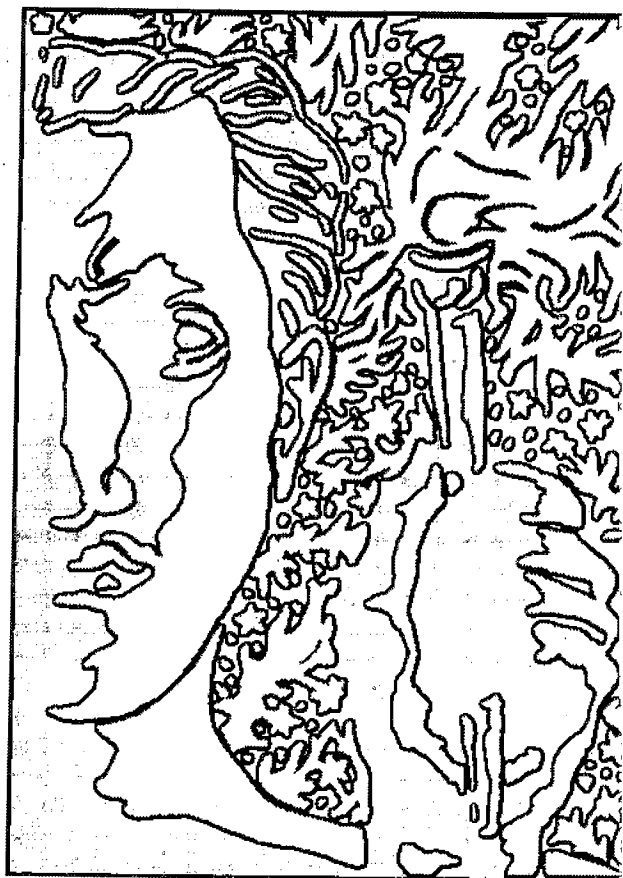


Huellas hertzianas en el celuloide

Sebastián de la Nuez



Este trabajo recoge las posibles influencias de la radio en el cine; pero más allá de los tecnicismos que allanan el camino a la memoria y la comunicación tanto en la vida real como en la ficción, señala el carácter incidental que ha tenido el elemento radio —objeto ubicuo, antena, galena portadora de canciones y noticias— en la gran pantalla

Como medio de comunicación masivo, la radio ha protagonizado algunas buenas películas, o en su defecto, ha realizado papeles secundarios meritorios aunque nunca haya obtenido un Oscar. El diccionario de películas *Halliwel*, el más completo editado hasta hoy, recoge pocos filmes que comiencen con la palabra *radio*; sin embargo, ¿quién puede olvidar la presencia de un gran aparato receptor en películas como *Las bicicletas son para el verano* o *El diario de Ana Frank*? En la primera, es la conexión entre los

sitiados en Madrid durante la Guerra Civil Española, la única manera de saber por dónde viene la bota franquista. En la segunda, marca el cerco opresor de los nazis sobre los *ghettos*, contribuyendo a contextualizar el paso de la historia mientras ocurre, focalizada la atención en el encierro de la familia judía.

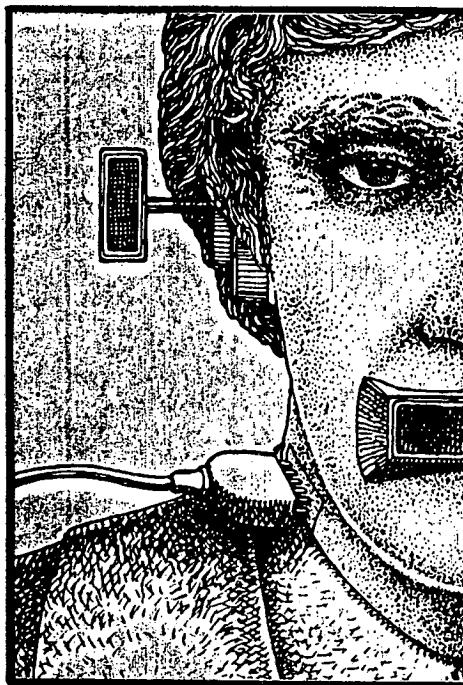
La radio ha jugado un papel incidental en el cine, hoy en día compartido con otros adelantos: el fax, el teléfono celular, la contestadora telefónica y el *e-mail*. Hay muchas formas en que intervienen las nuevas

tecnologías en una trama, o resuelven elípticamente algo que se quiera decir y que de otro modo tomaría preciosos minutos en imágenes y texto. Cuando Michelle Pfeiffer es todavía una ingenua secretaria de Ciudad Gótica en *Batman returns*, el guionista de la película no encuentra mejor forma de acentuar su soledad sino a través de las llamadas telefónicas recogidas por su contestadora casera al final de la jornada: sólo su madre y un vendedor de cosméticos le han dejado mensajes anodinos. Recordemos, por otra parte, el *plot* de *Acoso sexual*, en el que Demi Moore le tiende una trampa a Michael Douglas saboteando el *software* que ha preparado para la empresa en la que ambos trabajan. El teléfono le sirve al polaco Kieslowski, en *Rojos*, como metáfora de la incomunicación en las relaciones humanas dentro de la sociedad contemporánea.

Por cierto, en la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* el escritor Javier Marías hace que su protagonista lleve consigo, todo el tiempo, la historia de las últimas horas que vivió su amante represada en el cassette con sus llamadas telefónicas recién recibidas, tan íntimas, y por lo tanto tan reveladoras. La literatura no le va a la zaga al cine en eso de adoptar y adaptar los adelantos, que suelen operar a veces como agendas del pasado.

Pero no se trata de seguirle la pista a las nuevas tecnologías ni a los soportes de información en el cine o en la literatura, y en qué medida inciden en la trama; en este caso, se trata de la radio. No de la radioayuda, ni del radiotransmisor tan visto en las escenas de la Segunda Guerra Mundial; la radio como medio de comunicación masivo. Aquel donde trabaja como *discjockey* Jeff Bridges cuando se envuelve de manera algo surrealista entre las visiones de un portador medieval (El pescador de ilusiones, 1991, de Terry Gilliam).

Aquel mismo medio que le permite a Jerry Lee Lewis, encarnado por Dennis Quaid en *Great balls of fire*, escuchar su primer éxito disquero mientras va en su carro a visitar a su novia, Wynona Ryder. El director Jim McBride, en este caso, retrata el detonante por excelencia del *rock and roll* (eran los años cincuenta, el videoclip no se había inventado) y su



relación causa-efecto con la entonces floreciente industria discográfica.

El mismo medio que establece el abismo generacional entre Harrison Ford y Emmanuelle Seigner en *Frenético*, un *thriller* de Roman Polanski: viajan juntos en un Volkswagen y él, cardiólogo cuarentón, sintoniza música clásica. Ella, veinteañera liberal, hace girar el dial hasta encontrar un *reggae*.

La radio, que precipita los acontecimientos durante la gran secuencia final en *Frankie and Johnny*, de Gary Marshall, cuando un *discjockey* del traspasado deja sonar oportunamente el clásico de Debussy, *Claro de luna*, clave para comprender la singularidad de una pareja que se ha encontrado en medio de una ciudad hostil, y al mismo tiempo telón de fondo mientras rompen sus cascarones y se procuran el uno al otro sin miedos, entregándose sin ambages.

MUTUO CONSENTIMIENTO

La relación entre la radio y el cine ha estado signada no por la competencia ni por la envidia entre uno y otro medio; ha sido, antes bien, una relación de mutuo afecto con muchos finales felices. No es una excepción: lo mismo ha sucedido entre el libro y el cine, entre el vodevil y el teatro, entre la prensa y la televisión. Es falaz la noción según la cual la TV o la radio le roban, en el campo de la noticia, lectores a los

periódicos. Los buenos periódicos saben aprovechar el interés suscitado por una noticia dada antes por los medios radioeléctricos para explorarla a profundidad y atraer lectores a sus páginas. Asimismo, el cine ha sabido sacarle provecho a la radio: para extraer de allí formas de imposter la voz; para colorear una escena con la música emanada de un aparato itinerante, a ratos ubicuo: recordemos *Thelma & Louise* o la escena final de *¡Atame!*

El matrimonio entre radio y cine ofrece dos aspectos, a primera vista: la radio como generadora de formas narrativas aprovechables; y el cine que versa sobre la radio propiamente dicha, como herramienta comunicacional. Ya desde antes de la Segunda Guerra Mundial, la pantalla grande se había visto asaltada por personajes salidos de la radio, como cuenta Terenci Moix en *La gran historia del cine*: "El apogeo de la radio como entretenimiento doméstico —y no sólo medio de información— había establecido con el público una complicidad que el cine recogió ávidamente, como en los tiempos del mudo había recogido la tradición de la novela por entregas" (1). Entre los héroes salidos de la radio estaba *The shadow*, realizada por primera vez en 1940 y que recientemente tuvo su *remake* por intermedio del director Russell Mulcahy, protagonizando Alec Baldwin.

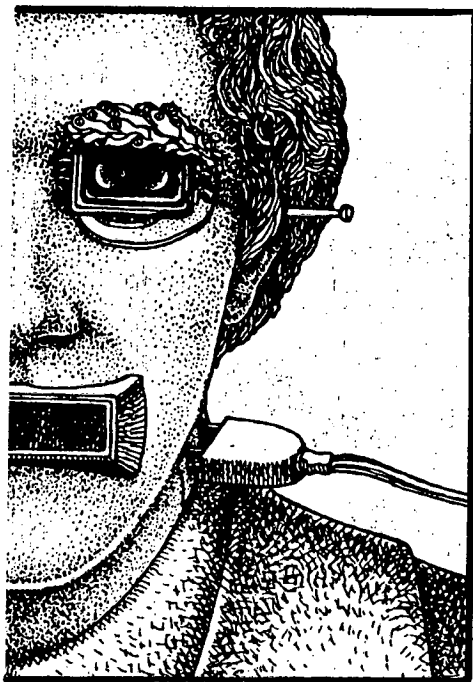
EL ROLLO QUE LLEGÓ PARA QUEDARSE

Una de las primeras películas de George Lucas, quien más tarde se convertiría —junto a Steven Spielberg— en uno de los grandes gurús del cine multimillonario de los años ochenta, fue *American graffiti*, retrato pormenorizado de una calurosa noche de verano de 1962 en alguna localidad suburbana, mullida y candorosa, quizás cercana a Nueva York; fresco de la Norteamérica semirural en el que un grupo de jóvenes ponen sus motores a tono, merodean en busca de chicas fáciles, avizoran un futuro sin fisuras en la previsible mediocridad de un mundo alienado mientras la Guerra Fría anda lejos. Este es el tipo de películas que construye un clima a través de unos personajes aparentemente inofensivos, que se desenvuelven en unos

límites espaciales y temporales perfectamente aprehensibles. Ese clima es un murmullo emanado en buena medida de la radio, entre batidos de fresa y rivalidades tontas; una voz que todos sintonizan en algún momento: la del omnipresente locutor Wolfman Jack, que existió realmente y quien tiene la virtud de marcar el tono de las paradojas. Nadie mejor que Oswaldo Capriles supo apuntar en un comentario publicado en *Cine al Día* el carácter desmitificador e inteligentemente realista de este clásico de los setenta, anotando además el papel de la radio en la vida del pequeño universo retratado: "Deliberada y pudorosamente, los problemas se entrecruzan y resuelven, las tensiones se disuelven ritmadas por las interminables palabras del Lobo, el *discjockey* que hace tejer las más inverosímiles leyendas sobre su persona mientras sorbe desesperadamente helados en un solitario estudio en las afueras del pueblo" (2). Es una película sobre la juventud que poco más tarde estallarían en la contracultura de los años sesenta. La radio es, entonces, más que una excusa para escuchar música de la época.

Películas de aquí y de allá, *thrillers* o comedias, dramas y sagas, han acudido a la radio como referencia, telón de fondo o escenario. Muchas veces, luego de un robo, un asesinato o un secuestro, una información dada por el noticiero de una emisora sintonizada en el lugar equivocado a la hora menos conveniente ha permitido tensar las cuerdas del suspenso; y muchas veces también la radio se ha conformado con colorear situaciones, rellenar vacíos de la banda sonora o simplemente rubricar un estado anímico. La niña interpretada por Tatum O'Neal en *Luna de papel* enciende un cigarrillo a escondidas y escucha un *fox trot* o un *charleston* en la radio mientras su padre, en el cuarto de hotel contiguo, lucubra acerca de cómo desembarazarse de ella. Se trata, nada más, de un toque colorista o costumbrista en una niña en quien el espectador comienza a ver, entonces, un mundo arquetípico.

En lo que concierne al cine nacional, en *Señora Bolero*, de Marilda Vera, Amanda (Carlota Sosa) conoce a su amor frustrado en la piel de un locutor jovenzuelo (Miguel De León)



que le abre el micrófono en unos estudios que recrean aquellos donde acudía público a ver las actuaciones en vivo de sus artistas predilectos en los años cincuenta.

Otras películas que pueden englobarse dentro de este subgénero que podría llamarse radiofónico son:

* *Historias de la radio*. La revista número 2 de la Cinemateca Nacional da cuenta de una película española (1955) dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, dividida en tres episodios básicos que, ligados entre sí por segmentos radiofónicos en vivo y una leve trama amorosa entre dos locutores, ofrece detrás de la frase festiva cierta amargura e ironía, "fruto de la observación constante de la vida y sus contrastes".(3)

* *La radio ataca al mundo (Talk radio)*, de Oliver Stone. Estados Unidos, 1988. Película de factura irregular y relativamente menor dentro de la prolífica filmografía de Stone (*Asesinos por naturaleza, JFK, Nixon, Pelotón*), relata los pormenores de un programa radial llevado por un locutor judío, que va desnudando a la "otra" Norteamérica con sus falsos prejuicios morales, odios y contradicciones diversas.

* *Días de radio*. Clásico film semibiográfico de Woody Allen en el estilo de *Zelig*, narrado como un documental ficcionado, aderezado con la sorna que le es característica a Allen y buenas dosis de nostalgia. Como en el diálogo:

"Madre: -Presta más atención a los estudios y menos a la radio.

Joe (refiriéndose a sus padres): - ¡Pero si ustedes no paran de escuchar la radio!

Madre: -Es distinto. Nuestras vidas ya están arruinadas. Tú todavía tienes la oportunidad de crecer y llegar a ser alguien". (4)

* *Buenos días, Vietnam*. Film que parece especialmente pensado para el despliegue del abanico histriónico de Robin Williams, ilustra el papel de una emisora hecha a imagen y semejanza de las norteamericanas en plena guerra de Vietnam y ubicada en Saigón. Bajo la dirección de Barry Levinson (*Avalon, Rainman*), Williams pone el corazón y la mística del *discjockey* que encarna, llevando buen humor y *hits* musicales de los sesenta al ofuscamiento generalizado entre la soldadesca, rebelándose ante los conabidos militares de alto rango y mezclándose entre los nativos y nativas. Con ligereza y sorna, la película llega a catalogarse como un alegato antibelicista con su banda sonora ciertamente atractiva.

* *Radio on*. Película británica dirigida por Chris Petit en 1979, que cuenta, entre otros, con la actuación del compositor y cantante Sting. Trata de un *discjockey* que viaja a través de Inglaterra investigando las extrañas circunstancias en las que ha muerto su hermano.

ORSON, GRIFFITH, MARX Y OTROS

Juan Miguel Company tiene un libro en la colección *Signo e imagen* que se llama *El trazo de la letra en la imagen*. Al igual que él, otros muchos autores se han dedicado a buscar en el lenguaje cinematográfico lo que allí hay de sintaxis tomada de la literatura y de discurso literario aplicado al montaje, es decir, cómo hilvanar una frase tras otra para contar algo. Siguiéndole la pista al discurso narrativo que encierra el discurso fílmico (hasta ahora, hasta el inglés Greenaway ha debido entrar por el aro de la narrativa aunque haya basado sus intromisiones visuales en elementos tan azarosos, tan fragmentados y tan poco literarios como una página de la gufa telefónica londinense) pueden encontrarse analistas en Europa y América que han sabido

correlacionar el cine con la obra literaria. Y es natural: los melodramas de David W. Griffith en los albores del siglo XX eran un palimpsesto del melodrama del siglo XIX europeo. Griffith era, sin ir más lejos, un profundo admirador de la obra del inglés Charles Dickens, y en una discusión lo dijo abiertamente: "Yo hago novelas, como Dickens, pero en cuadros".

Dickens, además, había entregado varias de sus obras por pedazos, en forma de serial, adelantándose en cien años a la radionovela mexicana, tan cara al cine latinoamericano en general, tanto en su forma como en los alcances de su melodramatismo.

Más natural todavía la correlación cuando se vuelve la vista atrás para ver lo circense y vodevilés que hay en Charlot, y un poco más tarde en los Hermanos Marx: todo lo teatral del primer cine mudo, especialmente el relativo a las comedias, se agrupa en convenciones importadas desde las tablas, las del teatro decimonónico. Temas y concepción del espacio fueron elementos de los cuales partió Griffith, según el mexicano Gabriel Ramírez, uno de los analistas más consagrados a la obra del norteamericano precursor nada menos que de Eisenstein.

Pero el caso es que Juan Miguel Company ha podido, igual, escribir un libro llamado *El trazo de la voz en la imagen*, ubicándose en los escenarios a partir de *El cantante de jazz*, de 1929, primera película con banda sonora incorporada; indagando paralelismos en las maneras de impostar la voz, por ejemplo, cosa difícil porque en aquellos tiempos toda voz sonaba chata, a lata, absorbida por aquellos micrófonos enormes.

Pero más que nada habría que mirar al serial surgido a partir de los años cuarenta en el cine, una real copia de lo que se venía haciendo en radio y que a su vez emparenta con el *comic* y con las primeras versiones de las novelas de Dickens o Balzac. Lo de Griffith es importante porque parece existir consenso en cuanto a que su etapa en la productora Biograph, de 1908 a 1913, se toma como "un corpus unitario en el que, film tras film, se sientan los códigos básicos del cine narrativo". (5)

Todo esto para llegar a una hipótesis razonablemente verosímil: por ser el cine apología de lo cotidiano

e imagen en movimiento, arte e industria de lo visual, los grandes teóricos de su lenguaje han descuidado la fuerza de la palabra en el discurso global; sus implicaciones y desarrollo, pues tanta influencia puede encontrarse del manejo de los espacios teatrales en el cine de Griffith, o de la narrativa literaria en la teoría del montaje en Eisenstein, como del manejo de los planos sonoros de la radio en *Ciudadano Kane*, una de las películas más influyentes, a su vez, en posteriores generaciones.

De *Ciudadano Kane* se tiene comúnmente un concepto aleccionador equivocado: se dice que la genialidad de Welles fue demostrada al romper esquemas hasta entonces establecidos en cuanto a manejo de cámara, angulación y movimiento. Sin embargo, el mismo Welles le reconoció a Peter Bogdanovich que en realidad la invención de esos picados y contrapicados no era cosa suya; al menos, al momento de la confesión decía haber visto en películas anteriores a la suya tales elementos. "He tenido que recibir con tranquilidad algunos aplausos por cosas que no he inventado. Inventé algunas cosas, pero mis mayores inventos fueron en la radio y en el teatro. Mucho más que en las películas. Por ejemplo, nadie sabe que yo inventé el uso de la narración en la radio", le dijo a Bogdanovich durante una entrevista.

A contracorriente de lo que suele pensarse, *Ciudadano Kane* aporta, más que angulaciones desusadas, un manejo de la voz y sus planos que el autor aprendió a desarrollar en los años inmediatamente anteriores, cuando había producido el Mercury Theatre para radio. En realidad, esta era una compañía teatral establecida por Welles y John Houseman. En radio tenían un programa de dramatizaciones que primero se llamó *Primera Persona Singular* y luego *Mercury Theater of the Air*, que fue bajo cuyo nombre se emitió *La guerra de los mundos* el 30 de octubre de 1938. "Es regocijante ver (en *Ciudadano Kane*) el mecanismo de la realización cinematográfica explotado para conseguir efectos teatrales. Los recursos de Welles son como contrapartes visuales de la voz *in crescendo*, los ecos, los sonidos huecos y todas sus otras antiguas técnicas radiales", dice la escritora y

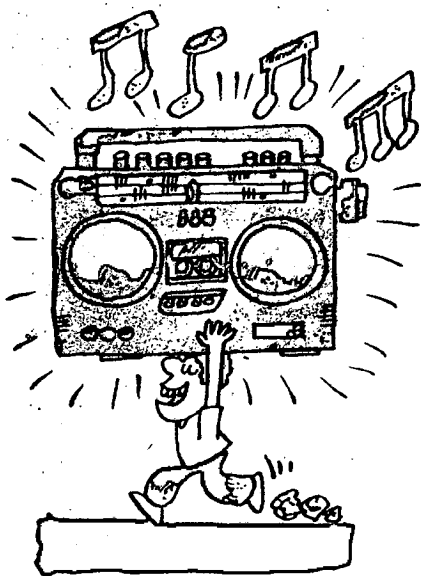


crítica cinematográfica Pauline Kael.

Como quiera que sea, hoy parece una tarea inútil deslindar el mosaico apretado y variopinto de las artes con sus géneros y tendencias. Vaya usted a saber qué hay de cada cual en una película escogida al azar. Cuando Stanley Kubrick lee un artículo en un diario y decide, a partir de allí, hacer una obra maestra de las que acostumbra obsequiar cada cinco o diez años, no parece muy dable tomar un bisturí analítico y ver hasta dónde llega la correlación entre opinión pública y cine norteamericano. Sean Penn —el ex actor que se ha revelado como un guionista y director serio, especialmente tras *Crossing guard*— hizo su primera película, *The indian river*, a partir de una canción que escuchó de Bruce Springsteen contenida en el disco *Nebraska*. Al hispano Almodóvar se le ocurren tramas tras observar un *reality show* de moda en la televisión; y personajes a desarrollar luego de conversar un rato con su señora madre. En fin

CARAMBA CON EL POP

Por todas las razones antes expuestas, ¿quién puede asegurar que los documentales de la era *pop*, tan en boga luego del éxito del Festival de Woodstock y la película —que recogió aquellos días de amor, música, paz y marihuana— no son una onomatopeya de los programas radiales de las emisoras norteamericanas e inglesas? Género decididamente sonoro y canoro como ningún



otro, el documental de música *pop* — tan popularizado que la Cinemateca Nacional ha institucionalizado una sección llamada Banda Sonora —, o más precisamente *rock*, ha conocido sus mejores horas en *cinemascope* y *technicolor*; pero su público se formó como tal en la radio, escuchando las cuarenta principales.

Pero no sólo su público; sus guionistas, gente de producción, directores y realizadores, siguieron el patrón impuesto por el reportaje radial: grabación de un concierto de las estrellas-entrevistas a las estrellas-intervenciones de los fans-tomas de los ensayos-vuelta al concierto. Es la consecuente praxis de un género que ha dado algunos memorables momentos al cine de los últimos 25 años: además de *Woodstock*, la película de los Rolling Stones, *Gimme shelter* y aquella que celebra sus 25 años en el ruedo (aunque sólo ha circulado en video); *U2 rattle and hum*; *The song remains the same* (del legendario grupo Led Zeppelin)... y un largo etcétera de largometrajes: todos, reportajes radiales llevados al cine, con su voz en *off* narrando la historia de los chicos de turno. Excepciones también abundan: la película de Alan Parker basada en los inventos e inquietudes del grupo Pink Floyd, *El muro*; las películas de Richard Lester protagonizadas por Los Beatles; *The last waltz*, un film sobre el concierto memorable de despedida de The Band más Bob Dylan, magníficamente filmado por Martin Scorsese,

COMUNICACION

que como todo el mundo sabe es un fanático de la música de los años sesenta. Todas estas últimas son películas musicales de verdad, no reportajes radiales llevados al cine. Arte *pop* a partir de una expresión *pop*, o cine de autor a partir de una búsqueda no personal sino colectiva, a veces ajenamente colectiva.

Román Gubern a veces peca de radical, cuando habla de “banalizadoras modas culturales” que actúan cual “rodillos homogeneizadores de la producción”⁽⁷⁾ cinematográfica. Pero aunque las modas son simplemente eso, modas, a la postre mueven a la gente a la creación, y no por haber sido contaminadas en principio por la superficialidad merecen ignorarse. Vista en perspectiva, la animada celebración del consumismo y el hedonismo por parte del clan Andy Warhol en los años sesenta, contribuyó, qué duda cabe, a la apertura de terrenos y caminos insospechados. No todo lo culturalmente profundo; es decir, no todo lo que implica un conocimiento técnico y teórico del medio y de los antecedentes que inciden o han incidido en la materia objeto de nuestra recreación, tiene por qué ser necesariamente válido y trascendente. Por el contrario, muchas veces lo que manipulamos de manera lúdica, empírica, torpe y creativa abre más espacios, agita más sentimientos, promueve más la diatriba, incita más la reflexión.

Quizás quienes han hecho radio han provocado en el cine más revoluciones de lo que cabría pensar. Son cosas que no se pueden medir a ciencia cierta.

Spike Lee, ese pequeño genio negro que ha invertido varias películas en auscultar las raíces de la marginación del Bronx, los odios interraciales y la violencia citadina, construyó su más famosa película, *Haz lo correcto*, en el día más caluroso del año, sin que sucediera nada en apariencia más allá de lo cotidiano: una discusión por unos retratos en la pizzería del italiano, un blanco irlandés que llega nuevo al barrio, unos negros viejos que hablan más de la cuenta, un pequeño asalto al cantonés de la esquina (que es como decir al portugués de la esquina), una señora que bota a su marido de la casa por parrandero y mujeriego... un negro corpulento que anda calle arriba y calle abajo con un gran aparato

estéreo, escuchando todo el tiempo la emisora lugareña y su catajarria de *raps*. A todo volumen. Bien. Al final del día el negro corpulento terminará muerto a golpes y patadas.

En la película *Slam dance*, del director de “ascética elegancia” Wayne Wang, desarrolla una trama a partir de uno de esos personajes que parecen vecinos de cualquiera, clase media recién separado que no se mete con nadie pero que de repente se ve mezclado en un par de asesinatos en los que no tiene ni arte ni parte. Pues bien, ¿a que no adivinan cómo comienza la película? El tipo escucha todo el tiempo un programa radial que comienza con el locutor desenfadadamente vocinglero que arrea a los radioescuchas: “Eh, amigos, llámenos con sus problemas personales, predicciones y quejas políticas...”. La primera llamada del día es un grito espeluznante de mujer, a lo que el locutor responde: “Enseguida estamos contigo. Pasemos a la siguiente llamada”.

Más adelante, ya en su automóvil Buick de 1960, el hombre común — encarnado por Tom Hulce — reincide en el mismo dial: “Llamo desde un pozo donde antes estaba mi casa”, dice una voz desesperada. “Excúseme, ¿cuál es su nombre?” “Me llamo Ethan, tiene que ayudarme. Este ovni bajó y se chupó mis muebles con una especie de manguera. Regrese y mi familia había desaparecido...”

Lo cual es una manera como otra cualquiera que encuentra Wang para advertirnos de que la trama a desencadenarse escapa de toda adecuación a la razón y, por lo tanto, es tan real como la cruda cotidianidad de una agitada ciudad moderna.

NOTAS

1. Moix, Terenci. *La gran historia del cine*. Barcelona. Ediciones Blanco y Negro, 1996, p. 1373.
2. En: *Cine al Día*. N° 18. Caracas, junio de 1974, p. 37.
3. En: *Revista Fundación Cinemateca Nacional*. N° 2. Caracas, noviembre de 1991, p. 14.
4. Allen, Woody. *En imágenes y palabras*. Madrid. Ediciones B del Grupo Zeta.
5. Company, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen*. Barcelona, Editorial Cátedra, 1987, p. 57.
6. Kael, Pauline. *Kiss Kiss Bang Bang: El tiempo del cine*. Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1974, p. 323.
7. 2. Barcelona, Editorial Bruguera, 1983, p. 145.