, vol. 19, n.º 1, enero de 2012.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- . «Le jeu de Michel Foucault». En: *Dits et écrits (Vol. III)*, París: Gallimard, 1994.
- . «Clase del 7 de enero de 1976». En: *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- FUNK-STUNDE: ZEITSCHRIFT DER BERLINER RUNDFUNKSENDESTELLE, n.º 1, 2 de enero de 1927.
- GALLO, Rubén. «Radiovanguardia: Poesía Estridentista y Radiofonía». En: Wolfram NITSCH, Matei CHIHAI y Alejandra TORRES (Editores), *Ficciones de los Medios en la Periferia: Técnicas de Comunicación en la Literatura Hispanoamericana Moderna*, Colonia: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008.
- GÁLVEZ, Felipe. «Cincuenta años nos contemplan desde las antenas radiofónicas: Entrevista con Manuel Maples Arce». En: *Comunidad*, n.º 46, diciembre de 1973.
- GARCÍA, Carlos. «Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922». En: *Literatura Mexicana, Revista semanal del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas*, vol. 15, n.º 1, 2004, Universidad Nacional Autónoma de México.



## REFERENCIAS

- GAY, Peter. «Breve historia política de la República de Weimar». En: *La cultura de Weimar*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Paidós, 2011.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2004.
- GRAN DICCIONARIO VOX DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Ultralingua, 2016.
- GROYS, Boris y Aage HANSEN-LÖVE (Compiladores). *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
- HALEFELDT, Horst O. «Sendegesellschaften und Rundfunkordnungen». En: Joachim-Felix LEONHARD (Compilador), *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, Tomo I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- HAN, Byung-Chul. *Was ist Macht?* Stuttgart: Reclam, 2005.
- HAUSMAN, Carl, Philip BENOIT y Lewis B. O'DONNELL. «Una cápsula histórica sobre la radio». En: *Producción en la radio moderna*, Ciudad de México: Thomson Learning, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. «Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt, Endlichkeit, Einsamkeit». En: *Gesamtausgabe (II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Band 29/30)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.
- . «Die Frage nach der Technik». En: *Gesamtausgabe (I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7: Vorträge und Aufsätze)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.
- . «La época de la imagen del mundo». En: *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 2008.
- . *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, finitud, soledad*, Madrid: Alianza, 2010.
- HEINZELMANN, Josef. «Kurt Weills Kompositionen fürs Radio». En: Kurt WEILL, *Der Lindberghflug: First Digital Recording and Historical Recording of 1930/The Ballad of Magna Carta*, Königsdorf: Capriccio, 1990.

- HOBSBAWN, Eric. *La era del imperio: 1875-1914*, Ciudad de México: Booket, 2015.
- IRRADIADOR: REVISTA DE VANGUARDIA (EDICIÓN FACSIMILAR), Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- KLATT, Johanna y Robert LORENZ. «Politische Manifeste: Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?». En: Johanna KLATT y Robert LORENZ (Coordinadores), *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, Bielefeld: Transcript, 2011.
- KNOFF, Jan. *Brecht Handbuch, Band 1, Stücke*, Alemania: Springer, 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. «Espacio de experiencia y «Horizonte de expectativa»: Dos categorías históricas». En: *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993.
- KRABIEL, Klaus-Dieter. *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993.
- KUGLI, Ana y Michael OPITZ, *Brecht Lexikon*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON, *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. «Existen las organizaciones dualistas?». En: *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós, 1995.
- LEVINE, Philip y Ron SCOLLON (Editores), *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*, Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2004.
- LISSITZKY, El y Hans ARP, *Die Kunstismen-Les ismes de l'art-The isms of art*, Erlenbach-Zürich / München / Leipzig: Eugen Rentsch, 1925.

## REFERENCIAS

- LUHMANN, Niklas. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher, 1996.
- . *Observaciones de la modernidad*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Paidós, 1997.
- . *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general*, México / Barcelona / Bogotá: Universidad Iberoamericana/Anthropos/Centro Editorial Javeriano, 1998.
- . «Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?». En: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart: Reclam, 2001.
- . «Imprenta» y «Técnica». En: *La sociedad de la sociedad*, Ciudad de México: Herder / Universidad Iberoamericana, 2007.
- . *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- . *¿Cómo es posible el orden social?*, Ciudad de México: Herder / Universidad Iberoamericana, 2009.
- MALÉVICH, Kazimir. «Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico». En: *Escritos*, Madrid: Síntesis, 2008.
- MANOMÈTRE, n.º 4, agosto de 1923.
- MAPLES ARCE, Manuel. «Comprimido Estridentista». En: *Actual n.º 1: Hoja de Vanguardia*, Ciudad de México, 1921.
- . *Andamios interiores: Poemas radiográficos*, Ciudad de México: Editorial Cvltvra, 1922.
- . «El movimiento estridentista en 1922». En: *El Universal Ilustrado*, año VI, nº 294, diciembre de 1922.
- . *Soberana juventud: Memorias II*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.
- MARCONI, Guglielmo. Patente GB12039, *Improvements in Transmitting Electrical Impulses and Signals, and in Apparatus therefor*, European Patent Office.
- . Patente US586193, *Transmitting Electrical Signals*, USPTO.

- MARGOLIS, Laurie. «Faking the waves». En: *The Guardian*, 11 de diciembre de 2001.
- MARX, Karl. «Maquinaria y gran industria». En: *El capital 1: Crítica de la economía política, Tomo I, Libro I*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- MATURANA, Humberto. «Lenguaje y realidad: El origen de lo humano», Conferencia organizada por la Sociedad de Biología de Chile, 3 de noviembre de 1988, Santiago de Chile. Publicado en: *Arch. Biol. Med. Exp.*, n.º 22, 1989.
- . «¿Cuándo se es humano? Reflexiones sobre un artículo de C.R. Austin». En: *La realidad: ¿objetiva o construida? II-Fundamentos biológicos del conocimiento*, Barcelona / Guadalajara / Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / ITESO / Anthropos, 2009.
- MEDINA ÁVILA, Virginia y José BOTELLO HERNÁNDEZ. *Homo Audiens. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2013.
- MEDINA ÁVILA, Virginia, José BOTELLO HERNÁNDEZ et al. *Homo Audiens II. Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2014.
- MEDINA ÁVILA, Virginia, Gilberto VARGAS ARANA y José BOTELLO HERNÁNDEZ, *La magia del inalámbrico: Historia e imágenes de la radio en México*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2016.
- NIEBISCH, Arndt. «Ether Machines: Raoul Hausmann's Optophonetic Media». En: Anthony ENNS, y Shelley TROWER (Editores), *Vibratory modernism*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. «Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft». En: *Jenseits von Gut und Böse / Zur Genealogie der Moral*, München / Berlin / New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/ De Gruyter, 1999.



## REFERENCIAS

- ONLINE CATALOGUE OF THE MARCONI COLLECTION, Museum of History of Science, Oxford.
- ORTEGA Y GASSET, José. «Sobre el fascismo». En: *Obras completas, Tomo II, El Espectador (1916-1934)*, Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- PÁEZ DÍAZ DE LEÓN, Laura. «Analítica del poder y dispositivo». En: Luis E. GÓMEZ (Coordinador), *Michel Foucault: De la arqueología a la biopolítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones del Lirio, 2015.
- PAPPE, Silvia. *Estridentópolis: Urbanización y montaje*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2006.
- PASQUINELLI, Matteo. «What an Apparatus is not: On the Archeology of the Norm in Foucault, Canguilhem and Goldstein». En: *Parrhesia*, n.º 22, 2015.
- RAFFNSØE, Sverre, Marius GUDMAND-HØYER y Morten S. THANING, *What is a Dispositive: Foucault's historical mappings of the networks of social reality*, 2014.
- REVEL, Judith. *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2014.
- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*, Universidad , 2011.
- ROGERS, Clifford J. «Battle of Saint-Aubin-du-Cormier». En: *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology*, vol. 3, Nueva York: Oxford University Press, 2010.
- ROMERO, Eduardo. *La radio por dentro*, Barcelona: Bruguera, 1964.
- SÁENZ, Olga. *El futurismo italiano*, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- SANTOS, María Josefa y Rodrigo DÍAZ. «El análisis del poder en la relación tecnología y cultura: una perspectiva antropológica». En: María Josefa SANTOS (Coordinadora), *Perspectivas y desafíos de la educación, la ciencia y la tecnología*, UNAM / Inst. de Investigaciones Sociales, 2003.

- SCARAMUCCI, Barbara *et al.* *80 anni di storia de la radio*, Biblioteca della Rai Radiotelevisione Italiana, Rai Teche / Centro Stampa RAI de Roma, 2004.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *El Estridentismo: México 1921-1927*, Ciudad de México: UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de arte, n.º 11, 1985.
- . *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*, Biblioteca del Estudiante Universitario, n.º 129, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- SIMMEL, Georg. «Exkurs über das Problem: wie ist Gesellschaft möglich?». En: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig: Duncker und Humblot, 1908.
- SLOTERDIJK, Peter. «Luhmann, Anwalt des Teufels: Von der Erbsünde, dem Egoismus der Systeme und den neuen Ironien». En: Dirk BAECKER, Norbert BOLZ *et al.*, *Luhmann Lektüren*, Berlín: Kadmos, 2010.
- STOUT, Dietrich. «Tales of a Stone Age Neuroscientist». En: *Scientific American*, vol. 314, n.º 4, abril de 2016.
- TANIYA, Kyn. *Radio: Wireless Poem in Thirteen Messages & Uncollected Poems*, Estados Unidos: Cardboard House, 2016.
- TESLA, Nikola. Patente US645576, *System of Transmission of Electrical Energy*, United States Patent Office.
- THE SAN FRANCISCO CALL, 15 de diciembre de 1901. Disponible en el sitio web: *Chronicling America: Historic American Newspapers*, Library of Congress.
- VAN DEN BERG, Hubert y Walter FÄHNDERS. *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011.



## REFERENCIAS

- VAN LEEUWEN, Theo. «Ten Reasons Why Linguists Should Pay Attention to Visual Communication». En: Philip LEVINE y Ron SCOLLON (Editores), *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*, Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2004.
- VON FOERSTER, Heinz. «Cybernetics of Cybernetics». En: *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*, Nueva York: Springer, 2003.
- . «Construyendo una realidad». En: Paul WATZLAWICK *et al.*, *La realidad inventada*, Barcelona: Gedisa, 2010.
- VON UEXKÜLL, Jakob. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, Buenos Aires: Cactus, 2016.
- WEBB, Jeff. «Marconi: Wireless Telegraphy». En: *The Newfoundland and Labrador Heritage Website*.
- WESSELS, Wolfram. «Kommunikative und ästhetische Funktionen des Hörfunkdramatischen Bereichs in ihrer Entwicklung bis 1945». En: Joachim-Felix LEONHARD, Hans-Werner LUDWIG *et al.*, *Medienwissenschaft: Eine Handlung zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin / Nueva York: Walter de Gruyter, 2001.
- WILLIAMS, Trevor I. *Historia de la tecnología, vol. 5: Desde 1900 hasta 1950 (II)*, Ciudad de México/Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- WIENER, Norbert. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, MIT Press: Cambridge, 1985.
- WINKLER, Heinrich August. «Die vorbelastete Republik 1918-1933». En: Heinrich August WINKLER, *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte I: Vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*, München: C.H. Beck, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*, Ciudad de México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2007.

- WIZISLA, Erdmut. *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- ZARCO, Belén Pérez «Ramón Gómez de la Serna». En: *El medio sonoro* (Blog), 25 de enero de 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj. «¿Cómo inventó Marx el síntoma?». En: *El sublime objeto de la ideología*, Ciudad de México: Siglo XXI, 2001.
- . ««Matrix» o las dos caras de la perversión». En: *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Madrid: Debate, 2006.
- . *En defensa de la intolerancia*, Buenos Aires / Ciudad de México / Madrid: Sequitur, 2008.
- ZURIÁN DE LA FUENTE, Carla Isadora. *Estridentismo: Gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista «Irradiador»*, Tesis de maestría, UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

## LISTA DE FIGURAS

FIG. 1. Área de interés y tópico de la investigación	22
FIG. 2. Primeros manifiestos vanguardistas del siglo XX, 1906-1927	24
FIG. 3. Esquema del núcleo argumentativo en <i>La pregunta por la técnica</i>	47
FIG. 4. Del medio físico a los juegos de lenguaje	68
FIG. 5. Acontecimiento, dispositivo, uso	70
FIG. 6. Sistema, mundo circundante, entorno	76
FIG. 7. Lo social entramado en el poder	80
FIG. 8. De la radiación electromagnética al modo radiofónico	92
FIG. 9. Acontecimientos en la genealogía de la radio	96
FIG. 10. <i>The San Francisco Call</i> , 15 de diciembre de 1901	99
FIG. 11. «Vanguardia» del dispositivo de guerra a la formación de ismos	123
FIG. 12. Resignificación de la vanguardia	124
FIG. 13. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Programm der Brücke</i> , 1906	131
FIG. 14. Portada de <i>Le Figaro</i> del 20 de febrero de 1909 con el «Manifeste du Futurisme» de F.T. Marinetti	133
FIG. 15. Seis acontecimientos en el momento de las primeras vanguardias	135
FIG. 16. El manifiesto: del dispositivo de la voluntad señorial a su uso en las primeras vanguardias	137
FIG. 17A y 17B. <i>Die Kunstismen-Les ismes de l'art-The isms of art</i> , 1925	144
FIG. 18. Dibujo de F.T. Marinetti, <i>circa</i> 1925	153
FIG. 19. Antagonismos de la vanguardia	155
FIG. 20. Posición espaciotemporal del observador	170
FIG. 21. Usos y funciones de la radiotelegrafía en México: 1902-1920	187
FIG. 22. «Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce»	193
FIG. 23. El movimiento y el grupo estridentistas en el complejo de poder	204
FIG. 24. <i>El Universal Ilustrado</i> , año VI, n.º 308, 5 de abril de 1923	206
FIG. 25. <i>Irradiador: Revista de vanguardia</i> . n.º 1, 1923	207
FIG. 26. Portada del año VI, n.º 308 del <i>Universal Ilustrado</i>	209
FIG. 27. <i>El Universal Ilustrado</i> , año VI, n.º 308, 5 de abril de 1923	211

## Apertura de un medio y formación de dispositivo: radiofonía, vanguardismo y poder

FIG. 28. Carlos Noriega Hope, «Notas del director»	215
FIG. 29. Arqueles Vela, «El Hombre Antena»	217
FIG. 30. <i>El Universal Ilustrado</i> , año VI, n.º 308, 5 de abril de 1923	218
FIG. 31. <i>El Universal</i> , 9 de mayo de 1923	220
FIG. 32. <i>El Universal Ilustrado</i> , 9 de mayo de 1923	221
FIG. 33. Manuel Maples Arce, «El movimiento estridentista en 1922»	223
FIG. 34. Manuel Maples Arce y Fernando Bolaños Cacho, «T.S.H.: El poema de la radiofonía»	226
FIG. 35. <i>Manomètre</i> , n.º 4, agosto de 1923	227
FIG. 36. Portada de la revista <i>Funk-Stunde: Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle</i> , n.º 1, 2 de enero de 1927	240
FIG. 37A y 37B. Bertolt BRECHT, «Junges Drama und Rundfunk»	243
FIG. 38. Portada del <i>Berliner Börsen-Courier: Moderne Tageszeitung für alle Gebiete</i> , año 60, n.º 603, 25 de diciembre de 1927	249
FIG. 39. «Wie können die Rundfunk-Programme künstlerischer und aktueller werden?»	251
FIG. 40. Bertolt BRECHT, «Der Rundfunk als Kommunikationsapparat». Borrador a máquina con notas a mano	255
FIG. 41A-C. Bertolt BRECHT, «Der Rundfunk als Kommunikationsapparat». En: <i>Blätter des Hessischen Landestheaters</i> , 16, Darmstadt, julio de 1932	258
FIG. 42. Bertolt BRECHT, «Der Lindberghflug». Presentación en la semana musical de <i>Baden-Baden</i> , 27 de julio de 1929	265



