

Guernica

y la representación abstracta del terror

La tarde del 26 de abril de 1937, varios aviones de la Legión Cóndor alemana y de la Aviación Legionaria italiana lanzaban bombas sobre el pueblo de Guernica.

«El primer avión apareció hacia las cuatro de la tarde y dejó caer algunas bombas. Al cabo de unos quince minutos tuvo lugar la primera oleada, tres aviones en formación triangular que volaban muy bajo. Así empezó el bombardeo sistemático de Gernika que se prolongó durante más de tres horas».

[Fundación Museo de la Paz de Gernika](#)

La Legión Cóndor iba equipada con 17 Dornier Do alemanes, un modelo previo a los Stuka que, como estos, llevaba una bocina que al descender en picado para el bombardeo producía, por la fricción contra el aire, un sonido muy característico que tenía el objetivo de causar terror.

- **Guy Hamilton. *Battle of Britain. UK (1969)***
- **Moondog. «Log In B» en *The German Years 1977-1999. Roof Records (2004)***

Se cuenta que, debido a que el ataque tuvo lugar en dos momentos, buena parte de la población de Guernica se escondió en el bosque y bajo tierra, por lo que debemos imaginar que, de entre los árboles y los refugios, salieron los testimonios que alertaron a la comunidad internacional. George L. Steer escribió en el *Times* en 1937 que:

«La táctica de los bombardeos, que podrán ser objeto de estudio de los científicos militares, fueron las siguientes: primero, un pequeño grupo de aviones tiró bombas pesadas y pequeñas granadas sobre la ciudad eligiendo área tras área de manera ordenada. A

Fecha: 26/04/2017

Realización: José Luis Espejo

Agradecimientos: A Rocío Robles por su asesoramiento. A Carolina Bustamante, T.J. Clark, Anne Wagner y José Lladó por las entrevistas. A Rubén Coll, Mikel R. Nieto y Xabier Erkizia por sus aportaciones temáticas. A Carmen Martín y Olga Sevillano por sus correcciones y sugerencias.

Licencia de este texto: Creative Commons Dominio Público 1.0

Derechos de las imágenes: de sus autores

continuación, vinieron las máquinas de combate con sus ametralladoras, que hicieron cundir el pánico entre los refugios antiaéreos, algunos de los cuales ya habían sido dañados por las bombas de 450 kg de peso que hacen agujeros de unos 7 metros en el suelo. (...)

El orden del bombardeo era, por lo tanto, lógico: primero, granadas de mano y bombas pesadas contra la población; luego, ametralladoras para conducir las bajo tierra y, por último, bombas pesadas e incendiarias para convertir en ruinas las casas y quemarlas encima de sus víctimas».

George L. Steer. «Bombing of Guernica». [The Times](#) (1937)

Este bombardeo fue fruto de la colaboración del bando sublevado con las potencias fascistas que durante la Segunda Guerra Mundial formarían parte de parte de las Potencias del Eje. En 1937, cuando el gobierno republicano aún mantenía la esperanza de pedir ayuda contra el fascismo, Pablo Picasso, movido por las noticias de la prensa inglesa y francesa sobre el bombardeo, respondía al encargo del gobierno pintando un mural para el pabellón español de la feria internacional. El cuadro tuvo éxito. La causa, no tanto.

Picasso había dudado sobre el tema. Se cuenta que, desde enero, el artista no encontró razón de ser para el encargo, hasta que a principios de mayo, después del bombardeo del 26 de abril, comenzó a pintarlo. Finalmente el mural se instaló en una de las paredes del pabellón español, un edificio que funcionaba en sí mismo como una máquina de propaganda diseñada por Josep Renau. Frente al *Guernica*, un cuadro perdido de Miró y, entre ambos, una fuente de mercurio de Calder con el nombre de *Almadén* en referencia a las minas del mismo material, fuente de la riqueza republicana y amenazadas por el avance del ejército fascista.

Esta es una cápsula sobre este cuadro, sobre su vida posterior, sobre sus viajes y sobre su composición. Sobre lo que implica, a día de hoy, pararse a mirar el *Guernica*. Es una cápsula para el Canal Inaudible de la Radio del Museo Reina Sofía que parte de la exposición *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, en la segunda planta del museo entre el 5 de abril y el 4 de septiembre de 2017.

- **Alfonso Cuarón. *Children of Men* (2006)**
- **Karlheinz Stockhausen. «Gesang Der Jünglinge» en *Gesang Der Jünglinge - Kontakte*. Deutsche Grammophon (1963)**

Los hijos de los hombres es una película postapocalíptica estrenada en 2006 que se sitúa en un futuro en el que ya no nacen nuevos seres humanos. La mayor urgencia de la población es escapar, aunque no se aclara muy bien de qué.

En ese trasiego desmesurado de refugiados, un organismo gubernamental británico almacena las obras de arte de la humanidad de manera similar,

aunque a otra escala, a cómo la Segunda República Española protegió el patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la campaña dirigida por María Teresa León, Rafael Alberti y Josep Renau. Además del *David* de Miguel Ángel, en la película se ve el *Guernica*, a cuyo hipotético escenario ha llegado tras uno de sus penúltimos viajes. La advertencia es clara: si no tenemos algo de cuidado, el viaje que realizó el mural desde Nueva York a Madrid en 1981 podría no ser el último.

- Midori Takada. «Catastrophe Σ» (1983) en *Through The Looking Glass. We Release Whatever The Fuck We Want Records* (2017)

Picasso nunca aceptó la invitación de viajar a España. Su nombramiento como director honorífico del Museo del Prado en 1936 sería una más de las campañas de propaganda que quisieron aprovechar la figura del artista.

En aquel momento la propaganda se enfocaba al extranjero buscando la defensa de la República. En las embajadas de París y Londres se publicaban folletos sobre la destrucción del patrimonio artístico y durante la exposición del 37 en París:

«Se distribuyeron cerca de dos toneladas de ejemplares del Libro blanco elaborado por el Ministerio de Estado con los documentos incautados a los legionarios fascistas capturados a principios de marzo en Guadalajara, y destinado a probar que España era víctima de una verdadera "invasión extranjera"».

Hugo García. «La propaganda exterior de la República durante la Guerra Civil». [Casa de Velázquez](#) (2012)

Como parte de esas maniobras de propaganda el cuadro viajó y mucho. Una serie de trayectos en los que el lienzo y la pintura se irían erosionando a un ritmo inaudito mientras el significado de sus formas y de sus imágenes se iban sobredimensionando, pese a que, como decía Picasso:

«Este toro es un toro y este caballo es un caballo. [...] Si le das significado a ciertas cosas en mis pinturas pueden resultar acertados, pero no es mi intención dar esos significados. Las ideas y conclusiones que tú obtuviste yo las obtuve también, pero de manera instintiva, inconsciente. Hago la pintura para la pintura. Pinto los objetos por lo que son».

«Guernica ...questions of meaning». [Public Broadcasting Service](#)

En 1938 el cuadro viajó a Oslo, Copenhague y Estocolmo. Estamos hablando de uno de los cuadros más grandes del s. XX viajando enrollado, sin tener en cuenta cuestiones de conservación, a lo largo de miles de kilómetros por motivos no sólo artísticos, sino muchas veces políticos. Al poco de llegar a Estocolmo, desde el otro lado del Atlántico se iniciaban las gestiones para la exposición que iba a realizarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En enero de 1939 el mural viaja a Londres, donde el Comité de Ayuda del East London (*East London Aid Spain Committee*) organiza una exposición de *Guernica* y sus dibujos preparatorios. Esta asociación había estado activa desde 1936, cuando envió a personas del cuerpo médico a las filas de la guerra civil española. El propósito de la exposición era recaudar un millón de peniques para enviar un barco de alimentos. La muestra tuvo lugar en la galería de la Whitechapel y en su primera semana alcanzó un número de 15.000 visitantes.

Antes de ser depositado en el MoMA aún hizo otra gira por Norteamérica con la Campaña Española de Ayuda a los Refugiados (*Spanish Refugee Relief Campaign*). Pasó por Los Ángeles, San Francisco y Chicago. Entre sus lemas estaba «El pueblo español luchó por ti» (*Spain's people fought for you*), en alusión a la lucha para frenar el fascismo que tenía lugar en España, presagio de la Segunda Guerra Mundial.

El cuadro, que surgió como un objeto artístico y político, midiendo los límites de la propaganda, comienza en estas fechas a ser un poco más obra de arte con su llegada a Nueva York. Alfred Barr, entonces director del Museo de Arte Moderno, coloca el *Guernica* entre los otros Picasso, como una culminación personal del autor.

Aún le quedarían varios viajes a lo largo de la década de los 50. En 1954 viaja a São Paulo, en 1955 a París y a lo largo de 1956 pasa por Múnich, Colonia, Hamburgo, Bruselas, Ámsterdam y Estocolmo. Cuando el *Guernica* se deposita después de todo esto en las salas del museo neoyorquino a finales de los años cincuenta, ya se había convertido en un hito estético que permitía a los norteamericanos imaginar una genealogía para el expresionismo abstracto y, en cierto modo, ahondar en un análisis formal del cuadro.

Tras tantos viajes el estado del mural era penoso, por lo que los conservadores del Museo de Arte Moderno de Nueva York deciden aplicar una capa de encáustica, es decir, de cera, al reverso del lienzo. El «último viaje», que así se le ha llamado, fue el realizado desde Nueva York hasta Madrid para ser colocado en el Casón del Buen Retiro en 1981, hasta que llegó al actual Museo Reina Sofía. Al desenrollarlo se pudo ver el deterioro aún mayor producido por la encáustica.

De entre todas las historias de la llegada a Madrid, quizá valga la pena recordar el testimonio de José Lladó:

«Soy José Lladó. Yo era embajador de España en Washington cuando viene el *Guernica* a España. Coincidí con parte decisiva de las negociaciones de la llegada del *Guernica* aquí. Al poco de llegar, el Senado de los Estados Unidos aprueba una resolución por la que recomienda que el *Guernica*, que está depositado en el MoMA de Nueva York, vuelva a Madrid, que España es un país democrático, que esa era la voluntad de Picasso.

Cuando me entero de esa resolución llamé al que la había promovido, que era el senador McGovern, del que luego me hice muy, muy amigo, y que traje a España. Curiosamente yo fui también a ver lo primero que le interesaba a un embajador, que era conocer al presidente de la comisión de asuntos exteriores del senado, que era una persona clave y que, curiosamente, era un especialista en temas españoles, y era el senador Frank Church, que era senador por Idaho, donde están los vascos.

Total que yo llegué allí, pedí hora al senador Church y según estaba esperando el cuarto de hora que me hizo esperar, decidí irme de vacaciones a Idaho. Me fui con mi mujer y mis hijos invitados por el senador una semana y lo pasamos allí divinamente.



Foto de Jimmy Jausoro tocando en Idaho firmada por el senador Frank Church.

Luego, naturalmente, tuve una relación con el mundo del MoMA, de David Rockefeller. Mi padre era amigo de Rockefeller y de su cuñada, Blanche Rockefeller, que era la que entonces llevaba el tema y la CBS. Paley, que era el presidente del MoMA, que además en aquel instante estaba la CBS en conversaciones con Juan Tomás de Salas, de *Cambio 16*, un gran periodista, una persona extraordinaria, un hombre que ayudó muchísimo a la transición desde la prensa. Estaban estudiando la posibilidad de hacer una televisión conjuntamente en España.

Y cuando llegamos al secretario general, dio la casualidad también de que era amigo y me fui a visitarlo a la embajada. Me dijo: «Yo ahora soy el hombre encargado de estos temas». La decisión, obviamente, la toma quien lo tiene, dado que el Museo de Arte

Moderno es privado, es de un conjunto de grandes empresarios, eso es así. Ahora tiene algún apoyo de naturaleza estatal, pero entonces no tenía ninguno y la familia Rockefeller jugaba un papel muy, muy importante.

La importancia de conocer a Rockefeller, que los Rockefeller supieran quiénes éramos, que Paley tuviera también relaciones aquí en España, y que los Rockefeller estuvieran abriendo una sucursal aquí del Chase Manhattan Bank... Es decir, había todo un entramado de intereses al mismo tiempo y una realidad que era la España democrática. Esas son las coincidencias».

Fragmento de la entrevista realizada a José Lladó en noviembre de 2011

No era la primera vez que el estado español trataba de importar el mural para despolitizar e instaurar una imagen de concordia y paz.

- Luc Ferrari y Brunhild Ferrari Programme Commun (1972) en Programme Commun Sub Rosa (2012)

En 1966 Carrero Blanco trató de ejecutar la maniobra, a lo que Picasso, como es bien sabido, se negó. No habría *Guernica* sin «derechos fundamentales». Y así, con la Transición, que sobrevino atada y bien atada al franquismo, el *Guernica* se deposita en el Casón del Buen Retiro, antigua sede del museo del Prado, protegido por un cristal antibalas. Antonio Saura escribió que:

«La prometida [...] protección convertiría la pintura en un acuario de fenecidos fantasmas que en otras ocasiones no necesitaría cristales para balas para poder sobrevivir».

Antonio Saura. «Réquiem por el Guernica». [El País](#). 27 de julio de 1992

Es complejo hablar de Picasso desde los sonidos. Aunque es cierto que realizó cortinas para los ballets rusos de Diaghilev y que su obra cubista está plagada de guitarras, el lenguaje de Picasso, o la manera en que tiene de hablarnos sobre él, es sobre todo mirada. Sólo hay un ejemplo de su voz anunciado como la única entrevista para la televisión y sería la primera vez que muchas personas escucharan su voz si no fuera porque todo lo que se refiere al pintor está sujeto a derechos de autor que impiden reproducirla en esta cápsula. Así que como no hay sonidos referidos directamente a Picasso, o a la exposición que nos ocupa, vamos a intentar contar la historia a partir de un relato que no debe ser tomado al pie de la letra.

Comienza con el paseo del famoso filósofo y, no tan conocido, músico Theodor Adorno¹. Theodor pasea por la calle cuando comienza a escuchar el sonido que sale por las ventanas de distintas casas y que reproducen música en radios y gramófonos. Adorno no termina de disfrutar de esta sensación. El sonido de la música se ha salido de su lugar y su escucha queda irremediabilmente banalizada.

«Picasso is on Adorno's side. He also is someone who believes there ought to be a distinction between habitation, which essentially happens in the interiors. You make an interior which is your world and which reflects your interests and your passions, and give you safety and gives you the possibility of living fully. And I think that both of them feel very deeply that actually one of the features of modernity, that they both feel in different ways, is catastrophically dangerous or terrifying. It's the kind of dissolution of this interior».

Fragmento de la entrevista a T.J. Clark y Anne M. Wagner del 28 de marzo del 2017

Dice T.J. Clark que Picasso está del lado de Adorno en cuanto a los lugares para la contemplación y la habitabilidad, y en esta historia de dentro y de fuera hay una línea para entender el cuadro. La clave, nos explica Anne M. Wagner, está en la electricidad.

«I think for Picasso, and I think this is true, you can see this in his drawings for this great mural, I think he was very interested in electric light. And I think he became interested in electric light in the 30s. And I think that there's a whole series of pencil sketches which were for an uncompleted painting which was to have been at the painter's studio which was replaced after the bombing by the mural that we know, but they keep setting up the scenario of electric light, of a spotlight in the studio against the backdrop of natural life. And I think he was really, I mean, everyone was really aware of that actually and it was part of the Nazi spectacle, it was part of the spectacularization of experience, which was going on at that moment, in the 1930s in particular. I think it's a fascinating moment for this because I think these people were...»

Fragmento de la entrevista a T.J. Clark y Anne M. Wagner del 28 de marzo del 2017

Los artistas de la generación de Picasso estaban obsesionados con el cine. Quizá sea a través del cine, la electricidad y la espectacularización como se puede comprender el cuadro. La electricidad que alimenta las radios que tanto molestan a Adorno es la misma que ilumina los interiores que presenta Picasso y es la misma que activa la bombilla que hace palpitar el celuloide en la pantalla de cine. La electricidad atraviesa el espacio y hace del interior un exterior, como en el *Guernica*. En el vértice superior del triángulo que organiza el cuadro hay una bombilla y una vela. El techo de la sala bombardeada es a la vez un cielo, un interior y un exterior. El cuadro, así, más que ningún otro de su época, ha tenido la capacidad de funcionar como signo y alegoría y como objeto más allá de la causa representada, quizás precisamente por esta composición formal. El *Guernica* se sigue usando como frontal de manifestaciones pacifistas. Se ha usado contra la guerra de Irak, contra la entrada en la OTAN, contra los bombardeos en Siria. Se ha usado contra todo, pero no parece haber podido frenar nada.

«En 1955, el filántropo americano Nelson Rockefeller compró el primer tapiz del *Guernica* (una de las tres copias encargadas por Picasso y supervisadas personalmente por él), que más tarde fue donado por su familia a las Naciones Unidas, donde quedó ubicado en la entrada del Consejo de Seguridad el 13 de septiembre de 1985».

María Manrique. «Diez años de la guerra de Irak: Arte censurado».
[APDHACádiz](#). 14 de junio de 2013

Este mismo tapiz no es siempre visible en las retransmisiones televisivas de los mensajes de la ONU. Durante el discurso del norteamericano Colin Powell anunciando la guerra de Irak en 2003, no se hizo uso del tapiz como fondo, sino que se usó una cortina azul. Hay tantas versiones de esta historia como noticias sobre el tema. El *Guernica*, por cierto, también es relevante por tener la capacidad de contar varias historias en paralelo sobre un mismo hecho sin que ninguna de ellas deje de ser cierta.

Así, en 2009, la artista polaca Goshka Macuga colocó una réplica del cuadro en WhiteChapel, donde había estado en 1939 para recaudar fondos. Tras el cuadro, una gran cortina azul hacía referencia al hecho relatado sobre Colin Powell en la ONU.



Goshka Macuga: *The Nature of the Beast*. [The Bloomberg Collection](#). Del 5 de abril de 2009 al 4 de abril de 2010

- Sebastian Meyer. «Bomb» en *War is not quiet*. Welthassle (2016)

Esta es una grabación realizada por Sebastian Meyer en Ras Lanuf, Libia, en 2011.

«La guerra no es tranquila. De hecho, es lo contrario: es ruidosa. Es muy ruidosa. (...) Hay algo aterrador en el sonido que la fotografía no puede capturar. No hay composición. No hay ninguna idea. Sólo el ruido crudo de una bomba cayendo y explotando. Y eso es lo que es estar ahí. Es crudo. Impredicible. Y muy ruidoso».

Sebastian Meyer. «Bomb» en *War is not quiet*. [Welthassle](#) (2016)

Esa composición y esa idea de la que habla Meyer son muy interesantes para comprender hasta qué punto es importante el significado de la forma en la representación abstracta de un cuadro.

«This very extraordinary moment when Picasso himself says, seems to be saying: well, how do you represent death? Goya in the *Third of May* manages to represent death. How does he do it? I don't think profoundly he does it by the screaming or bleeding people. He does it by some kind of condition of light, a light that kind of shocks, interrupts and sort of stands somehow deeply for us, for us viewers for death. He says: «If you look carefully, the light in the picture falls only on the man in the white shirt, the lantern which casts the light is dead. Why? We don't know, nor did Goya but Goya, he knew it had to be like that».

Fragmento de la entrevista a T.J. Clark y Anne M. Wagner del 28 de marzo del 2017



Francisco de Goya. *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos*. 1814

En esta cita, Picasso nos habla de su fijación con *Los fusilamientos del 3 de mayo* cuando, antes de haber decidido el tema del gran mural, se había decidido por usar la luz que usa Goya como un referente. Es posible que tuviese claro el tipo de alegoría que iba a producir y por eso el pintor, nos cuenta T. J. Clark, estaba preocupado por ser capaz de representar la muerte de manera abstracta del mismo modo en que, según él, Goya la había representado mediante la luz blanca del farol que domina el centro de *Los fusilamientos*.

La luz blanca de *Los fusilamientos* ilumina la escena, pero no de una manera naturalista, sino para representar la muerte. Y es la muerte y el terror, precisamente, lo que el historiador del arte dice que queda contenido con una proporción exacerbada en el cuadro de Picasso. Una luz no eléctrica domina el cuadro de Goya y una bombilla, el de Picasso. Un cielo incomprensiblemente negro en Goya y un cielo que es un techo en Picasso. De nuevo, la relación del interior con el exterior medido por la luz eléctrica o la natural como forma de representar el terror.

La violencia contra las personas se sigue ejerciendo mediante bombas, balas y batallas declaradas, pero en los últimos 80 años se han desarrollado estrategias económicas para mantener la guerra eterna. En este estado de continua excepción y puestos a seguir los principios que aseguran la permanencia del cuadro en un lugar donde las libertades individuales sean respetadas, ¿se imaginan si el *Guernica* volviera a sus viajes? No ya fuera del Reina Sofía, ni el estado español, sino a un continuo éxodo contra la normalización del terror.

CITAS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS AUDIOS

- Moondog. "Log In B" in *The German Years 1977-1999*. Roof Records (2004)

Del exterior al interior. Moondog vivió en la calle entre los años 40 y los 70. En 1974 viajó a Alemania, donde compuso sus piezas más eléctricas, pensadas para órgano y ensambles de cámara.

"My 10-year-old brother wanted to invite him home for Christmas because he felt so sorry for him", she recalled to a reporter in 1979, "but no one in the family had the nerve to ask him." Then, she heard his music:

"I saw the record of his music—orchestra pieces played by 45 musicians—and I bought it. When I first heard the music, I was shaken! I couldn't believe that a man who could write music like that would have to live as he did. So then I invited him home."

With Sommer's father's endorsement, Moondog soon moved into the family's home in Oer-Erkenschwick, an "uninspiring little town in West Germany." Soon, Sommer quit her archaeology studies and became Moondog's full-time publisher, producer, agent, and transcriber.

Over the ensuing three years, she negotiated the release of two new albums of Moondog's music, which she released through her own independent publishing company, Managram; she'd also secure a deal with another producer, Roof, to fund two new Moondog albums per year. By all accounts, she rejuvenated the man's career, and made him something of a European sensation.

And in this new environment, Moondog flourished.

"I am living in a composer's paradise', he told a reporter shortly after moving in with Sommer. 'I am surrounded by musicians, I get my meals on time, I'm warm, and most of all I'm free for my music'. With this freedom, he produced a prolific amount of work—and also some of his finest (i.e. *Sax Pax*, and *Big Band*)—and embarked on frequent tours around Britain, Austria, France... He even once conducted his avant-garde music before the Royal Court."

Zachary Crockett. *The Genius of Moondog, New York's Homeless Composer*. Princecomics.com. 22 de enero de 2015

- Midori Takada. «Catastrophe Σ» (1983) en *Through The Looking Glass. We Release Whatever The Fuck We Want Records* (2017)

"When I produced this album, I was personally dreaming—on the album's first track *Mr Henri Rousseau's Dream*—, and on the other hand, I was imagining a world that was heading towards destruction—on the fourth and final track *Catastrophe* □".

Claire Sawers. *Adventures in Wonderland: Midori Takada en The Wire* n° 399, Mayo, 2017. P. 10

- Sebastian Meyer. «Bomb» en *War is not quiet. welthassle* (2016)

"War is not quiet. In fact, it is the opposite: loud. Very loud. (...) Photographs, on the other hand, don't make any noise. They don't even move. So it is really hard (although not impossible) to translate the sounds and chaos of war into a photograph. (...) There is something terrifying in the sound that the photograph just can't capture. There is no composition to the sound. No thought. Just the

raw noise of a bomb falling and exploding. And that's what it's like to be there. Raw. Unpredictable. And very, very loud."

Sebastian Meyer. [welthassle](#)

- Luc Ferrari y Brunhild Ferrari. «Programme commun pour clavecin et bande magnetique» (1972) en *Programme Commun. Sub Rosa* (2012)

"C'est une musique gaie, pourtant elle pose une question : peut-on dissocier les préoccupations politiques des préoccupations artistiques, que ce soit directement (comme on peut le faire dans un film) ou indirectement, comme dans cette musique ? Mais c'est surtout pour marquer, à ma manière, la signature du Programme Commun en 1972."

Luc Ferrari, [IRCAM](#)

El programa Commun fue un programa de reformas firmado en 1972 entre el Partido Socialista, el Partido Comunista Francés y el Partido Radical de Izquierdas. Este pacto ayudó a la elección de François Mitterrand como presidente de la República en 1981 cuando comenzó a aplicar dicho programa. En 1983 François Mitterrand canceló el programa y dio paso a un plan de austeridad. Esto favoreció la entrada de Francia en la Unión Europea y las relaciones internacionales con Estados Unidos, entonces presidido por Ronald Reagan.

¹ "on his famous 1938 article "on the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening" he takes issue with Adorno's claim that music is essentially 'spaceless' and is noticed in terms of space only when it becomes ubiquitous, when the same piece of music pours out of the window of different houses. This, Adorno objects, would imply that radio in a private room is somehow devoid of space. But even though this assertion would be hard to maintain, might there be anything to the reverse notion that radio music in the bourgeois home has the character 'hereness'? [...] Furthermore, radio music always seems to be coming from a distant place. The spatial distance between the living room and the studio or the concert hall is never fully bridged, thus lending radio sound a "new and very specific space relation", removing music even further from the direct experience of the here and now"

Veit Erlmann . *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. Zone Books. London. 2010, p. 320