El atento auditor de la música mecánica. Construyendo sentidos de la escucha en la modernización cultural. 1928-1933

Javier Osorio Fernández

En un breve fragmento del *Libro de los pasajes*, Walter Benjamin se refiere, casi al pasar, al paisaje sonoro y musical de esos lugares emblemáticos de la modernidad: "La música –señala– parece haberse instalado en estos espacios sólo con su decadencia, sólo cuando las bandas musicales empezaron a resultar, por decirlo así, pasadas de moda ante la llegada de la música mecánica" (222). La música presente en galerías y pasajes comerciales se encontraría entonces caracterizada tanto por la actualidad comercial de la música mecánica (autopianos, cajas de música y fonógrafos, entre otros) como por la decadencia de las bandas musicales, las que estarían obligadas en cierto sentido a refugiarse en estos espacios para seguir existiendo en medio del torbellino de la moda. La experiencia de la modernización, vorágine de renovación y desintegración según Marshall Berman, actuaría en este caso a partir de la transformación desde la música "en vivo" a la grabación y reproducción musicales. Si bien estas ideas dieron forma a diversos discursos críticos en torno a la música grabada durante el siglo XX, al abrir el primer número de la revista *Marsyas*, publicada en 1927 por los reformadores del ambiente musical de Santiago de Chile agrupados en torno a la Sociedad Bach, encontramos la presencia destacada de anuncios publicitarios en los que se ofrecen aparatos como autopianos o la "nueva Victrola ortofónica", junto a los discos de la misma compañía con la Quinta y Novena Sinfonía de Beethoven (figs. 1 y 2) distribuidos por la elegante casa comercial ubicada en el Pasaje Matte de la Plaza de Armas. La música de los pasajes representa, para estos modernizadores del periférico campo musical chileno, mucho más que la "decadencia" de la moda: ella ofrece, ante todo, nuevas oportunidades y desafíos para auditores atentos e interesados por los valores del arte moderno.

En esa versión local de la modernización del consumo que fueron aquellas tiendas y galerías del centro de la ciudad (Dussaillant), la venta de partituras, discos, cilindros y autopianos converge con los intereses de una nueva clase social en camino a su consolidación hegemónica, clase que se autodenominará como responsable de la renovación de la cultura y del arte (Osorio). Efectivamente, la revista de la Sociedad Bach, así como las posteriores publicaciones que participaron del proceso de reforma institucional en el campo de la música docta, no solo sustentaron la valoración de la composición y del arte sinfónico en oposición a los gustos de la antigua oligarquía, sino que además otorgaron un lugar significativo al desarrollo de la industria y a la discusión sobre la música mecánica, en especial respecto a su posible inscripción en las coordenadas estéticas de un arte "profesional", culto y moderno. La valoración tanto del arte como de la tecnología resulta así coincidente a través de la publicidad y de la política sustentada por las nuevas clases sociales en las primeras décadas del siglo XX.

Pero ¿qué es exactamente la música mecánica? ¿en qué consiste su mecanismo? Ante todo, se trata de una música interpretada en el marco de una nueva práctica de audición, según la cual la acción del músico es secundaria en relación al dispositivo tecnológico, el que llega incluso a suplantar la presencia del músico real. En un texto publicado en la revista *Aulos*, Fritz Noack señala al respecto la discusión que opone la práctica musical a la reproducción sonora, argumentando a favor de una escucha mediada por el disco y la tecnología:

> El desarrollo poderoso que han tomado la radio como los Discos y el menos interés que hoy se nota por la "música viva", interés que disminuye a partir de la Guerra Mundial, han constituido ya la preocupación de notables autoridades musicales […] Que la radio y los discos no reemplazan jamás el original lo saben perfectamente todos los aficionados a estos recursos musicales; en ambos el recuerdo de lo oído y la imaginación juegan un papel bien importante. Furtwangler estima que en todo disco hay algo de innatural debido a que sin quererlo el ejecutante actúa de un modo especial cuando está ante el micrófono. Nosotros los amigos del disco sabemos que, a pesar de todas estas imperfecciones podemos ya recibir ejecuciones orquestales mejores que las ofrecidas a menudo por las orquestas más competentes y bajo las más sabias batutas (9-11).

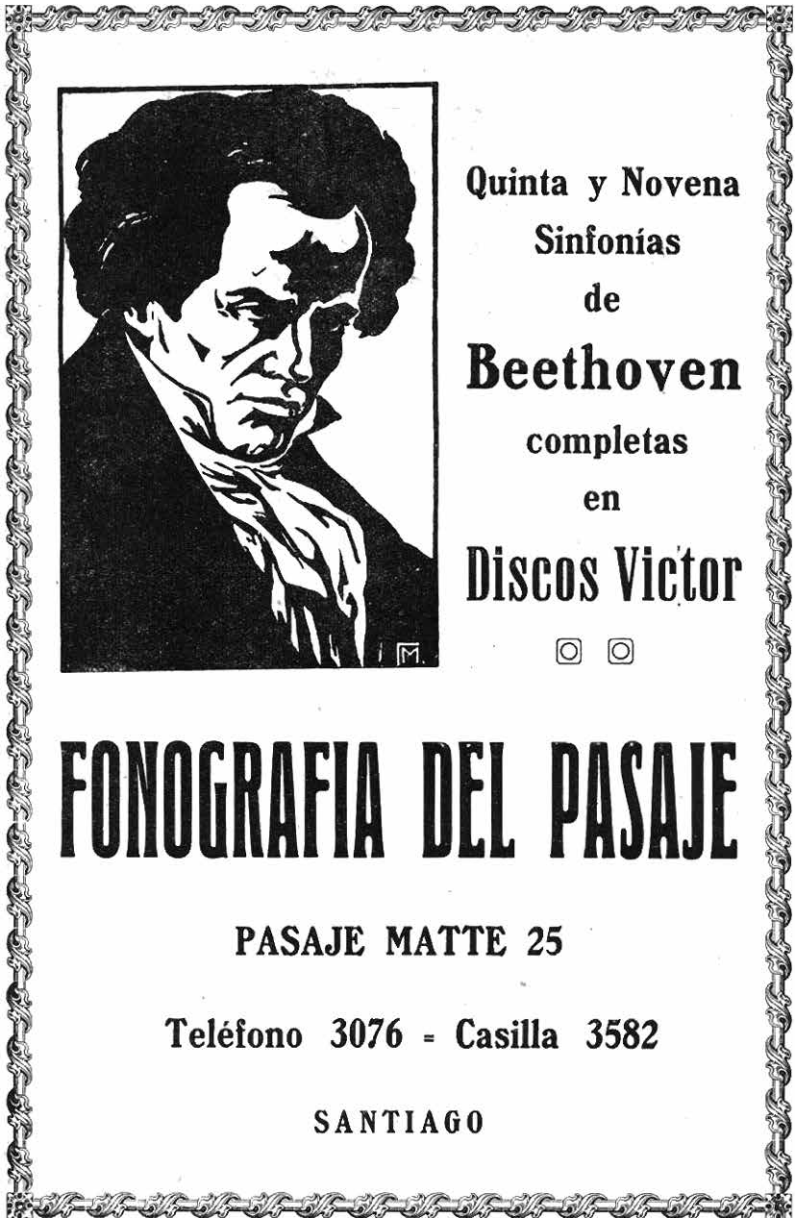

Figura 1. Publicidad en la revista *Marsyas* 1 (marzo, 1927).

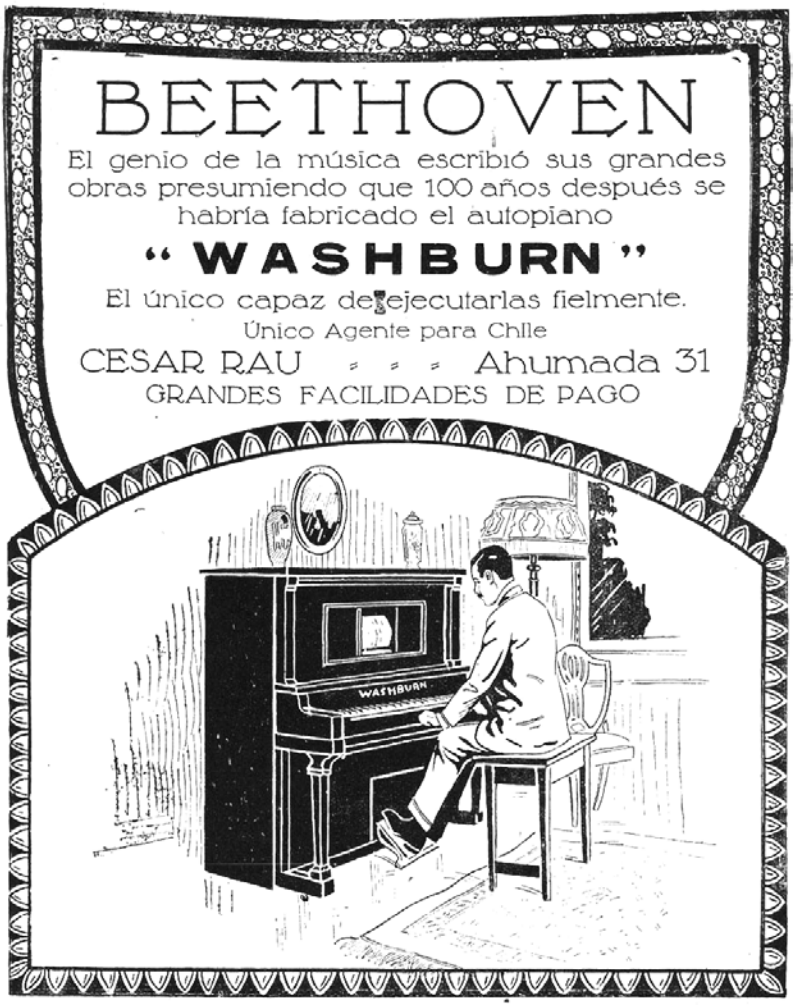

Figura 2. Publicidad en la revista *Marsyas* 1 (marzo, 1927).

De este modo, lo que resulta fundamental en el concepto de "música mecánica" es pensar la relación entre el aparato y el órgano del oído (Sterne), o la práctica que vincula a la tecnología con la subjetividad del oyente. Como señalara el propio Benjamin, dicha práctica podría entenderse a partir de los cambios en la valoración de la obra de arte mediante los objetos reproducidos técnicamente, que acercan la obra al espectador y producen una crisis en las nociones de aura y distancia.

Gracias al fonógrafo, "la catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte" (*Discursos interrumpidos* 22), con lo que otorga especial relevancia a la escucha y la práctica del oyente. El fonógrafo y la radio (que reproducen la música previamente grabada en la superficie del disco) son aparatos que comparten, desde esta perspectiva, el mismo proceso de relación entre tecnología y sentido: ambos determinan la construcción de una escucha musical mediada por los significados de la técnica.

Desde 1907, las tiendas de gramófonos y discos instaladas en Santiago serán los espacios nucleares de un cambio gradual y significativo en la relación de los sujetos con el sonido y con la tecnología. Hacia 1923, este cambio se vincula ya al desarrollo de la cultura de masas, con las primeras estaciones de radiodifusión establecidas en ciudades como Santiago o Valparaíso (Rinke). Por otra parte, a pesar de que los medios de reproducción definen especialmente una experiencia privada e íntima, durante las primeras décadas del siglo XX ellos se encuentran inscritos en una cultura pública del sonido y de la escucha, que define la modernización de la sociedad en su conjunto. En una de sus crónicas, Joaquín Edwards Bello hace mención a dicho cambio, al señalar que los "antiguos sonidos" de animales, de pregoneros o de casas de remolienda –la naturaleza y los hombres reunidos en esta invención retrospectiva del pueblo y la oralidad– habían sido desplazados ya por el amenazante sonido de la radio en la experiencia urbana:

> Antiguamente, los ruidos de las calles eran agradables: se reducían a las diucas y chincoles, los heladeros, la harina y el tortillero de la noche, cuando no pasaba un coche de remoledores tamboreando la última cueca, como reflejo de las muchas que bailaron […] Hoy todo es trepidación infernal […] A veces uno entra a conversar en cualquiera de esas pacíficas confiterías del arrabal y de pronto irrumpe la terrible radio, que no siempre estamos dispuestos a escuchar. Nos dan *La bohème* o el último tango, y nosotros, que íbamos buscando un rellano para cambiar ideas, nos vemos obligados a ingurgitar música chirriona que llega a hacer antipáticos a los célebres maestros. La radio está en todas partes: nos amenaza desde las ventanas de las casas, desde las puertas de las carnicerías y tiendas de toda clase. ¿Quién ha visto algo más antipático e inmoral que un tango trasnochado sorprendiendo al viandante que se dirige a su oficina por la mañana? (462).

Esta sensación de amenaza, vinculada a la música y al ruido en el espacio público, puede ayudar a pensar de otro modo la forma en que la máquina irrumpe en el jardín (Marx), un modo que da lugar a una subjetividad determinada por la presencia del sonido que "no siempre estamos dispuestos a escuchar". La relación entre radio y disco, en este sentido, tiende a la presentación de ambos en el marco de una cultura pública del sonido y de la escucha que hace del gramófono el modelo de la difusión musical para la cultura de masas. Kracauer, por ejemplo, considerará la radio como una "imitación gramofónica", no solo porque de ella se deriva la difusión invasiva de música en la masificación, sino también porque es la reproducción de la música grabada lo que sintetiza la nueva expresión de una subjetividad musical[1]. De acuerdo a David Suisman, en efecto, existe una diferencia entre la temprana audición del fonógrafo (que requería el uso de audífonos en los propios oídos) y la posterior aparición del gramófono que permitía escuchar amplificadamente, a través de una bocina, parlante o megáfono anexado al aparato. Mientras en el primero "el auditor tenía que ir hacia el sonido –dice Suisman–, con el aparato creado por Berliner, el sonido venía hacia el auditor" (5). Se introducía, de este modo, una división estructural entre la producción y el consumo, pero además, con este movimiento de separación surgía la determinante figura de aquel cuya acción es una escucha, y nada más que una escucha: cuya acción es la aparente falta de toda acción. Precisamente, uno de los aspectos de la audición del disco y de la radio que ofrecerá mayores dificultades para su valoración por parte de intelectuales, compositores y musicólogos será el modo en que estos aparatos implicarían la supuesta pasividad del público y del oyente moderno (Adorno).

Domingo Santa Cruz, una de las figuras centrales en el proceso de renovación o reforma de los espacios institucionales de composición y difusión de la música docta en Chile, publica un artículo en la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile en 1934 en el que reflexiona sobre la escucha musical en relación al disco. Para Santa Cruz, la escucha musical es, en primer lugar, una operación situada en la mente del oyente, vinculada a la comprensión que este realiza de la obra musical. Escuchar

1 "Incluso en el café –escribe Kracauer– donde uno quisiera enroscarse como un puercoespín y ser consciente de su propia insignificancia, una imponente megafonía borra toda huella de la existencia privada. Los anuncios que resuenan sucesivamente dominan los intermedios del concierto, y los camareros (que también los están escuchando) rechazan con indignación la petición insensata para deshacerse de esa imitación gramofónica" (333).

sería "[el] proceso subconsciente de reconstrucción, hecho en forma automática, al agrupar nuestra mente los sonidos en trayectorias de diversos elementos; fórmulas equilibradas de trayectorias que sentimos con causas y efectos, y que llegan a darnos la evidencia de esa arquitectura intangible que es la forma musical" (10). El disco, forma tangible y material de una exterioridad sonora, viene en primer lugar a afectar y obstaculizar este ordenado proceso "subconsciente" que tiene lugar al interior de la imaginación del que escucha. Así, por ejemplo, al registrar el desarrollo sonoro de una sinfonía, el disco solo puede contener una parte de ella, por lo que el sujeto debe estar constantemente cambiando las caras del disco o poniendo uno tras otro los que contienen la sinfonía completa. Este "seccionamiento de la audición" –en palabras de Santa Cruz– implica un obstáculo significativo para la experiencia musical, unido además a la mala calidad de las grabaciones y la fragilidad del soporte discográfico, todo lo cual requeriría del futuro progreso en el desarrollo de la técnica de grabación y reproducción, con el propósito de (re)crear la verdadera escucha de una obra musical.

Aunque efectivamente la práctica de escucha musical es transformada por la tecnología, a partir de esta transformación sería posible también afirmar nuevas posibilidades en la experiencia musical del sujeto moderno, agrega Santa Cruz. El disco, por ejemplo, no solo recorta la escucha de la obra, sino que además permite preservar la música de un modo inédito, con lo que la grabación superaría a la escritura. Al modo de una "fotografía del sonido", el disco nos permite "en cualquier momento tener a nuestro alcance las obras musicales en su forma más auténtica, y ejecutadas en las condiciones de mayor perfección" (10). En esta disponibilidad y autenticidad de la reproducción musical se fundamenta el valor de la grabación para aquellos modernizadores de la vida musical chilena: el disco implica la posibilidad efectiva de traer la biblioteca de la música al estudio del aficionado. Para Jorge Urrutia Blondel, por ejemplo, la creación de colecciones, archivos de discos y bibliotecas con el patrimonio cultural y "universal" de la música no afirman solo una cierta lógica de propiedad y apropiación que se constituye a partir de la mercancía, sino también una "alta disciplina de liberación y desprejuiciamiento" (10), que sería el resultado de un conocimiento mayor del repertorio musical proveniente de diversos lugares del mundo:

> Cuando vibran bajo la aguja los sortilegios aprisionados en colecciones tales como "Música de Oriente", "Música negra", "La música en Java", etc., hay aguda violencia en cuanta fibra rutinaria adormece en nosotros, para llevarnos a sentir otras modalidades estéticas, obligándonos a curiosas acomodaciones del espíritu, que arrastra su tendencia a acatar la ley del menor esfuerzo (10).

La reproducción musical y la mediación sonora, en este sentido, transforman efectivamente la audición, al implicar al oyente en la superación de las limitaciones que el espacio y la distancia le imponen, y que resultan especialmente conflictivas para los deseos cosmopolitas de modernización en la "periférica" condición de las culturas latinoamericanas. En una carta que Carlos Lavín dirige a Domingo Santa Cruz desde Europa en 1933, esa distancia, no obstante, reaparece al considerar el atraso de la cultura en Chile respecto a sus vecinos: "En todos los países –señala Lavín– me han interrogado sobre el aislamiento de la civilización en que se encuentra Chile, ya que todos los otros estados americanos del Sur y del Centro cuentan con estaciones de onda corta y aspiran a compartir en las retransmisiones que ya este año atravesarán todo el orbe" (23). En cuanto al disco, asimismo, este atraso se manifestaría en la existencia de una "anómala" política que recae sobre el impuesto a las importaciones de discos y aparatos de reproducción:

> Otro asunto que he oído comentar por acá, muy en contra del nivel cultural de Chile, es el derecho prohibitivo que mantiene el arancel aduanero para la música cultista grabada en discos. Algunos chilenos que han partido a esa han contado que han tenido que pagar verdaderas fortunas para introducir a Chile un repertorio sinfónico. Los precios comerciales del disco de calidad artística en Chile, lo consideran por acá inverosímiles y se cuenta este hecho haciendo notar que ello sería apenas aceptable para la música que puede conducir a la danza de salón o el repertorio populachero. Se ha dicho que en Chile, el lote de la Noveno Sinfonía valía en 1931 una suma tal, que con ella se podría comprar en París una automóvil usado. [E]sta anómala disposición de las leyes chilenas, esta en abierta contradicción con el rol cultural de la música mecánica, y se impone ahí dar diversas categorías al repertorio general para la aplicación del impuesto, ya que la producción nacional, sólo se reduce a un género determinado (23).

Al reunir en un mismo llamado el interés público del compositor con la preocupación privada del coleccionista, estas perspectivas dieron forma a un discurso interesado por incidir en la definición de las políticas públicas orientadas a la difusión musical a través de los medios de reproducción. En 1949, por ejemplo, Domingo Santa Cruz –director en ese momento de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile– escribe una crítica bajo el seudónimo de Dr. Gradus en la revista de difusión artística *Pro Arte* en la que rechaza el decreto que ese año prohibía la internación de discos de gramófonos, por haber sido considerados artículos suntuarios no indispensables: "En primer lugar ya debe dejarse de una vez por todas la idea de que la música grabada es una falsificación, y que es un añadido innecesario en la vida musical del mundo de hoy […] ¿Cómo, en Chile, país lejano, habríamos podido estar realmente al día de lo que se produce, si no fuera por esos álbumes que contra las cortapisas se escurren a pesar de todo?" (Dr. Gradus 3). El autor termina con un llamado a crear un listado de discos liberados del pago de impuesto debido a su innegable valor cultural, y propone categorías de juicio como criterio de distinción entre las mercancías musicales: "Que se limite la entrada y aún la venta de la pésima música bailable, la mina de oro con que la vulgaridad prospera; que se prohíban los tangos llorones y arrabaleros, pero que se pueda oír en el país las grandes obras que no conocemos y que luego la radio divulga" (3).

Este interés político por el valor cultural de los medios, sin embargo, es construido a partir de una posición intelectual en ocasiones contradictoria, que continuará preocupada por los efectos de dichos dispositivos sobre la escucha de los individuos. El auditor del disco o de la radio debería también ser formado en contraposición a las tendencias impuestas en estos medios por la moderna industria cultural de masas, para lo cual resulta necesario reconocer los efectos de aquel sistema cultural en el comportamiento del oyente. Así, la desconcentración y la falta de atención, dos efectos considerados nefastos y producidos por la escucha de música a través de la radio y el disco, caracterizan una mirada intelectual y crítica respecto al nuevo régimen de escucha. Para el musicólogo Francisco Curt Lange, estos comportamientos son el resultado de una "saturación" musical en la experiencia cotidiana de los individuos, la cual afectaría el proceso de reconstrucción concentrada del oyente:

> Para oír conscientemente, es preciso aislarse por momentos de lo circundante y saber transportarse a un estado que prepara la asimilación. ¿Quién tiene hoy tiempo para eso? El aparato de radio vomita obra tras obra en constante avanzar […] La escasez de obras selectas que se nota frecuentemente en las estaciones emisoras a causa de la no importación de impresiones, no permite siquiera la elaboración de un programa más variado que, al fin de cuentas, produciría también el hastío, la desvaloración de las obras y la consiguiente falta de respeto –aunque esto fuese en un sentido piadoso– hacia el autor. […]
>
> Pregunto ahora a los "iniciados" en música si no han experimentado momentos, a donde se opone nuestra psiquis resueltamente a la asimilación. Es un fenómeno fisiológico perfectamente explicable. [¿]Cuántos nos hemos olvidado a escuchar determinada audición que nos interesaba[?]. No fue por olvido, fue en cierto sentido la naturaleza sabia que impuso ese descanso […] Es en el gusto musical refinado, a donde se nota primero esta válvula de escape que impone la naturaleza: cansancio de oír y como resultado, el cierre obligatorio del aparato receptor por unos días (4-6).

¿Qué hacen entonces estos aparatos con el aparato del sentido, qué efecto produce el disco y la radio en el oído del sujeto moderno? Dejar de escuchar, no prestar atención a lo que suena, "resistirse" –incluso de manera inconsciente– a la presencia invasiva de la música en el espacio cotidiano, son aparentemente, para Curt Lange, los resultados tanto de una relación entre la máquina y el oído, como de una forma de disposición de la música al interior del procesos de masificación cultural. El coleccionismo del oyente culto, en definitiva, resulta absolutamente insuficiente como política de difusión musical, puesto que para formar realmente a un público auditor a través de los medios de reproducción técnica, se impondría más bien la necesidad de organizar y regular el funcionamiento de la radio. En ella, a diferencia del disco, no solo se recorta la escucha de una obra, sino que además se confunde y agota el sentido. Como se indica en el *Boletín Mensual de la Revista de Arte*: "esas audiciones en que se mezcla cuanto es posible barajar en el mundo, Beethoven con un charlestón, el anuncio de tal o cual producto con un aria de Mozart o de Haendel" ("La obra de difusión musical" 3), solo han servido para desorientar al auditor y hacer aborrecible la música. A diferencia de ello, los programas organizados por la Facultad de Bellas Artes en Radio Chilena y en Radio del Pacífico estarían planificados acorde a un plan gradual de capacitación del oyente

en el tiempo: un programa destinado a dar a conocer los grandes músicos, seguido de otro orientado hacia la historia de distintos períodos y estilos, y finalmente un programa de conferencias sobre análisis de la composición musical, "en el que de manera asequible para todos, se penetraba en el secreto de las grandes obras de este arte" (3).

En definitiva, pensar en una historia de la reproducción musical, considerando los desafíos que estos representaron para un conjunto de sujetos implicados en el proceso de modernización de la música en Chile, es acercarnos también a los desafíos que implica una historia de la escucha musical a partir de las transformaciones desarrolladas en el marco de los medios masivos y los aparatos técnicos de reproducción. Para los críticos, musicólogos, compositores y aficionados, la música "mecánica" representó tanto una pesadilla como una fascinación, debido a lo que significó la introducción de la máquina en el oído del oyente, esto es, debido al uso de los dispositivos técnicos para el proyecto de *formar el ambiente* de una modernidad periférica.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2004.

---. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

Curt Lange, Francisco. "Super-saturación musical". *Aulos* 1.5 (1933): 4-7.

Dr. Gradus. "Decreto contra la música". *Pro Arte* 30 (1949): 3.

Dussaillant, Jacqueline. *Las reinas de Estado. Consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago (1880-1930)*. Santiago: Ediciones UC, 2011.

Edwards Bello, Joaquín. "Ruido e incultura". *Crónicas reunidas (III). 1931-1933*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. 462.

Kracauer, Sigfried. "Boredom". *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

"La obra de difusión musical por radio". *Revista de Arte. Boletín Mensual* 1.2 (1939): 3.

Lavín, Carlos. "Correspondencia", en *Aulos* I/6, 1933, p. 22-23. Carta fechada en Paris, 27 de febrero de 1933.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.

Noak, Fritz. "Radio y discos (la opinión extranjera)". *Aulos* 1.2 (1932): 9-11.

Osorio, Javier. "Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía. La modernización del campo musical chileno a través de Pro Arte". *Pro Arte. Difusión y crítica cultural. 1948-1956*. Patricio Arriaga, Víctor Ibarra, Javiera Müller y Javier Osorio. Santiago: RIL, 2013. 145-188.

Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile, 1910-1931*. Santiago: DIBAM, 2002.

Santa Cruz, Domingo. "El valor cultural de los discos" [1934]. *En busca de la música chilena*. José Miguel Varas y Juan Pablo González. Santiago: Ediciones Bicentenario, 2005. 166-170.

Sterne, Jonathan. "A Machine to Hear for Them: On the Very Possibility of Sound's Reproduction". *Cultural Studies* 15.2 (2001): 259-294.

Suisman, David. *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

Urrutia Blondel, Jorge. "Aspectos de educación musical en Alemania". *Aulos* 1.6 (1933): 9-12.