ICONOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

POÉTICAS DEL RADIODRAMA MEXICANO: KALIMÁN, LA RADIO INCREÍBLE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA:

OCTAVIO SERRA BUSTAMANTE

ASESOR: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ MATÍAS

MÉXICO, D. F. 2015

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005627 DE FECHA 22 DE SEPTIEMBRE DE 2005. CLAVE 2004

Introducción.
I. Hacia una poética del radiodrama**.**
I. 1. Génesis y gnosis poética.
I.1.1. Así habló Aristóteles.
I.1.2. Horacio se manifiesta.
I.1.3 Hechizo poético de Valèry.
I.1.4. Greimas antes de Greimas.
I.2. Poéticas radiofónicas**.**
I.2.1. Radia futurista.
I.2.2. Irradiación estridentista.
I.2.3. Radio-pravda : ¡Dziga Vertov!
I.2.4 Brecht: la radio épica**.**
I.3. Codetta.

II. Materia radiofónica.
II.1 La via acusmática.
II.1.1 P. Schaeffer: la importante locura**.**
II.1.2. Murray Schafer: la orquesta salvaje.
II.1.3. John Cage: saber el silencio.
II.2. Cuadrante crítico.
II.2.1. Rudolf Arnheim: radio gestalt**.**
II.2.2. El canon Balsebre**.**
II.2.3. Ricardo Haye: el viraje artístico**.**
II.3. Rec: suma de voces**.**

III. En la poética del radiodrama**.**
III.1. Radiodrama al aire.
III.1.1 Generalidad y géneros de la ficción radiofónica**.**
III.1.2. Radio dramaturgia / peripecia sonora**.**
III.1.3. Radiodrama: urdimbre poética**.**
III.2. Kalimán: la radio increíble.
III.2.1. Radiodrama a la mexicana: el contexto.
III.2.2. Las tres eras de Kalimán**.**
III.2.3. Kalimán en el valle de los vampiros: *análisis de caso.*
III.3. Epílogo: *serenidad y paciencia.*
Conclusiones.
Bibliografía.

INTRODUCCIÓN



Sin un porqué, todo parece desequilibrado;
y con un porqué, todo parece un porqué.

– ANTONIO PORCHIA –

La Radio se ha convertido en la Ofelia de los medios de comunicación mexicanos. Divaga por el espectro radioeléctrico envuelta en acartonados noticieros, cantando las cuarenta principales, vociferando improperios políticos, recomendando marcas de automóviles y suspirando por el amor perdido de su Hamlet: la época dorada del medio, aquel tiempo en el que reinaba en solitario, deslumbrando a las audiencias mediante radionovelas, boleros, crónicas deportivas, personalidades del micrófono y propuestas culturales. Su pasado es una venda que opaca su visión del presente. La creatividad e inventiva que le fue tan natural, ya no le resulta cómoda.

¿Por qué el medio ha caído bajo el embrujo de la mediocridad, pasando de ser temerario a temeroso en su capacidad de realizar expresivos y seductores productos comunicativos? Se puede acusar que a la radio la han vuelto loca y amnésica la mezquindad de concesionarios y permisionarios que no han querido ni sabido explorar nuevos contenidos, formatos y posibilidades programáticas.

Las fórmulas de producción actuales, aunque gastadas, conservan el medio en un estado de petrificación que facilita su gestión bajo la ley del mínimo esfuerzo y un bajo costo de producción. ¡*Eppur si muove!* No todo es tierra baldía. Hay cantidad de fisuras en esa mole callosa de las que brotan creatividad e innovación cotidianamente como índice que marca la urgencia de un paradigma renovador.

El radiodrama, por ejemplo, ha evolucionado a pesar de la baja producción de ficciones cuya transmisión, por cierto, se debe al auspicio intermitente de emisoras culturales y universitarias. A pesar de que las recientes series han sido programadas en horarios difíciles y han sido producidas con presupuestos apretados, las audiencias han reconocido, apreciado y demandado más ficción radiofónica.

En el campo de la radio comercial, la ficción radiofónica sobrevive en formatos breves como el *sketch* y el *spot* publicitario, sin embargo, ha desaparecido tan siquiera la posibilidad de considerar la financiación de un drama seriado. Injusto pago para un género que contribuyó puntualmente al crecimiento y posicionamiento de la industria radiofónica nacional. La relevancia histórica del radiodrama ha sido menospreciada tanto por el mundo empresarial como por el ámbito académico. En este último, los estudios no han trascendido un enfoque panorámico y diacrónico del medio. Al planeta radio se le observa con telescopio. Así es captada la generalidad del fenómeno, sus contextos políticos, económicos y culturales pero a la distancia escapan del análisis la textura del discurso sonoro y desaparece la contemplación del arte combinatorio de palabras, música, efectos y silencio, que sucede solamente en el centro del cuerpo radiofónico.

La pretensión de este trabajo es revertir esta tendencia. Había que lanzar una misión tripulada que descendiera en el corazón del radio-texto para explorarlo con un instrumental conveniente. Había que pegar el oído a su superficie para documentar la vitalidad comunicativa y expresiva del género dramatizado. Había que preguntar por la fuerza motriz -la poética- que anima el fenómeno sonoro del radiodrama. En esta investigación queda el registro de tal empresa, ambiciosa -sí- pero imprescindible,

porque llega en un momento crítico: cuando lo que se entiende, estudia y practica como radiofonía afronta un cambio inexorable derivado del impacto del medio tradicional con internet.

La plataforma de despegue está armada con la siguiente pregunta de investigación ¿Desde dónde y cómo elaborar una poética del radiodrama? El viaje a la respuesta cruza por diversos campos de estudio en donde radican los criterios sustanciales para el proyecto. Ahí estriba también la distinción de esta tesis sobre la radio en comparación con otras aproximaciones académicas. Para esta investigación el porqué se esconde en el cómo. Dilucidar una poética radiofónica implica una escisión de los tópicos desde los que suele estudiarse el medio que, en resumen, son: el ámbito legal-político, el marco histórico-social, el medio como industria cultural, la exposición de su lenguaje y finalmente, su estatus frente la emergencia tecnológica. Esta investigación reconoce que cualquiera de dichas áreas de estudio es atendible, valiosa e influyente en cierta medida para la propia cuestión pero definitivamente se conduce por otro derrotero.

De entrada, el título *Poéticas del radiodrama mexicano…* alude a un tema compuesto por nociones diversas de cuyo inventario al menos tres descuellan: la poética asociada a la radio como un asunto a deliberar, el radiodrama como un género radiofónico excepcional formado por tecnología tanto literaria como sonora y su acondicionamiento local, en este caso, su apropiación por la cultura mexicana; añádase a esta mezcla la selección de la radionovela *Kalimán* como objeto empírico y se descubre un sendero poco explorado por la ciencia de la comunicación. Tal circunstancia exigió un itinerario con tres escalas: 1º) articular el concepto tradicional de poética con el universo radiofónico. 2º) penetrar en el centro

sonoro-literario del género dramatizado y distinguir sus propiedades expresivas; y 3º) constituir un esquema de interpretación poética para el radiodrama específicamente. Tal programa exigió a su vez una aproximación teórica-metodológica inusitada. Para la primera cuestión, autores de la tradición greco latina y de las vanguardias artísticas del siglo XX comparten plaza teórica. En la segunda escala son convocados los fundadores de la teoría del sonido contemporánea junto a impulsores de la teoría estética radiofónica. El tercer asunto conjugó métodos históricos, culturales, literarios y radiofónicos para urdir una herramienta de análisis congruente con el tema abordado.

El primer capítulo, *Hacia una poética del radiodrama*, está dividido en dos partes complementarias: 1ª) *Génesis y Gnosis poética;* 2ª) *Poéticas radiofónicas*. En la primera se rescatan, por un lado, las teorías clásicas de Aristóteles y Horacio, y por otro, las reflexiones contemporáneas de Valèry y Greimas sobre el tema. Cada autor -desde su momento histórico- reconoce y explica las propiedades sustantivas de la poética, otorgando a al proyecto las credenciales que justifican la vinculación del término al universo radiofónico. En la segunda parte, se recuperan las visiones anticipatorias y los principios poéticos que sobre la radio manifestaron diversos creadores en el primer cuarto de siglo XX. Los manifiestos futuristas, la poesía estridentista, las consignas revolucionarias de Dziga Vertov y las ideas dramáticas de Brecht, representan una antología de textos que demanda un medio radiofónico encausado por la experimentación artística.

En el segundo capítulo, *Materia radiofónica*, se tiende un puente que comunica las teorías del sonido con la producción radiofónica y que soporta el tráfico de signos sonoros en la realización del radiodrama.

En este caso también hay una bifurcación temática; la primera parte titulada *Vía acusmática*, congrega a tres artistas y pensadores indispensables para comprender la reconfiguración de lo sonoro en el siglo XX: Pierre Schaeffer con su teoría de la escucha reducida y el objeto sonoro; Murray Schafer con el concepto del paisaje sonoro y la ecología acústica; y John Cage con sus juicios sobre el silencio y la experimentación sonora. En la segunda parte, titulada *Cuadrante crítico*, se invoca a tres autores inexcusables si de estética radiofónica y radioarte se habla: Rudolf Arnheim con el primer tratado sobre las propiedades expresivas del medio; Armand Balsebre con un texto, *El lenguaje de la radio*, que organiza los elementos significantes que convierten a la radio en un medio de expresión tan legítimo como cualquier otra disciplina artística; y Ricardo Haye con sus claves para entender el poder expresivo del arte radiofónico. En el capítulo tercero, *En la poética del radiodrama*, se emprende una incursión analítica al núcleo de la fabulación radiofónica. El primer bloque, *Radiodrama al aire*, reconoce y organiza las cualidades del género: Se exponen tanto los distintos formatos de su producción como la cualidad literaria/sonora de su dramaturgia. A partir de esa información y de los cuadros teóricos diseñados en el anterior capítulo se proyecta un esquema de análisis nombrado *Urdimbre poética* del radiodrama. Con dicho equipo analítico, queda preaparada la exploración poética de la radionovela elegida. El segundo bloque del capítulo, titulado *Kalimán: la radio increíble*, hace una revisión histórica del fenómeno comunicacional y cultural que representa la serie radiofónica. Se comparan sus cualidades temáticas y estéticas con las de otras radionovelas mexicanas para definir su pariticularidad expresiva; y se reseña la trayectoria mediática del programa que abarca tres diferentes eras, tres diferentes tecnologías de difusión y tres generaciones de radioescuchas. Finalmente, se aplica

el instrumento *Urdimbre poética* al primer episodio de la saga radiofónica *Kalimán en el Valle de los Vampiros*.

La investigación entrega al lector una propuesta interpretativa de la poética del radiodrama y un ejemplo de su aplicación sobre una de las radionovelas mexicanas más conocidas. Toca al lector, devolver una discusión crítica sobre el singular ensamblaje conceptual de esta tesis. Bienvenido sea el debate reflexivo, nutrido de ideas, gestos, voces y visiones dialogantes; bienvenido sea en el drama inacabable de nuestro porqué.

CAPÍTULO I I. HACIA UNA POÉTICA DEL RADIODRAMA



Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo;

– ARTE POÉTICA, JL BORGES –

Para abrir la puerta de la presente investigación, es necesario encontrar primero el llavero de la Poética, porque sin éste no es posible acceder al universo de la configuración expresiva del lenguaje radiofónico en el caso del radiodrama. El primer paso, entonces, es precisar la acepción de Poética conveniente para el tema y cuya significación abra las cerraduras que impiden la apertura de la propuesta analítica.

Pero ¿Desde dónde y cómo concebir una poética para el género del radio drama? Existe una considerable variedad de autores que ha aportado valiosas reflexiones sobre el objeto y función poéticos, desde la antigüedad greco romana hasta la modernidad como Aristóteles, Teofrasto, Horacio, Quintiliano, San Jerónimo, Kant, Hölderlin, Croce, Valéry, Jakobson, Bajtín, T.S. Eliot, Paz, y Greimas; sin embargo, no se trata aquí de hacer un compendio de éstos; más bien, de esbozar una genealogía del término en dos momentos separados entre sí por cortezas espacio temporales.

La hipótesis bajo la cual arranca la investigación es que la construcción del concepto de poética ligado al radiodrama, debe atender tanto a la tradición clásica como a la modernidad y sumar el enfoque poético que las vanguardias del siglo XX aportaron al medio: se trata de extraer de los autores seleccionados la esencia del término que da sentido al título *Poéticas del radiodrama*; sin el cultivo adecuado del terreno conceptual, no

pueden ser cosechados los frutos de la tesis. Es más, sin esta cultura poética, ni siquiera la hipótesis superaría un leve soplo crítico. Por eso, no sólo se extrae el término que justifica el simple título, sino que a partir de aquél, se explora la brecha de posibilidades creativas que abrieron las vanguardias artísticas del siglo XX para el medio radiofónico.

I. 1. GÉNESIS Y GNOSIS POÉTICA 

El primer momento, la génesis, se refiere al origen tanto etimológico como filosófico del concepto *Poética* bajo la sombra aristotélica y también concierne a la primera reflexión registrada por la tradición filológica sobre lo que debe constar en una obra artística comentada por el *Arte Poética* de Quinto Horacio Flaco. El segundo instante, el de la *Gnosis* –el conocimiento profundo, acumula siglos, filosofías, estéticas, medios de producción, ciencias, revoluciones sociales y tecnológicas, respecto del primero; observa, a la vuelta del giro lingüístico, la aportación de dos personalidades del siglo XX francés: el literato Paul Valèry, quien replegó su pensamiento sobre la materia y fundamento de la propia creación poética; y Algirdas Julien Greimas, a quien los estudios semióticos deben gran parte de su formalidad, y quien pudo recapitular y reformular nociones sustantivas que sobre la Poética habían sugerido ya los enfoques estructuralistas sobre literatura.

I.1.1. ASÍ HABLÓ ARISTÓTELES 

La influencia del pensamiento griego es de tal magnitud y de tan largo alcance, que nuestra época sigue acudiendo a sus preceptos consciente o inconscientemente. El simple hecho, por ejemplo, de apelar a un "rigor académico" en las instituciones educativas, implica un reconocimiento tácito a la doctrina platónica. Respondía sonriente un estimado profesor de Letras Clásicas, a propósito de cualquier debate filosófico actual –sí, muy interesante la teoría, pero eso lo dijeron primero los antiguos griegos- y ejemplificaba cómo lo que hoy se nos presenta con un discurso rebuscado, propio de la posmodernidad, cierto filósofo heleno ya lo había explicado con simples y claras palabras. Por supuesto que aquello resultaba tan exagerado como divertido, y no pocas veces, absolutamente cierto. El caso de la obra aristotélica es ejemplar.

En particular, la *Poética*, es un tratado con más influencia y reconocimiento en la modernidad de las que jamás gozó en su momento, tanto así que es aplicado –¡Qué ironía del destino literario!- para el estudio e instrucción de la dramaturgia teatral, cinematográfica, radiofónica y televisiva. Cantidad de manuales contemporáneos de guionismo para medios audiovisuales abrevan de éste, como lo recuerda Pedro L. Cano en su libro, de título por demás sugerente[1], cuando cita una reflexión del célebre profesor y guionista norteamericano Irwin Blacker:

> Aprendí de la *Poética* de Aristóteles el mejor análisis de una obra dramática. La *Poética* aparece como una referencia inusual para empezar un libro sobre guión, pero existen numerosas razones por las que cualquier escritor debe conocer y entender ese pequeño

[1] *De Aristóteles a Woody Allen.*

> ensayo. Con más de dos mil años de antigüedad y, escrito tras el análisis de unas pocas obras, la *Poética* permanece como el primer y probablemente mejor estudio de lo que es una obra dramática y de cómo ésta se construye. Muchas de las diez mil palabras de la *Poética* no tienen relación con el drama; ninguna de ellas, obviamente, tiene que ver con el cine, pero su núcleo contiene una serie de ideas indispensables para cualquier dramaturgo o guionista actual… (Cano 14)

La revaloración de esta pequeña obra para la escritura de guiones resulta de la claridad y sencillez con las que el Estagirita realiza un verdadero análisis de la tragedia ateniense. Un análisis, en el sentido etimológico, significa una disolución de los componentes de un organismo para su mejor comprensión. Así procede el filósofo en la Poética, desarticulando y exhibiendo todos los componentes de la obra dramática, desde el origen de la poesía hasta las seis partes de la tragedia, desde el origen de las emociones dramáticas hasta las cualidades de los caracteres. Poco o nada escapa al rigor crítico de Aristóteles.

Pero surge ya la pregunta ¿qué de esta obra singular es útil para el propósito de *Las poéticas del radiodrama…*? No son pocos los conceptos que amarran estrechamente con los objetivos de la investigación; más allá de la definición de la propia Poética, la acepción, por ejemplo, de Drama que ofrece el libro resulta pertinente, también la partición de la obra dramática es valiosa, e igualmente la exposición de la estructura narrativa clásica; sin duda, cada uno de tales principios apoyará en su momento la construcción de temas a lo largo del trabajo. Sin embargo, el primer paso, como se mencionó ya, es la extracción de la sustancia Poética primigenia.

La Poética, enseña Aristóteles, es la creación por imitación reproductiva propia del humano. Hay, como ya se ve, dos nociones que destacan en esta proposición: creación e imitación reproductiva, *poiesis* (*Ποίησις*) y mímesis (*Μιμησεις*). La primera palabra proviene del verbo *poieo* (*Ποιέω*) que significa hacer, crear. Y la segunda, del verbo *mimeomai* (*Μιμέομαι*) que puede significar tanto imitar como representar. Ahora, en la definición que presenta el filósofo deriva la fuerza de un vocablo a partir del otro. ¿Cómo lo explica originalmente?

> La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son –todas y todo en cada una- reproducciones por imitación, que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son. (Aristóteles 1) [2]

Entonces, la obra poética, cualquiera que ésta sea, es porque imita reproductivamente. El adverbio sirve para diferenciar la mímesis de la imitación entendida como una mera copia de algo. La distinción vale para nuestra época en la que es común la reproducción industrial de un objeto modelo: la fotocopia como paradigma de la hora Xerox de la escritura; para los antiguos griegos, tal esclarecimiento sobraría. La reproducción por imitación es recreación, no repetición.

[2] Versión de Juan David García Bacca, que forma parte de la colección de textos clásicos publicada por la UNAM, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

En cuanto a la naturaleza de la creación poética, también debe quedar claro que no se trata de una actividad exclusiva de la literatura, ni oral ni escrita: … *y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas […] Porque, aún la danza, en la flautística y la citarística, pueden surgir estas diferencias, lo mismo que en la palabra corriente y en la métrica pura y simple*... (Aristóteles 3). Por supuesto que la poesía se manifiesta mediante la palabra, pero también en la música, la danza, la pintura y la escultura, todas artes conocidas y practicadas por los helenos del siglo V a.C. Además, hay una particularidad en la filosofía aristotélica que representa para *Las poéticas del radiodrama* un asidero teórico, radica ésta en concebir la obra poética como una forma de entendimiento, una vía para comprender y medrar en el mundo, nada menos. Esta comprensión difiere del entendimiento pasivo, como ilustra en su estudio introductorio a la *Poética* el maestro García Bacca:

> El entendimiento poético o artífice opera una desvinculación en el natural complejo de las causas material y formal, porque separa, por las abstracciones, la forma, y le da el estado de idea; separa, pues, de cierta manera causa material y formal, siendo, por tanto, las ideas en cuanto tales, invenciones y productos artificiales del hombre. De ahí que el entendimiento productor de tales efectos se llame entendimiento poético… (Aristóteles XXIX)

Es decir que el entendimiento poético *(νοῦς ποιητικός*) es la fuente de la obra artística en general. Esta facultad poética, además, es la que separa del orden natural al animal humano. Principio de la fantasía y de la creación artística, el entendimiento poético impele por igual a que el hombre trascienda o se pierda por las veredas de su propia ensoñación.

I.1.2 HORACIO SE MANIFIESTA 

La primer cuestión que se necesita aclarar en cuanto al poema de Quinto Horacio Flaco, divulgado como *Ars Poetica*, es que el título original fue *Epistula ad Pisones*, la Epístola a los Pisones. Se trata de una carta versificada dirigida a los hijos de un amigo del poeta romano, con el fin de enseñarles los preceptos a seguir en cuestión de escritura poética. El género didáctico y el epistolar son aquí mezclados; también son recogidas las tradiciones literarias y retóricas de su época[3].

Arte Poética es el nombre con que el Medievo europeo recupera esta obra, la cual alcanzó su difusión generalizada y verdadera celebridad en el Renacimiento (Mañas 226). A partir de ese momento, las palabras del poema se instalan como canon literario y no pocos versos circulan, hasta nuestros días incluso, diluidos en el refranero popular: *Las cosas repetidas gustan*, por ejemplo.

La relación con *Poéticas del radiodrama…*, radica en el concepto de Poética-Poema que inaugura Horacio. En el *Arte Poética* el poeta no sólo instruye sobre la composición ideal de un poema, sino que para tal didáctica se sirve de la versificación. Contenido y forma en mixtura equilibrada; el contenido adquiere sentido gracias al poema; el poema es el medio para la enseñanza poética. La Poética-Poema predica con el ejemplo; actitud de suma importancia para entender una pragmática, como lo son tanto la creación literaria como la producción radiofónica. Y más todavía, cuando se trata un género radiofónico basado en una

[3] Horacio nació en el año 65 a.C. Fue contemporáneo de Virgilio; gozó de la protección del emperador Octavio Augusto y disfrutó del favor económico de Mecenas.

dramaturgia, es decir, un ejercicio literario como es el guión o libreto para radiodrama. El Arte Poética habla por sí misma:

> …Seré como la piedra,
> No corta pero afila: diré qué es ser poeta,
> …dónde encontrar recursos,
> Cómo formar la mente, de qué nutrir su estilo,
> Qué bondades convienen, qué es virtud y qué falla.
> (Horacio *Arte Poética* 1974 36)

Hay conceptos a lo largo de este poema que superan el ámbito literario y tocan a cualquier empresa creativa; pregunta un joven artista -¿Debo empezar una obra con varios temas interesantes y palabras sofisticadas?- Horacio responde:

> Intentes lo que intentes, sea sencillo y uno…
> El que pródigamente quiere variar lo único.
> Pinta un delfín en bosques y un jabalí en las aguas.
> (Horacio 22)

Alude con metáforas pictóricas rebosantes de ironía al asunto de lo verosímil, la simplicidad y la unicidad de contenido como método de composición. El sentido del humor es un rasgo identitario de la poesía horaciana; antes de concebir *Arte Poética*, Horacio gana fama en Roma como escritor de sátiras (Barrow 128). Ante el cuestionamiento de otro neófito literario - ¿Qué hay de la honestidad artística?- Horacio responde:

No le basta al poema ser hermoso, reclama
Una interna dulzura y una tierna energía
Que haga reír si ríe, y haga llorar si llora.
Si deseas mi llanto debes llorar primero.
(Horacio 26)

Con estos versos se impone la necesidad de una ética de la obra literaria. -¿Pero…qué pesa más en el escritor, la técnica o la inspiración?- Horacio Responde:

…No veo cómo triunfe
La constancia sin vena o el genio sin esfuerzo.
La una necesita del otro. Son amigos.
(Horacio 41)

Aquel dicho de que "el escritor nace pero también se hace", muy probablemente sea una paráfrasis de este pasaje. -¿Y la obra poética debe sólo gustar o también instruir? – inquiere uno entre la audiencia. Horacio responde:

Anhelan los poetas instruir con sus versos
O agradar. O ambas metas. Si instruyes, sé muy breve:
Que te capten al vuelo y te retengan fieles.
Mente que se rebosa, mana lo que le sobra.
…
Obtiene gran consenso quien combina lo grato
Con lo útil. Encante pero también instruya.
Un tal libro enriquece al librero, navega
Por el mar y se adentra por siglos en la gloria.
(Horacio 38)

Queda así establecida la función social de la poesía, al menos entre los romanos de la antigüedad. ¿Una pregunta más, antes de cerrar el tema?
–Sí, perdón, yo tengo una. ¿Usted compara la poesía con la pintura, en qué se parecen?- Horacio responde y concluye el asunto:

> Poesía y pintura se asemejan; hay unas
> Que más te sobrecogen si te aproximas y otras
> Si te alejas; aquellas aman el ser miradas
> En contraluz, aquestas en penumbra; ni temen
> Por tales perspectivas, al más agudo crítico.
> Si una vez agradaron, agradarán diez veces. (Horacio 39)

En apariencia el *Arte Poética* de Horacio queda muy lejos de los postulados revisados aquí, sin embargo, es traído a cuento por una estimación metodológica. Horacio escribe dos cosas al mismo tiempo: un poema y un manual literario, o para exponerlo con más claridad, escribe un poema que es una lección de escritura poética. Por paradójico que parezca, los manifiestos literarios del siglo XX, recuperan este método para publicar sus poéticas desde la propia poesía. Aquellos artistas –como hiciera el poeta romano- no se limitaron a divulgar una nueva estética sino que lo hicieron manifestando en su escritura las formas sensibles que promulgaban: predicaron con el ejemplo. Cada manifiesto de las vanguardias se articula como una Poética-Poema, modelo literario que representa a la modernidad pero que hunde sus raíces en la antigüedad clásica.

I.1.3. HECHIZO POÉTICO DE VALÈRY 

– ¿Qué alma padeciera la magia inexorable
de la resplandeciente noche con su cielo implacable
sin exhalar un grito puro como una daga? –

– P.V. –

A Paul Valèry le tocó un rol incómodo para cualquier otro escritor de su generación: ser el eslabón perdido entre la escuela simbolista del siglo XIX y las vanguardias literarias del siglo XX. Valèry fue demasiado joven para ser incluido en el clan purasangre de poetas simbolistas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Pierre Louÿs y Mallarmé, con los dos últimos convivió durante su juventud; por otro lado, fue demasiado maduro para congeniar con las provocaciones y excesos de los jóvenes dadaístas y surrealistas, quienes ni siquiera lo consideraron como su precursor, de tal reconocimiento fue único merecedor Apollinaire.

Un extranjero, o peor todavía un *alien*, fue Valéry, porque cruzó la frontera que separaba dos centurias y habitó el siglo XX con documentos vencidos según las autoridades literarias de ese entonces; mientras que los manifiestos futuristas, dadaístas, creacionistas y surrealistas batallaban contra las estéticas decimonónicas, Valéry publicaba en pleno 1920, *Le cimetière marin*, El cementerio marino, un poema largo, complejo y conceptual que desafiaba con sus reminiscencias simbolistas y filosóficas al espíritu de la época (De Villena 30). La certeza de un *Espíritu* creativo en el origen y fin de la poesía, por cierto, fue uno más de los postulados que Valèry sostuvo frente al nihilismo y el materialismo que nublaban el cotidiano europeo de aquellos años. [4]

[4] Cfr. Valèry *La política del espíritu*.

La conexión de *Poéticas del radiodrama* con la obra del francés, se encuentra en las precisiones –más que definiciones– que hiciera sobre el tema en la inauguración del curso de Poética impartido en el *Collège de France* durante 1937. Preocupado por la caterva de estudios literarios, que irrumpieron en la escena académica de la primera post guerra, Valéry intenta reivindicar un concepto que empezaba a ser confundido con una práctica impersonal, alejada de la esencia artística y emparentada con la prescripción retórica. Sus reflexiones más que fruto de una investigación, nacen de una introspección reposada, como sus poemas, cuya sencillez es gemela de su lucidez:

> Poética no despierta sino la idea de prescripciones molestas y pasadas de moda. He creído, pues, que podía retomarla en un sentido vinculado con la etimología, mas sin osar pronunciarla *poiética*, como lo hace la fisiología cuando habla de funciones hematopoiéticas o galactopoiéticas. En fin, lo que yo deseaba expresar es la muy simple noción de hacer. El hacer, el *poien*, del cual quiero ocuparme, es el que concluye en alguna obra y que llegaré a restringir en seguida a ese género de obras que se ha convenido en llamar *obras del espíritu*. (Valèry 201)

De nuevo el espíritu es invocado. *El hacer desde el espíritu* tal vez pueda emparentarse con lo quería Wilhelm Dilthey al acuñar el término *Geisteswissenschaften*, ciencias del espíritu, para referirse a una comprensión profunda de los textos humanos. Resulta cardinal en esta Poética no estimar los textos del análisis como "cosa", "objeto" o "materia" abstraída de su creador: *La obra del espíritu no existe sino en acto […] Las obras del espíritu, poemas u otros, sólo se relacionan con lo que hace nacer lo que las hizo nacer, y absolutamente nada más* (Valèry 211).

Si el hecho poético sólo puede entenderse capturando algo inasible como el estímulo creativo ¿Qué tipo de estudio es factible para esta Poética? Pues todos los posibles, es decir, todo aprendizaje nacido del mismo espíritu. Esto no hace referencia a una metafísica vulgar sino a un impulso interpretativo provocado por la vitalidad expresiva del acto creativo; abierto, con toda seguridad, a la divergencia interpretativa: ejercicio con el que no comulgan los acólitos cientificistas, ávidos de cuantificación, indudablemente. Para ellos, Valèry refuta, con severa parábola, la necedad de alienar una obra de su esencial situación productiva: *Transportad la estatua que admiráis a un pueblo suficientemente distinto del nuestro: no es más que una piedra insignificante. Un Partenón es tan sólo una pequeña cantera de mármol* (Valèry 210). El mismo reproche cuenta para una inocua descomposición de las unidades de un radiodrama con la intención de completar esquemas analíticos. La idea aquí no es deshacer una obra radiofónica para exhibir las "piezas" de su "maquinaria" sino desandar el camino particular, circunstancial y –sí, conjuro la palabra- espiritual que llevó a su composición definitiva.

I.1.4. GREIMAS ANTES DE GREIMAS 

Nada más alejado del tono lírico y el ámbito creador de Valèry que el universo académico y el léxico teórico de Greimas. Sin embargo, ambos autores coinciden a la luz de y en la raíz de un cuestionamiento por la Poética. Este apartado toma como inspiración un par de cuartillas en las que Greimas marca el punto de partida para su teoría de semiótica poética (Greimas 11).

Antes de proponer un abordaje estructural del discurso poético, antes siquiera de plantear la discusión sobre el signo poético, el pensador lituano elabora una breve reflexión sobre el mero hecho poético. Consideración más que pertinente pero lacónica tratándose de una teoría semiótica para el análisis de poemas, aunque idónea para esta tesis, y todavía más, suficiente para Greimas, a quien sería ridículo impugnar por esa nimiedad. Hay, entonces, un hecho poético previo al poema y superior, incluso, a la dimensión literaria. Ya antes Jakobson había indicado la función poética del lenguaje: *El objetivo del mensaje en cuanto tal, el acento puesto en el mensaje por su propia cuenta, es lo que caracteriza la función poética del Lenguaje* (en Todorov 22). Tal definición resulta válida si la trasladamos al lenguaje radiofónico pero la Poética jakobsiana restringía su estudio al campo de la lingüística y en particular al literario, es decir, a los poemas escritos. Greimas es deudor, continuador y reformador de esa tradición, pero a la distancia temporal y crítica se permite una obligada aclaración: *Hoy día ya no es posible hablar del hecho poético integrándolo en la teoría general de la literatura…* (Greimas 11). He aquí un deslinde del concepto de "literariedad"[5] sobre el que los formalistas rusos cimentaron sus poéticas. *Sin embargo existe la poesía; todos intuimos vagamente su existencia […] de todas formas, a primera vista parece ser indiferente al lenguaje en que se manifiesta: se habla de cine y de teatro poético, e incluso podemos tener sueños poéticos.* (Greimas 11) Zanjado el tema de los derechos de exclusividad para lo poético ¿Qué entender, luego, por hecho poético? *Se podría […] considerar como poético todo aquello que en otras civilizaciones tiene su origen en lo sagrado: himnos, rituales cantados, así como ciertos textos religiosos o filosóficos.* (Greimas 12) Y como dijera aquel profesor de Letras Clásicas:

[5] El término original es "Literaturnost", es decir "aquello que hace de una obra (literaria) dada una obra de arte", en Buxó 20.

muy interesante, pero eso lo dijo primero Aristóteles.[6] Sin embargo, el Doctor Julius Algirdas desglosa en tres incisos la problemática general del asunto:

> a) que el discurso poético no es coextensivo
> al concepto de literatura;
> b) que es indiferente en principio al lenguaje en que se produce;
> c) que su aprehensión intuitiva como discurso "poético y sagrado al mismo tiempo" se basa en los efectos característicos de un tipo particular de discurso. (Greimas 12)

A partir de tal interpretación se vuelve factible el análisis de lo poético tanto en el discurso radiofónico en general como en el discurso radio dramatizado en particular. El hecho poético, así expuesto, participa de dos instancias, en primer lugar una disposición manifiestamente expresiva –estética si se quiere- de los elementos del discurso y en segundo por un efecto de sentido, "una ilusión referencial", en quien lee o escucha o palpa u observa los contenidos del discurso poético, *su sacralidad se ve fundada en su materialidad.* (Greimas *12*)

[6] Además de lo expuesto sobre la Poética de Aristóteles en el primer inciso, conviene recordar los términos Catársis y Anagnórisis como detonantes de lo sagrado en el poema trágico.

I.2. POÉTICAS RADIOFÓNICAS 

What is now proved was once only imagin´d.

– PROVERBS OF HELL. WILLIAM BLAKE. –

La imaginación poética produce visiones que son fundamento de civilizaciones al concebir por una imagen anticipatoria los instrumentos, las palabras y los caminos que luego aquellas han de materializar. Allí donde los visionarios señalan la existencia del templo, sus coetáneos miran el descampado. La palabra griega *Theoría* (θεωρια) refiere justamente a la visión mental del mundo, esa mirada bífida que conecta la realidad externa con la interna, el rastro del pretérito con el hecho futuro, en un rapto de lucidez, de certeza, de clarividencia. *Inteligencia, soledad en llamas que todo lo concibe sin crearlo* –sentenció Gorostiza. En el caso del medio radiofónico, las visiones registradas en novelas, poemas y manifiestos, mucho antes de que las sociedades modernas asimilaran la nueva tecnología, ya habían trazado rutas, propuesto contenidos y diseñado incluso el propio dispositivo. Un relato verídico de imaginación anticipatoria queda consignado a partir del próximo párrafo.

El origen de la radiofonía ha generado una disputa en los tribunales de la historia. Por un lado, Europa Occidental reconoció a Guillermo Marconi como el inventor de la telefonía sin hilos; por otro, la Europa Oriental defendió siempre que los experimentos de Aleksandr Popov habían precedido a los del italiano (Figueroa 25). El clan anglosajón, por su cuenta, postuló al ingeniero David Sarnoff como el ideólogo de la explotación comercial del aparato receptor, lo que para ellos representa la verdadera radiofonía. Para sostener tal aseveración sus defensores han exhibido el famoso memorándum de 1916:

> El receptor puede ser diseñado como una simple 'caja de música con radio' y adaptado para que posea diferentes longitudes de onda, entre las que pueda alternarse con un simple giro de un resorte o apretando un botón. La caja de música de la radio puede ser entregada con amplificadores y con un altavoz, todo ello debidamente acondicionado en una caja […] Con la compra de una 'caja de música de la radio' (sic) podrían disfrutar de conciertos, conferencias, actos musicales, recitales, etcétera. (en Gassín)

El ingeniero Sarnoff tenía en la mente el fonógrafo de Edison (patentado en 1876) pero en su versión deshilachada. Sin embargo, y avivando la polémica, para el responsable de esta investigación fue un visionario el que anticipó la "caja de música de la radio" mucho tiempo antes –incluso- que el inventor británico: se trata del libertino[7], poeta y novelista Cyrano de Bergerac. Antes de que su efigie fuera caricaturizada por la obra de Rostand, Cyrano detalla en su viaje literario *El otro mundo* lo que bien puede considerarse el primer y auténtico gramófono (*gramma*–letra y *fonos*-sonido):

> Al abrir la caja, encontré adentro algo de metal parecido a nuestros relojes, lleno de no sé qué resortitos y de máquinas imperceptibles. En realidad, se trata de un libro, pero un libro milagroso que no tiene folios ni caracteres; es, pues, un libro en el que, para aprender, no sirven los ojos; sólo se necesitan los oídos. Así, cuando alguien desea leer,

[7] Libertino por ser adepto a la doctrina filosófica llamada Libertinismo que surgió en la Europa del siglo XVII. El prólogo escrito por Marc Cheymol para la edición de *El otro Mundo* editado por CONACULTA reseña la trayectoria como pensador apóstata y escritor de Cyrano.

> pone tensa, como una gran cantidad de todo tipo de pequeños nervios, esta máquina, luego hace girar la aguja en el capítulo que quiere escuchar, y al mismo tiempo salen de él como de la boca de un hombre, o de un instrumento de música, todos los sonidos distintos y diferentes que sirven, entre los grandes de la luna, para expresar el lenguaje. (Cyrano 100)

En reconocimiento a la imaginación del poeta francés el aparato receptor de ondas hertzianas debió nombrarse "El Cyrano" en lugar de "El Radio"; pero a falta de justicia intelectual, ajuste de cuentas histórico: el primer radio teatro transmitido en 1922 por la primera estación de la *Marconi Company* afincada en *Writtle*, Inglaterra, fue justamente *Cyrano de Bergerac –touché!* (Briggs, Burke 180).

Ayude este breviario histórico para dimensionar la importancia de la visión artística sobre el mero hecho tecnológico. Este bloque de la investigación aborda precisamente las visiones de las vanguardias artísticas del siglo XX sobre la radiofonía. Fueron los artistas agrupados por "istmos" a principios del siglo pasado, quienes conjuraron por vez primera las posibilidades expresivas de un medio del que poco o nada se conocía. Para aquellos poetas del futurismo y del estridentismo, el arte no significaba más una mera destreza formal sino una revolución vital: el arte como vida misma y la creación artística como un acto revolucionario que cambiaría la realidad.

Esa creencia rompió con los dogmas académicos del pasado. El arte huyó del marco en el que estaba atrapado y se reveló de maneras insólitas y por medios inéditos. Para el futurismo italiano, por ejemplo, se manifestaron las onomatopeyas y los ruidos cotidianos como una vía

de exploración creativa. Para los estridentistas mexicanos, el bullicio de la urbe moderna inspiraba versos libres. Para los dadaístas, con los balbuceos y gemidos humanos se podían componer poemas épicos. El fenómeno del sonido (no el musical, al menos no el de la música clásica) emergió en la escena artística, y por consecuencia la radio como una tecnología conveniente para los experimentos sonoros de las vanguardias. De los manifiestos, poemas y ensayos reseñados a continuación, se pueden extraer poéticas radiofónicas que señalan -con poder anticipatorio- el qué, cómo y por qué de la radio como medio de expresión. Las ideas aquí convocadas -de Dziga Vertov, Bertold Brecht, Kyn Taniya y Marinetti - son visionarias (entendiendo que el sonido también produce imágenes) y para entenderlas, hay que sumergirse en la fuente de la imaginación artística de la cual brotaron.

I.2.1. RADIA FUTURISTA 

El siglo veinte irrumpió en la historia de la humanidad con el estruendo de las máquinas de guerra, de producción, de transporte y de entretenimiento. Fueron los futuristas italianos los primeros en cantar a la tecnología moderna y contarla como medio emancipador, diseñando lo que faltaba: las máquinas de arte. En este apartado se evocan pasajes de manifiestos que construyen un ideario sonoro cuyos preceptos culminan con la Radia libertaria de Marinetti[8]. Ya en el texto fundacional del movimiento (1909), Marinetti se compromete con las nuevas sonoridades de la vida industrializada:

[8] Desde el 1909, año de publicación del primer manifiesto futurista, hasta octubre de 1933, fecha en la que se publica *La radia, manifiesto futurista*, en la *Gazzetta del Popolo.*

> Cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas […] y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. (en Sáenz 92)

Hay en el mundanal ruido moderno, según el patriarca futurista, la simiente de una poética sonora. La maquinaria que empuja a las ciudades y ciudadanos del recién inaugurado siglo veinte, implica sonoridades tan nuevas que necesitan de una estética joven que las adopte. El futurismo -formado por poetas, músicos y pintores- asume tal encomienda. Pronto, la transfiguración del ruido en componente artístico empieza a fraguarse. En 1911, el manifiesto *La música futurista* de Balilla Pratella anuncia:

> Llevar a la música las nuevas transformaciones de la naturaleza siempre domada por el hombre, en virtud de los incesantes descubrimientos científicos. Dar el alma musical de las multitudes, de los grandes astilleros industriales, de los trenes, de los trasatlánticos, de los acorazados, de los automóviles y de los aeroplanos. Agregar a los grandes motivos centrales del poema musical el dominio de la Máquina y el reino victorioso de la Electricidad. (en Sáenz 144)

Con esas palabras están ya dispuestos los motivos que ocupan las composiciones futuristas. Aunque el manifiesto está dedicado a la transformación del universo musical, todavía le faltan bases para realizarlo; mientras en la pintura futurista ya se emula el movimiento como lo plasman las obras de Giacomo Balla, Umberto Boccioni y Luigi Russolo; y en la poesía la velocidad es ya mimetizada como en el poema *A mi Pegaso* de Marinetti dedicado a un automóvil, o ya se mezclan los gritos, ecos, ladridos y vibraciones electromagnéticas de las ciudades como en los poemas de Paolo Buzzi y Ardengo Soffici.[9]

En efecto, para el futurismo todo es movimiento y agitación creativa pero sobre todo sonoridad. Empecinado el movimiento en la exploración de la polisensorialidad, Carlo Carrá propone en 1913 una pintura hecha de sonidos, ruidos y olores, algo así como lo que actualmente el cine 3D ofrece al espectador pero todavía más osado (*El futurismo italiano* 205). Pero es en la visión del pintor Luigi Russolo donde el ruido adquiere una dimensión estética e inédita. En 1913 escribe el arte de los ruidos:

> Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros […] Ahora estamos hartos de ellos, y gozamos mucho más al combinar idealmente ruidos de tranvía, motores de explosión, carrozas y multitudes vociferantes, que al volver a escuchar, por ejemplo, La Heroica o La Pastoral. (en Sáenz 192)

En la cita no se lee un cambio extremo respecto del manifiesto de Pratella, sin embargo, las primeros párrafos del *Arte de los ruidos* trazan una división histórica que separa la sensibilidad e instrumentación de la tradición musical, a la que se refiere como sonidos-puros, de la nueva

[9] Nota para las pinturas y poemas futuristas.

percepción conformada por sonidos–ruidos, capaz de abolir la noción tradicional de la música. Se trata para Russolo –y de aquí deriva su genialidad- de captar las polifonías modernas de timbres, ritmos y armonías inauditas, para recomponerlos según las inquietudes expresivas del artista musical:

> Estamos seguros de que eligiendo, coordinando y dominando todos los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada […] el arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa. Éste obtendrá su mayor facultad de emoción en el goce acústico de sí mismo, que la inspiración del artista sabrá recabar de los ruidos combinados (en Sáenz 194)

La música concreta, el arte sonoro y el sampleo contemporáneos son consecuencia del plan ruidista.[10] Otra aportación clave del manifiesto es la primera organización sistemática de los ruidos ambientales. Para que el artista pueda combinar los sonidos-ruidos es indispensable que sepa dónde y cómo encontrarlos, con tal fin, Russolo esboza una genealogía ruidista. *He aquí las 6 familias de los ruidos de la orquesta futurista que pronto llevaremos a cabo, mecánicamente*:

1	2	3	4	5	6
Estruendos Truenos Explosiones Borboteos Baques Bramidos	Silbidos Pitidos Bufidos	Susurros Murmullos Refunfuños Rumores Gorgoteos	Estridencias Chirridos Crujidos Zumbidos Crepitaciones Fricaciones	Ruidos obtenidos a percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc.	Voces de animales y de hombres: Gritos, Chillidos, Gemidos, Alaridos, Aullidos, Risotadas, Estertores

(en Sáenz 195)

[10] Cfr. Miller, Paul aka DJ Spooky: Sound Unbound: *sampling, digital music and culture*.

Al adverbio "mecánicamente" hay que tomarlo en serio. Russolo fabrica el primer artefacto capaz de emitir sonidos industriales, *il intonarumori*, el entonaruidos: un armatoste parecido a una caja de resonancia con altavoces integrados. La idea era que el entonaruidos pudiera captar los ruidos ambientales para procesarlos y emitir un sonido nuevo. Si el plan suena conocido es porque actualmente grabadoras, *samplers* y sintetizadores lo facilitan. La música electrónica es el sueño realizado de Russolo. Quedan, entonces, inquietantes y proféticas sus palabras en *L´arte dei rumori*:

> …mañana, con la multiplicación de nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o treinta mil ruidos diferentes, no para imitarlos simplemente, sino para combinarlos según nuestra fantasía […] Esto nos dará no sólo la comprensión, sino también el gusto y la pasión por los ruidos […] Nuestra sensibilidad […] después de haber conquistado unos ojos futuristas, tendrá finalmente unos oídos futuristas. (en Sáenz 196)

Una vez sembrada la semilla del ruido, se sucede una década de conciertos, de exposiciones y de danzas mecánicas que posicionan al movimiento como referente de las vanguardias. Para el inicio de los años treinta, tanto el radio-receptor como el fonógrafo son producidos en masa e introducidos en el espacio doméstico y una vez más los futuristas tienen algo que decir al respecto. En 1933, Marinetti y Pino Masnata suscriben el manifiesto dedicado al radio. En el texto, se recuperan conceptos elaborados anteriormente y renegando del uso comercial y conservador del medio se postula una radiofonía experimental, energética y libertaria. El título –Radia- se forma con el sufijo –*dia*, tal como la tragedia y la

comedia[11], abriendo así una comprensión dramática del fenómeno radiofónico. Dramática sí pero no teatral:

> **La Radia será** 1) Libertad de todo punto de contacto con la tradición literaria y artística Cualquier tentativa de relacionar la Radia con la tradición es grotesca. 2) Un arte nuevo que empieza donde acaban el teatro el cine y la narración 4) Captación amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por seres vivos por espíritus vivos o muertos dramas de estados de ánimo ruidosos sin palabras. (en Sáenz 350).

Para el medio se reclama un lenguaje vanguardista, alejado de los anacronismos estéticos denostados por el futurismo. El drama es acción, y en este caso, los actores del mensaje radiofónico son las palabras en libertad, los ruidos y el silencio, todos ellos vibrando y copulando en el espacio y en el tiempo: *6) Puro organismo de sensaciones radiofónicas* (en Sáenz 351). Un lenguaje puramente sonoro en el que la palabra vuelve a ser voz que es ruido que es ambiente que es color que es textura que es figura que es materia que es historia:

> Es necesario que la palabra se recargue de toda su potencia esencial y totalitaria que en la teoría futurista se llama palabra atmósfera (sic) Las palabras en libertad hijas de la estética de la máquina contienen una orquesta de ruidos y de acordes ruidosos (realistas y abstractos) que sólo pueden ayudar a la palabra coloreada y plástica en la representación fulgurante de lo que no se ve. (en Sáenz 351)

[11] Referencia del libro *El futurismo italiano* de Olga Sáenz.

En cuanto a los otros dos elementos ¿cómo equilibrar la fuerza explosiva del ruido y la violencia emotiva del silencio? ¿Cómo ocupar con estos materiales el espacio sonoro? ¿Qué profundidad de campo y qué relieves se pueden alcanzar? La Radia imaginada por Marinetti despeja las incógnitas:

> 16) Utilización de ruidos de sonidos de acordes de armonías simultaneidades musicales o ruidistas de silencios todos con sus graduaciones de dureza de crescendo y de decrescendo que se convertirán en los extraños pinceles para pintar delimitar y colorear la oscuridad infinita de la Radia dando cubicidad redondez esférica en definitiva geometría [...] 19) Utilización de las diversas resonancias de una voz o un sonido para dar el sentido de la amplitud del ambiente donde la voz es emitida. (en Sáenz 351)

Poco o nada se ha rescatado en los textos históricos de la radio sobre la contribución del futurismo en su desarrollo conceptual y estético; a pesar de la omisión, las concepciones del manifiesto *La Radia* son un manantial teórico puro y salubre; de allí brotan ideas fascinantes, en especial para la búsqueda de este trabajo, como la emancipación creativa y estética de la radio respecto a la tradición literaria y teatral; la creación de unidades de espacio y tiempo –escenas, atmósferas- a partir de la conjunción de diversas fuentes sonoras; una narrativa polifónica independiente del canon musical; y la manipulación plástica de los sonidos, es decir, la constitución definitiva de la radio como una vía de exploración artística, tan legítima como cualquier otra. Hay en *La Radia* futurista un principio activo de creatividad sonora, o mejor dicho, una poética radiofónica

cuyo espíritu atiende por la ocasión y la persona que lo incorpore en una posesión ruidista y libertaria.

I.2.2. IRRADIACIÓN ESTRIDENTISTA 

Toca al estridentismo inaugurar la primera lectura poética de la radiofonía mexicana. Manuel Maples Arce frente al micrófono, lee su poema T.S.H. (telefonía sin hilos). El año: 1923. La emisora: El Universal, La casa de la radio:

> Sobre el despeñadero nocturno del silencio
> Las estrellas arrojan sus programas
> Y en el audión inverso del ensueño
> Se pierden las palabras
> Olvidadas. (Maples Arce 71)

El hecho no sólo sirve para vincular al movimiento estridentista con el origen de la radiofonía en México, lo cual sería meramente anecdótico, sino que aporta la primera de numerosas evidencias de la fijación radiofónica que los estridentistas imprimieron en manifiestos y poemas.

El estridentismo es un lunar en la blanca y pétrea superficie de la literatura mexicana, que al igual que otras artes del país, tiende históricamente a crear idolatría institucional por un autor y un género en particular, dejando huérfanas a todas aquellas manifestaciones culturales y artísticas

que no comulguen con el dogma del artista canonizado.[12] Esta tendencia ya existía en 1921 cuando Maples Arce publica el primer manifiesto *Comprimido estridentista,* con el que convoca: … *a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (!) (sic) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales* (en Schneider 46).

Como toda vanguardia, el estridentismo es agresivo, irreverente e iconoclasta. A esta declaración de guerra intelectual y artística, se suman pronto los nombres de quienes conforman una banda de renegados emboscada en el Café de Nadie: Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Kyn Taniya, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas: MUERA LA REACCIÓN INTELECTUAL Y MOMIFICADA! (en Schneider 51) El estridentismo tal vez sea el único movimiento vanguardista que haya visto México, entendiendo que la colaboración entre literatos, músicos y pintores es indispensable para legitimarlo. Aunque la crítica académica le ha reservado poco espacio a la reflexión sobre este tema, su importancia no es menor, la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño rinde un homenaje a los estridentistas, y narra el destino de los real visceralistas, grupo literario que, como el estridentista, desafió al vicario de la literatura contemporánea quien dictaba canon en México durante los años setenta.[13]

¡Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!
El cerebro fonético baraja

[12] La novela *El miedo a los animales* de Enrique Serna - por ejemplo- denuncia, expone y analiza con humor negro los usos y costumbres de las llamadas mafias literarias mexicanas del siglo XX.
[13] Real visceralistas es el mote ficcional de los infrarrealistas, grupo al que perteneció Bolaño durante los años setenta y que desafió la autoridad intelectual de Octavio Paz públicamente.

La perspectiva accidental
De los idiomas.
¡Hallo! (Maples Arce 72)

La alusión a la radio es permanente en los estridentistas, pero se trata, en general, de una intuición, un presentimiento, más que de una figura real: el primer poemario de Maples Arce se titula Andamios interiores: poemas radiográficos (1922); La revista del movimiento es nombrada *Irradiador* y el cuarto manifiesto (1922) culmina con estas palabras: … *la ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil* (en Schneider 55); en el poemario *Esquina* de Arqueles Vela se encuentra el poema "Estación" (1923). En 1925, Ramón Alva del Canal dibuja los bocetos de Estridentópolis y su estación radiofónica: *las multitudes oyen pasar un galope de alas y embarcan su recia amplitud hacia la palpitación de las voces insomnes que divergentes del pasado, se abren hacia los universos insospechados* (List Arzubide 98).

Apunta el investigador Miguel Corella Lacasa: … *más que por el mensaje a transmitir, la vanguardia se define, por tanto, por analogía con el medio radiofónico.* (Corella 110) Ciertamente hay un estado embrionario del medio en la sensibilidad estridentista, cuyos latidos son percibidos ya mediante la obra de sus miembros, pero hay una propuesta específica en la que asoma algo más que la ilusión por la novedad tecnológica; es el caso del poemario *Radio*: *poema inalámbrico en trece mensajes* de Kyn Taniya, publicado en 1924:

Silencio
Escuchad la conversación de las palabras
en la atmósfera

Con esta obra se inaugura una escritura distinta respecto a la radiofonía. La diferencia estriba en la dimensión conceptual de los poemas pues en éstos no sólo hay una alusión a la radio, como en el caso de Maples Arce o List Arzubide, sino que para aludirla los textos adoptan formas radiofónicas. Los trece mensajes –trece poemas- funcionan como antenas que irradian las transmisiones de una verdadera emisora. Los mensajes-poemas están cargados del espíritu estridentista, es decir, de sonoridades urbanas, de anuncios publicitarios, de retazos musicales, de reverberaciones noticiosas, de voces políglotas, de interferencias y de imágenes sonoras. Hay una simultaneidad de canales, como si tratase de un dial en constante rotación, es el caso de *Números*:

1 estrella
perdió la última corrida
y se tuvo que ir a pie

Kentucky
3 negros fueron linchados
y murieron en 1 llanto azul

París
1 inglés acaba de matar a su amante
en el cuarto 723

Tanto la disposición gráfica como la redacción telegráfica de los versos provocan una lectura parecida a la de un flash informativo, es decir, que hay un tratamiento particular de las oraciones en el poema de manera que ya no sólo aluden sino que componen para el medio, usando

anticipatoriamente los recursos apenas por esas fechas organizados y sistematizados de la escritura radiofónica. De entre los trece mensajes-poemas, el que mejor expresa esta nueva estética radiofónica es el siguiente:

...IU IIIUUU IU...

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS ESTRUDENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ KREISLER REISLER D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESÍ LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA ASÍ COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURIO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA LAS IMPRECACIONES DE GANDHI EN EL BAGDAD LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS VALIENTES JUGADORES DE FÚTBOL QUE SE MATAN A PUNTAPIÉS POR UNA PELOTA

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...

Destaca el uso en este poema de recursos onomatopéyicos, tipográficos y enunciativos tan propios del lenguaje radiofónico que harían natural su interpretación sonora. Allí están marcados los efectos, los ambientes y la musicalización para la producción, las intenciones y el ritmo para la locución. Para el crítico de arte Rubén Gallo el poema de Quintanilla es "Radiomimético": *… un texto que reproduce la experiencia de escuchar un aparato de radio a través de procedimientos audio-miméticos.* (Gallo 838)

Diez años antes de que el futurista Fortunato Delpero publicara su *Liriche radiofoniche* (poemas radiofónicos) como textos escritos directamente para el medio, el estridentista Kyn Taniya había sintonizado la radiofonía con la poesía. El poema …IU IIIUUU IU… y los doce más que integran *Radio* reconfiguran desde la literatura la experiencia sensual y emotiva que el medio –la sonoridad de la urbe mexicana- inspiró en los artistas, de allí la trascendencia de esta obra para la poética radiofónica.

I.2.3. RADIO-PRAVDA : ¡DZIGA VERTOV! 

El universo duerme apoyando en la pata,
garrapateada de estrellas, la oreja enorme.

– V. MAIAKOVSKI –

El siguiente tema es presentado en formato de guión radiofónico. La justificación para hacerlo así es doble: por un lado se trata de un acercamiento al tema de la imaginación radiofónica, aplicando la herramienta literaria correspondiente: el guión. Por otro, la intención de presentarlo como una cápsula radiofónica es respetar la finalidad de toda escritura en este formato: su producción. Así pues, jugando con los recursos propios de la radio, inicia la pieza que expone la relevancia de Dziga Vertov para el medio:

LOC1: Del Cine-ojo al Radio-oreja

OP. ENTRA MÚSICA ALLOY ORCHESTRA: EL HOMBRE DE LA CÁMARA PaF

VERTOV: *El Cine-ojo: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de desenmascarar lo enmascarado, de convertir en natural lo ficticio, de transformar la mentira en verdad.* (Vertov 201**)**

OP. PUENTE MUSICAL. SOSTIENE 3" PaF

LOC1: Dziga Vertov es el sobrenombre de Denis Arkadievich Kaufman. Su amigo el poeta Maiakovski lo apoda *Dziga Vertov*, que quiere decir: trompo que gira. **(OP. FX TROMPO GIRANDO PaF)** El entusiasmo y la energía con la que vive y opina sobre la revolución social y artística hacen honor al seudónimo:

VERTOV: *…en este momento, tengo un hambre increíble. Hambre de crear, claro está. El alimento gira en torno a mí, me rodea. Si yo sólo dependiera de una pluma y de una hoja de papel, escribiría noche y día, escribiría, escribiría, escribiría. Pero yo debo escribir con una cámara. No sobre papel sino sobre película.* (Vertov 79)

OP. PUENTE MUSICAL PaF

LOC1: Antes de consagrar su vida a la cinematografía, Vertov monta un Laboratorio de Escucha donde experimenta con el registro de sonidos incidentales y voces humanas. (Camacho 20) De ser cierta esta

anécdota, hay que sumarla a una lista de cineastas cuyos primeros ensayos artísticos fueron en el campo sonoro: Orson Welles, por ejemplo, cruza sin complejos la frontera entre la radio y el cine pero lleva consigo un maletín de herramientas sonoras que usará en sus proyectos fílmicos. Lo mismo puede decirse del caso Vertov. La preocupación por las posibilidades del sonido pronto asoma en sus manifiestos con ecos futuristas:

OP. ENTRA FX MÁQUINARIA INDUSTRIAL PaF

VERTOV: *Viva la poesía de la máquina movida y moviente, la poesía de las palancas, ruedas y alas de acero, el grito de hierro de los movimientos…* (en Romaguera, Alsina 40)

OP. ENTRA MÚSICA: HIMNO DE LA INTERNACIONAL 6" PaF

En 1917 La revolución soviética no sólo altera el mapa geo-político de Europa, sino también disloca las ideas establecidas sobre el poder, la organización social, la lucha política y la creación artística. El arte no es más un capricho cortesano ni un entretenimiento burgués; para los revolucionarios arte significa lucha. Lucha por la conciencia colectiva y emancipación del proletariado internacional.

OP. INTERNACIONAL SALE EN FONDO FADE OUT. ENTRA ARRIBA MÚSICA DEL ACORAZADO POTEMKIN, SHOSTAKOVICH PaF

No es de la literatura, ni de la pintura, ni del teatro de donde brota el arte revolucionario. Toca al cine –todavía en sus albores- ser el medio que disemine el evangelio comunista. Toca a los cineastas soviéticos dotar de un cuerpo teórico al cine que le permita dar un salto evolutivo. Para los camaradas Kuleshov, Pudovkin, Dovzenko, Eiseinstein y el propio Vertov, no hay teoría sin acción, ni creación sin compromiso. Casi todo lo que hoy en día se entiende como lenguaje cinematográfico está en sus textos y películas: encuadre, composición, puesta en escena y montaje.

VERTOV: *El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.* (en Romaguera y Alsina 33)

LOC1: Vertov es el caudillo de una revolución audiovisual sin precedentes; sus obras siguen desconcertando a más de un taimado crítico contemporáneo. Entre los fundadores del cine soviético es el más radical. Para él la cinematografía es una auténtica herramienta de creación artística porque logra superar las limitaciones visuales del hombre y permite documentar la realidad verdadera,

sin filtros psicológicos: Es enemigo a muerte del cine con actores, vestuarios y escenografías.

VERTOV: *NOSOTROS (sic) declaramos que los viejos films novelados, teatralizados y demás tienen la lepra.*
-¡No os acerquéis a ellos!
-¡No les toquéis con los ojos!
-¡Peligro de muerte!
-¡Contagioso! (en Romaguera y Alsina 37)

LOC: Así como los futuristas fueron encandilados por el brillo de la maquinaria industrial, Vertov es abducido por el cinematógrafo. Reconoce que este instrumento permite reconfigurar la mirada humana para colocarla en ángulos, posiciones y movimientos inéditos. El concepto de Cine-Ojo es propuesto como la integración del hombre con la máquina para crear al nuevo *Kinok*, un hombre cámara que sustituye al cineasta dramático por el documentalista puro.

VERTOV: *Cine-ojo como cine –análisis <…>*
El Cine-ojo se entiende como lo que el ojo no ve,
como el microscopio y telescopio del tiempo,
como el negativo del tiempo,
como la posibilidad de ver sin fronteras ni distancias, <…>

No el Cine-ojo, sino la verdad gracias a los medios y posibilidades del Cine-ojo, es decir, el Cine-Verdad. (Vertov 201)

LOC: *Kino Pravda*, el Cine-Verdad, es el nombre del noticiero que funda Vertov en 1922 para participar con sus producciones en la marcha del estado soviético (Gubern 148). De esta experiencia resurge en él la inquietud por el sonido, y lanza el concepto que viene a cuento con el tema de esta investigación: la radio-oreja. Paralelamente al Kino-Pravda, concibe el Radio-Pravda, un proyecto de diario radiofónico que debiera transmitir la realidad sin vericuetos artísticos. Rechaza la transmisión de música clásica y de radio teatros. La función de la Radio-oreja es registrar la verdad de los hechos revolucionarios y permitir a los obreros escucharse entre sí. Hablar, ser escuchado y escuchar al otro, pero no sólo por su voz sino también por el ambiente y el ruido que conforman al ser social. El montaje de ruidos, ambientes y voces que propone en sus manifiestos tiene la misma metodología que la de sus *films*. El vértigo con el que yuxtapone imágenes en sus películas es exigido para el montaje sonoro.

VERTOV: *Ahí es donde trabajan los maestros de las palabras y los sonidos, los virtuosos del montaje de la vida audible. Y yo tengo la audacia de colarles además*

la oreja mecánica omnipresente y su pabellón … es decir, los radio noticieros. (Vertov 182)

LOC: De la Radio-oreja pronto se desprende otra noción: el Radio-ojo. Es su obra maestra de 1929, *El hombre de la cámara*, Vertov dispara toda la munición teórica de sus manifiestos. A pesar de que no contaba todavía con la tecnología del sonido directo, la película está montada con un ritmo musical evidente. En sus imágenes hay un anticipo del cine sonoro; es el paso del Cine-ojo al Radio-ojo, en donde refiere la meta factible de editar tanto el material audible como el material visible. Hacia el final de la película Vertov alude a la Radio-oreja y al Radio-ojo con un encadenado de imágenes, demostrando su capacidad única de convertir ideas abstractas en cinematografía concreta:

http://youtu.be/XC3VJFCgIP0[14]

[14] Enlace que abre el fragmento de la película referido en el párrafo inmediatamente anterior.



Ilustración : *Collage* a partir de los fotogramas del film El Hombre de la Cámara (1929).

VERTOV: *En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio en el mundo entero de los hechos visuales y sonoros registrados por una radio-cámara.* (Vertov 213)

LOC: La obra de Dziga Vertov es tan importante para el cine experimental y documental como lo es para la radio. Aunque no sobreviven muestras de sus grabaciones o montajes radiofónicos, sí hay rastros de la influencia de sus ideas en otros artistas. En particular en uno de gran trascendencia en el campo de la experimentación sonora: Walter Ruttmann. Este artista alemán produjo, en primer lugar, un *film* inspirado por la obra de Vertov titulado *Berlín: sinfonía de una ciudad* (1927). Un mediometraje cuyo protagonista es la ciudad capital, captada como un ser orgánico que se expresa por su actividad diurna. Luego, en 1930, Ruttmann, nuevamente bajo el influjo de Dziga,

graba y monta lo que se conoce como la primera pieza de radio arte: *Wochenende*[15] o *Weekend*: Una narración hecha de puros sonidos incidentales y ambientales que sigue la vida de un obrero berlinés durante un fin de semana. Realizada específicamente para su transmisión radiofónica (Camacho 22), esta obra es considerada también como un *film* sonoro, y deja huella tanto en la concepción de la música concreta de Pierre Schaeffer como del paisaje sonoro de Murray Schafer.

OP. SUBE FRAGMENTO DE WEEEK END, SE SOSTIENE Y PaF

LOC: El legado de Dziga Vertov para el cine en general y para el género documental en particular ha sido reconocido por críticos y cineastas por igual[16]. No así el mérito que le corresponde por anticipar el radio experimental y documental, ni más ni menos**.** Aunque el cine fue su tanque de batalla, no deja de ser fascinante que su primer impulso creativo estuviera ligado al fenómeno acústico más que al visual, pero ni el tiempo ni el lugar le permitieron transitar ese camino:

[15] El título original es alemán pero también se encuentra difundido con el título en inglés en diversas fuentes documentales.
[16] Jean Luc Godard y Jean pierre Gorin formaron en 1968 el colectivo Dziga Vertov de creación cinematográfica.

VERTOV: *Un día de primavera de 1918 vuelvo de la estación. Conservo aún en los oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja…alguien que blasfema…un beso…alguien que grita. Risas, silbidos, voces, tañidos de la campana de la estación, jadeo de la locomotora…Murmullos, encargos, adioses…En el camino de vuelta pienso: es preciso que acabe encontrando un aparato que no describa sino que inscriba y fotografíe estos sonidos. Escapan de la misma manera que en el tiempo. ¿Una cámara quizás? Organizar un universo no ya audible sino visible. ¿Puede estar ahí la solución?* (Vertov 200)

Con la pieza –cápsula radiofónica- anterior se ha intentado exponer un tema con su propio lenguaje. Se trata de un juego, que no un capricho, cuya finalidad es amplificar la corriente sonora del pensamiento de Vertov. Como todo juego, depende de la complicidad entre, al menos, dos personas; en este caso, entre un guionista/realizador y un lector/radioyente. Si tal conexión ha tenido lugar, ya lo decidirá la crítica que cada lector formule al texto. Pero más allá de la justificación formal, quedan los preceptos de Dziga Vertov. Hay ahí una contribución al estatuto del lenguaje radiofónico. Si bien no alcanza para extraerle un sistema o modelo acabado de comunicación mediática, sí dispone de un arsenal categórico: el registro sonoro como un método de documentación etnográfico, la planificación espacio-temporal del montaje radiofónico, la interacción social de la radiofonía y la pura narrativa sonora como principio rector de la radio revolucionaria. He ahí material suficiente para consignar el legado de Vertov al estudio y práctica del medio y más específicamente a su acepción poética.

I.2.4. BRECHT: LA RADIO ÉPICA 

Poeta, dramaturgo, director de escena y un teórico esencial para el teatro moderno, Bertolt Brecht fue un artista irrepetible. Su nombre es asociado al instante con la tradición teatral y en seguida con la escritura poética. Poco difundida pero no menos importante fue tanto su reflexión sobre el medio radiofónico como su producción específica para éste.

Brecht creó un número significativo de obras para la escena pero él mismo es un personaje de la comedia humana. Su línea biográfica recorre las tribulaciones políticas, sociales, artísticas, en suma, humanas, de la primera mitad del siglo pasado: la Primera Guerra Mundial, la fundación del estado soviético, el auge de las vanguardias artísticas, los inicios del cinematógrafo, la instauración de la República de Weimar, el alba de la radiofonía, la Gran Depresión, el ascenso del nazismo, la Guerra Civil Española, la segunda guerra mundial y la construcción del muro de Berlín.

El vértigo de la historia queda estampado en su dramaturgia y en sus teorías. Como en el caso de los cineastas soviéticos, para él no existe teoría sin práctica efectiva, transformadora. Su filiación marxista compromete su obra políticamente pero no su imaginación creativa ni su espíritu indagador e inquieto. No se pude decir lo mismo de su propia existencia, pues cuando el nazismo toma por asalto el Estado Alemán en 1933, Brecht emprende un exilio que concluirá hasta la fundación del la República Democrática Alemana en 1949. Durante los años de éxodo, pasa tiempo y experiencia en diferentes países, pero destaca su residencia en los Estados Unidos, donde trabaja como guionista, (Barea 18) ni más ni menos que para la gran industria del espectáculo americano: Hollywood;

de esa época queda un poema que explica su postura crítica frente al sistema enajenante del cine:

> Para ganarme el pan, cada mañana
> voy al mercado donde se compran mentiras.
> Lleno de esperanza,
> me pongo a la cola de los vendedores.
>
> (Brecht 132)

Actualmente, cuando determinada puesta en escena aplica ciertos recursos narrativos, actorales, musicales y escenográficos, se dice de ésta que es teatro brechtiano. Hasta ese punto llega la influencia de las teorías del autor. Entonces ¿cuáles son los conceptos basales de su sistema creativo? Hay dos aportaciones que tocan, por un lado, al desarrollo de su estética –ética- teatral y, por otro, también a su radio proyectiva: El teatro épico y el efecto del extrañamiento. El primer caso alude a un teatro que difiere desde una postura dialéctica, social y política del teatro clásico. Para Brecht la nueva épica teatral demanda una postura política activa tanto del equipo responsable de la puesta en escena como del espectador de modo que haya conciencia de la lucha (la épica) de clases inherente al sistema burgués. El teatro se vuelve una herramienta de combate en un escenario que trasciende al propio espectáculo, es decir, en el social. Para explicar las profundas diferencias entre una representación pasiva (clásica) y otra activa (épica) esboza una tabla teórico-metodológica:

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
Argumental	Narrativo
Implica al espectador en la situación escénica	Vuelve al espectador un observador
Le disminuye la capacidad de acción	Incrementa su capacidad de acción
Le brinda una experiencia sensorial	Lo obliga a tomar decisiones
	Una Imagen del mundo
El espectador es envuelto por algo	Acá es confrontado por algo
Sugestión	Argumento
Sentimientos instintivos son preservados	Acá son traídos a un punto de reconocimiento
El espectador es comprometido, comparte la experiencia	El espectador permanece afuera, estudia
El humano se asume como conocido	El humano es un objeto de estudio
Es inalterable	Es alterable y capaz de cambio
Una escena determina otra	Cada escena por sí misma
Progresa	Hay Montaje
Hay desarrollo lineal	En curvas
Evolución determinista	Aleatoria
El hombre como punto fijo	El hombre como proceso
El pensamiento determina al ser	El ser social determina el pensamiento
Emoción	Razón

(en Willett 37)

Como puede leerse en la cita, el teatro brechtiano coloca un paradigma crítico desde el cual es posible un acto político significativo. La escenificación no está, en ese sentido, para arrobar al público presente sino para hacerlo responsable de su lugar en el mundo. El método del extrañamiento complementa y canaliza la dramaturgia épica. El efecto de alienación o extrañamiento fue concebido a partir de la observación y análisis que hiciera Brecht del método actoral chino. En éste descubre que los actores no se pierden en sus personajes sino que entran y salen de sus roles en escena para reflexionar como personas sobre la situación representada; además, nota que se valen de gestos mínimos del cuerpo para evocar circunstancias, espacios y símbolos que el público reconoce (en Willett 91). Inspirado por tal *performance,* Brecht aplica recursos como carteles que señalan intenciones o acotaciones de escena, irrumpe con un desplante cómico-musical una actuación solemne, introduce narradores que explican las connotaciones de la obra y desarrolla un método de musicalización en contrapunto a la acción de modo que una melodía alegre suena mientras un episodio triste se observa, por ejemplo.

A modo de extrañamiento pero en una acepción administrativa, Brecht reclama en 1927 que la Radio alemana apostara por un modelo conservador para programar contenidos inocuos como conciertos y cursos de idiomas en sus emisiones. En el artículo titulado *¿Es la radio una invención antediluviana?* Reta a la burguesía del momento a tomar el megáfono para expresar todo lo que quisieran porque tocaría a la posteridad *… apreciar cómo una casta, al permitirse decir al planeta todo lo que tenía que decirle, permitió al mismo tiempo al planeta comprobar que no tenía nada que decir.* (en Goded 292)

A este agotamiento del discurso burgués contrapone una serie de propósitos radiofónicos. Al conjunto de cuatro textos que reúne tales

proposiciones se le conoce como la *Teoría radiofónica* de Brecht, aunque ya el investigador Pedro Barea ha señalado que en realidad no hay un sistema teórico sino la compilación de artículos breves, conferencias y anotaciones en los que Brecht reflexiona sobre la función dada y anhelada del medio (Barea 31).

En los apartados II y III de la *Teoría*, titulados respectivamente *Proposiciones al director de la radio* y *La explotación*, Brecht continúa de cierta manera el reclamo de autonomía creativa para la radio pero ya apunta ciertas cuestiones que formulará con más tino en el apartado final. En el primer caso, *Proposiciones al director de la radio*, Brecht levanta un argumento a favor de un modelo comunicacional participativo de modo que sea *… la radio algo verdaderamente democrático.* (en Goded 293) Para ello propone acercarse a la realidad de los hechos históricos y sus protagonistas como pueden serlo políticos y activistas: organizar y transmitir en vivo debates públicos entre facciones contrarias para que la audiencia participe de la discusión. También propone al director de la estación estimular la creación de obras originales para radio y que tanto los dramaturgos como los músicos sean bien remunerados. Subraya la importancia de montar un estudio bien equipado para la experimentación de los recursos expresivos del radio.

En el segundo caso, *La explotación*, Brecht responde a dos preguntas que lanza al aire *¿cómo explotar el arte para la radio y la radio para el arte?* (en Goded 295) Él mismo despeja la doble incógnita aseverando que *… el arte y la radio deben ponerse a la disposición de proyectos didácticos.* (en Goded 295) Luego de responderse, contempla un estado de cosas (la actualidad alemana de 1927) en el que resulta precaria la atención del Estado hacia la educación artística en la perspectiva del socialismo pero sin

dejar de insistir en la importancia de ese otro arte en la construcción de esa otra sociedad.

Finalmente el apartado cuarto de *Teoría*, titulado *La radio, aparato de comunicación* (1932), es una precisa y poética consideración de la función comunicativa y artística del medio radiofónico. En este discurso Brecht conecta, en primer lugar, las preocupaciones expuestas en los apartados precedentes: en resumen, que la radio se haya originado como una tecnología sin sentido social y que hubiera recurrido a las convenciones de las instituciones burguesas para disimular tal carencia y que se hubiera convertido en un *Sustituto del teatro, de la ópera, del café-concierto, de las páginas sociales de la prensa.* (en Goded 296) Pero su preocupación central y con esto abre un nuevo tema, es que la radio se hubiera explotado como un *… simple aparato de distribución; no hace más que transmitir*. (en Goded 296) Aquí es donde uno se tropieza con la dura claridad que moldea la obra brechtiana en general, es decir, una visión que esboza mundos posibles pero que alerta sobre las dificultades del proceso para realizarlos.

Mucho antes de que la academia asimilara los estudios de comunicación, Brecht apuntaba algo que puede parecer a la distancia normal pero que en su momento fue revelador … *hay que transformarla (la radio) de aparato de distribución en aparato de comunicación.* (en Goded 297) Tal consigna, ya significativa de por sí, trasciende el espacio y tiempo en el que fue escrita porque Brecht le añade otra idea de carácter premonitorio *La radio podría ser el más formidable aparato de comunicación […] si supiese no sólo emitir, sino también recibir, no sólo hacer escuchar al auditor, sino hacerlo hablar, no aislarlo, sino ponerlo en relación con los demás.* (en Goded 297) Planta en esta propuesta la semilla de una radio interactiva, participativa y, sobre todo, un modelo dialógico que más de una vez

ha sido censurado por gobiernos y oligarquías de diferentes latitudes a lo largo de la historia de los medios de comunicación. Lo que entiende Brecht por comunicación refiere a un intercambio fundamental entre los miembros de una sociedad en igualdad de condiciones, es decir, en un espacio público, en este caso el radiofónico, en cuyo suelo raso los ciudadanos de distintos sectores económicos puedan exponer y debatir problemáticas comunes, pero sobre todo, la audiencia como gobernado pregunte directamente al gobernante por el curso del gobierno. La responsabilidad (siempre en proceso, siempre compleja) que transfería al público en el teatro épico, es acá delegada también a la audiencia radiofónica. En este sentido, Brecht enfatiza la ulterior vocación pedagógica que orienta su pensamiento al redactar el objetivo general de su tesis: *no sólo que el público sea educado, sino que él mismo sea a su vez educador.* (en Goded 298)

Hacia el final del texto, Brecht lanza línea para atar las posibilidades del teatro épico con las posibilidades de la radio. Para él los recursos de su teoría teatral son compatibles con el medio: *El teatro épico, con sus números, con su separación de la imagen y la palabra, de las palabras y la música, pero sobre todo por su actitud didáctica, otorgaría a la radio una gran cantidad de enseñanzas prácticas.*(en Goded 299) Hay que mencionar que él fue de los primeros dramaturgos contemporáneos en adaptar o escribir originalmente para la radio: durante 1927 adaptó el *Macbeth* de Shakespeare; su *Madre Coraje* se estrenó en radio antes que en teatro y *Mahagonny* con música de Kurt Weill fue transmitida en vivo; escribió el poemario *Réquiem de Berlín* para Radio Fráncfort en 1929 y también ese año se programó la pieza didáctica *Cantata de conformidad de Baden Baden* (Barea 19). Su repertorio ha sido objeto de reinterpretaciones radiofónicas en distintas épocas, tal vez, porque existe un fondo sonoro

en ellas. Como sea, en los textos de *Teoría…,* no sólo presenta la idea de la radio como un medio de comunicación social y de expresión artística sino que bosqueja los pilares de una poética radiodramática.

I.3. CODETTA 

Recapitulando, las poéticas radiofónicas de las vanguardias ondularon entre el manifiesto artístico y el compromiso político. En todos los casos expuestos se confirma una fuerza visionaria que desborda las fronteras de su zona histórica. Aquellos artistas imaginaron algo que todavía no era posible para su época porque no había un desarrollo tecnológico ni social que amparara tal inventiva. Al revisar sus propuestas, es claro el reclamo de una autonomía creativa para el medio, de una libertad expresiva sin concesiones. Asoma, necesariamente, una pregunta incómoda: ¿Por qué no se han realizado plenamente las visiones de aquellos artistas? La respuesta optimista se ofrece aquí es: aunque la radiofonía ha tenido momentos de gloria, no se ha escuchado algo cercano a las fantasías vanguardistas. Será, tal vez, porque el momento para eso todavía no se ha presentado. Será, tal vez, que esa radio poética y libertaria esté por ser descubierta en cualquier instante en algún lugar inesperado. Tal vez, pero sin duda es un tema a discutir en otro espacio, en otro momento.

En resumen, este primer capítulo fraguó la hipótesis de que una poética del radiodrama sólo podía granjearse validez abrevando de diferentes surtidores. Así pues, la procesión a las fuentes comenzó. La primera en la lista fue Aristóteles, de quien se recuperó la acepción originaria de Poética. En este caso era importante revisar la raíz del vocablo y también el carácter trascendente propuesto por el filósofo griego. La segunda

correspondió a Horacio, cuya obra tiende amarras desde la antigüedad hasta la modernidad, mediante la reflexión creativa. Es con el poeta romano que se registra en la historia literaria por primera ocasión un poema auto-referencial, es decir, que a partir de un texto poético se reflexiona sobre la propia escritura poética. Este fenómeno es bautizado en la presente investigación como la Poética-Poema, y se afirmó que las vanguardias del siglo XX lo reactivaron, tal vez sin conciencia histórica, aplicando la fórmula en sus manifiestos fundacionales. Estas dos fuentes corresponden a la génesis de la Poética.

Por otro lado, se propuso una gnosis poética cuyos exponentes fueron dos autores: Valèry y Greimas. La elección de este par se debe a que ambos autores develan acepciones de la Poética que encajan con el objetivo del capítulo. Del primero se extrajo una acepción de la Poética como un hacer artístico que no se entiende sin apreciar su contingencia histórica y espiritual. Tal estimación es atendible en el análisis del principio poético del radiodrama, porque implica considerar la obra por el espíritu de la época y circunstancias históricas que le dieron vida. Del segundo, se aprendió que el hecho poético no se restringe al dominio literario, sino que se manifiesta en múltiples lenguajes, siempre y cuando medie entre la obra y quien la percibe una experiencia hierática. Greimas estampa la certificación definitiva para mezclar en un mismo caldo teórico a la Poética y al lenguaje radiofónico. En todo caso, la visita a estas fuentes significó eludir una sandez al postular una Poética del radiodrama y de ahí se formó la argamasa teórica que permite adherir los distintos episodios de la tesis.

En la segunda parte del capítulo se propuso recoger los jirones poéticos que dejó la explosión vanguardista de principios del siglo XX. Suponiendo se encontrarían los restos de una poética radiofónica poco estimada,

la criba arrojó y confirmó textos fundamentales para la constitución de un modelo analítico. La poesía futurista que había incluido onomatopeyas y juegos ideográficos en sus textos, abre el camino para todo un plan de combinación artística del sonido: *El arte de los ruidos,* que significó el acta de emancipación de la sonoridad contemporánea; en el manifiesto de Russolo está bosquejada ya la constitución de un lenguaje sonoro escindido del musical para conquistar una expresión autónoma. De los estridentistas se valora la asimilación y experimentación en sus poemas de los códigos radiofónicos, y que anticiparon y abrazaron una estética sonora, la cual no sería legitimada en México sino hasta finales del siglo pasado. En los manifiestos de Dziga Vertov se encuentran las simientes del radioarte y el documental radiofónico; en sus textos enlista los materiales, temas y procesos para explotar el mundo acústico. El ideario de La Radio-Oreja de Vertov continúa vigente porque demanda una comunicación aural que permita una escucha crítica del mundo. En cuanto a Brecht, esta investigación aprecia la lucidez de sus propuestas radiofónicas: trabajar la radio con un lenguaje propio; incluir la experimentación artística en la programación; dejar de transmitir y empezar a comunicar radiofónicamente y virar el modelo unilateral hacia uno inclusivo, democrático y dialógico.

CAPÍTULO II.

MATERIA RADIOFÓNICA



Hablar de materia radiofónica refiere a dos acepciones: por un lado, a la característica de los sonidos que integran las producciones radiofónicas, y por otro, a la gramática y sintaxis de tales sonidos en el lenguaje propio del medio. La reflexión sobre el sonido no desde el campo musical sino desde los campos tecnológico y cultural, tiene como eje gravitacional a la radiodifusión. Es con la aparición de la radio, entendida como una empresa tecnológica capaz de un proceso de producción, transmisión, recepción y consumo de mensajes acústicos, que las convenciones sobre la naturaleza del sonido quedan entrampadas.

Después de la radio, se alteran los entendidos sobre composición y escucha del sonido previos al siglo XX. Para transitar a un nuevo paradigma resultó ineludible preguntarse por las circunstancias y los modos del productor y la audiencia. Tal indagación empata con la pregunta de investigación de este capítulo ¿cuáles son los elementos que configuran la expresividad radiofónica y cómo se conjugan? Emergen, entonces, dos rutas de investigación, derivadas de tal problemática pero que tienen un denominador común: la creación artística.

Por un lado, la experimentación musical y la radio establecieron una relación creativa de la que nacieron el radio arte, la música electroacústica y el arte sonoro. Por otro, algunos teóricos impresionados por la dimensión expresiva de las emisiones radiofónicas, en especial por la creatividad de los radiodramas, pegaron oreja al asunto y así comenzó la investigación sobre el medio. El presente capítulo tiene como objetivo discernir los elementos que constituyen la expresividad sonora que alimenta la dramatización radiofónica. Para esto, ambas sendas de investigación

son provechosas. La hipótesis sugiere que al recorrerlas se puede recolectar en cada una elementos valiosos para cumplir con el objetivo.

Por el rumbo de los estudios sonoros, están conceptos sustanciales como los de Objeto sonoro del compositor e investigador francés Pierre Schaeffer, de Paisaje sonoro del musicólogo canadiense Murray Schafer y del Silencio acuñado por el norteamericano John Cage. En la vereda de la teoría radiofónica, se eligió la consulta de obras capitales para el tema como la *Estética radiofónica* de Rudolf Arnheim, *El lenguaje radiofónico* de Armand Balsebre y El arte radiofónico de Ricardo Haye. Se menciona con frecuencia y simpleza que los materiales básicos del lenguaje radiofónico son voz, música, efectos y silencio. En efecto, tales son los rudimentos indispensables, sin embargo, la intención de este apartado es profundizar el conocimiento de su peculiar empleo en el medio; revisar la selección, la manipulación, la evolución, la metamorfosis, la especialización, el proceso, la combinatoria y la programación de estas partículas elementales. Si hay un oído es porque el sonido fue dable, entonces, hay que seguir las reverberaciones del pensamiento a su fuente original y escuchar con paciencia el son teórico de los autores estudiados.

II.1 LA VIA ACUSMÁTICA 

¡Oh ruido divino,
oh ruido sonoro!

– HELIOS, RUBÉN DARÍO –

Pitágoras dividía a sus discípulos entre Matemáticos y Acusmáticos. Los primeros eran aquellos que habiendo superado un largo período de prueba, lograban acceder a las secretas y profundas enseñanzas del maestro; de ahí el epítome: conocedores. Los segundos, los oyentes, eran aquellos que recibían la doctrina pero de forma superficial, sin el rigor intelectual de los primeros, a modo de divulgación de la ciencia. También la Acusmática era un recurso didáctico al cual los pitagóricos recurrían para aleccionar a los neófitos y que consistía en escuchar las palabras del mentor sin poder verlo. El objetivo de esta práctica era doble, conservar la ritualidad en la iniciación pitagórica y a la vez, obligar a los participantes a ejercitar concentración y abstracción al límite de sus capacidades.

De esa antigua práctica se rescata el término como auxiliar en la reflexión de las circunstancias de la escucha moderna. Para repensar el sonido en el contexto socio-histórico del siglo XX, hubo que reconfigurar las convenciones que sobre música, sonoridad y escucha, se habían organizado en Europa durante siglos. Las condiciones de producción y de recepción cambiaron tan radicalmente que obligaron a cuestionar la misma naturaleza del sonido. En esta investigación, se llama Vía Acusmática, al camino que abrieron exploradores inauditos como John Cage (1961) Pierre Schaeffer (1966) y Murray Schafer (1977). Una vía que permitió a investigadores, compositores, ingenieros y artistas entender más y mejor cómo el mundo cambió al sonido y cómo el sonido alteró la vida social;

y que también enseñó que, para acceder a esta nueva epistemología, se necesitaban un espíritu colaborativo y un esfuerzo compartido entre diferentes disciplinas creativas.

La travesía por el pensamiento de estos tres personajes arranca con Schaeffer, continúa con Schafer y concluye con Cage. En la primera estación, uno puede apreciar los territorios conquistados por la revolución conceptual de Pierre Schaeffer; tales dominios empiezan desde la proclamación de la música concreta, se establecen en el sistema clasificatorio y descriptivo del Solfeo del objeto sonoro, se expanden con los términos de objeto sonoro y escucha reducida y se arraigan, finalmente, con el análisis de sonidos por Forma/Materia.

La segunda parada corresponde a la obra de Murray Schafer; en esa ocasión, uno abre los compartimentos de su teoría y puede apreciar ideas cardinales para el estudio del sonido como el Paisaje sonoro y sus partes constitutivas: *Keynote*, *Sound signals* y *Sound mark*. En otro cajón está disponible su concepción del Diseño sonoro; y también está para el análisis, la fundación del Foro Mundial de Ecología Acústica (WFAE), con el ideario de protección y preservación de paisajes sonoros. Acá es importante revisar la metodología que aplica la WFAE en el registro, grabación y consignación de PS. En el tercer sitio, se invita a un recorrido por las galerías acústicas de John Cage: la experimentación sensorial del sonido, la re significación del silencio y las consecuencias para la composición y escucha de tal revisión conceptual.

II.1.1 P. SCHAEFFER: LA IMPORTANTE LOCURA 

Micrófono: oreja de todos
– RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA –

En la biografía de Pierre Schaeffer la radiofonía ocupa un lugar central. Aunque sus padres, músicos ambos, le heredan la disciplina y el conocimiento musical, el joven Schaeffer se matricula en la Escuela Politécnica, de la que se graduará como ingeniero. Arte y tecnología se conjugan en su formación profesional. Al estallar la Segunda Guerra Mundial dirige las radiotransmisiones del este francés para el ejército nacional. En 1942, durante la ocupación nazi, funda el primer laboratorio de experimentación radiofónica, el *Studio d´Essai*, que a la postre será decisivo en el impulso de la electroacústica, pero se conocerá como *Club d´Essai*. Luego de la liberación, asume por un breve período la Dirección de General de la Radio. A partir de ese momento, se le considerará en su país un experto en el tema de las telecomunicaciones y será representante por décadas de Francia en las conferencias internacionales sobre el medio. Su paso por la radiodifusión explica muchas de sus inquietudes y propuestas tanto estéticas como tecnológicas: *… cuando escuchamos radio, oímos sin ver. Este simple hecho transforma radicalmente la comunicación dramática, musical […] o filosófica. La simple retransmisión radiofónica es de por sí una recreación.* (en Grivellaro 95) La experiencia de producción radiofónica, con la grabación en cinta de voces, ambientes, efectos y fragmentos musicales, es la pauta de Schaeffer para emprender la búsqueda de la música concreta.

Inspirado tanto por *Arte de los ruidos* de Luigi Russolo como por las primeras películas sonoras al estilo de Weekend creada por Walter

Ruttmann (1930), el músico e ingeniero sugiere un elemento renovador de la composición tradicional. Para él, los sonidos del mundo natural son susceptibles de ser manipulados a voluntad mediante grabaciones y procesos de síntesis, de modo que se ofrezcan al compositor contemporáneo como elementos sonoros legítimos para la realización de piezas musicales. Es más, los sonidos así procesados pueden para el realizador de música concreta sustituir la instrumentación tradicional. El sistema de montaje radiofónico que resulta de cortar y pegar pedacería sonora para crear una producción específica, es adoptado por Schaeffer; así explica la metodología de la música concreta:

> Se comienza […] grabando sonidos de cualquier procedencia, sirviéndose de las técnicas radiofónicas usuales. Sin exclusividad a priori en esta selección: puede tratarse de una nota de piano, un pizzicato de violín, del sonido de la guimbarda siciliana, del zumbido de un trompo o del rechinido de una puerta. Una vez grabados se opera sobre ellos toda una serie de transformaciones: se los acelera, retrasa, filtra, etc… (en Grivellaro 56)

En el ideario original de la música concreta, del cual Schaeffer fue primero impulsor y luego detractor, se hace una analogía con el campo de las artes plásticas para explicar la ruta creativa del género: la música concreta viene a ocupar el lugar que tiene la pintura figurativa en contraste con la pintura abstracta, que en el campo musical, correspondería a la tradición clásica de notación e instrumentación sonora. La aspiración de la música concreta era fluir de la realidad sonora a la abstracción utilizando …*"objetos sonoros" extraídos directamente del "mundo exterior" de los sonidos naturales y de los ruidos*… (Schaeffer 23)

es decir, a contraflujo de la composición tradicional que partía de la intelectualización musical para concluir la materialización interpretativa.

A partir de 1948, el *Club d´Essai* será punto de reunión de personajes decisivos para la experimentación sonora. Pierre Henry y Jean Tardieu entre ellos. Aquel año Pierre Schaeffer presenta las piezas que componen los célebres *5 Etudes de Bruits* (5 estudios sobre el ruido): *Chemins de fer, tourniquets, violette, Noir, Pathetique.*[17]

Al paso de los años el teórico empieza a constatar algunas de las falencias técnicas e intelectuales de la propuesta original y aunque reconoce oportuna y valiosa su aportación, desmiente cualquier lectura dogmática de su obra concreta. El término que reconoce y adopta entonces será el de Música experimental. La investigación interdisciplinaria se vuelve el eje de dicha experimentación. Para lograr un abordaje poliangular de las nuevas sonoridades, funda en 1958 el *Group de Recherche Musicale*, GRM por sus siglas en francés, en cuya organización y trabajo deposita incontestable optimismo, como lo manifiesta apasionadamente:

> Quieres saber lo que es el GRM. Te lo voy a decir. Es todo. Es la nostalgia por lo que debía ser, es la importante locura; es el oído, los orígenes reencontrados, la libertad total, el principio de los tiempos, es algo infinitamente dúctil, un franqueador de frases, el corto circuito de lo esencial, la ausencia de cálculo, la generosidad… (en Grivellaro 44)

[17] Enlace que conecta al sitio de escucha con las piezas citadas en el párrafo anterior: http://www.ubu.com/sound/schaeffer.html#

Como consecuencia de las investigaciones del GRM, Schaeffer elabora el *Tratado de los Objetos Musicales*, obra indispensable para esta investigación pues implica la "obertura" de los estudios del sonido en una dimensión inédita. En especial por lo tocante a la construcción teórica del objeto sonoro.

Antes de iniciar la definición del objeto sonoro hay que tomar una desviación insalvable que lo anticipa y explica porque atraviesa las tres intenciones de escucha que el autor propone en su análisis: Escucha Causal, Escucha Semántica y Escucha Reducida. En la primera el oído identifica la causa o fuente sonora del sonido, ya sea porque está presente y visible para el sujeto, ya sea porque no estando a la vista –por vía acusmática- hay inferencia causal: veo un pájaro en la rama de un árbol y escucho su trino o escucho el trino y lo relaciono con un pájaro inmediatamente. En la segunda el oído presta atención al significado del mensaje escuchado y es indiferente la presencia de la fuente sonora: escucho la voz de un amigo pero presto atención al significado de sus palabras, a qué me está diciendo. En la tercera se escucha un sonido como objeto de estudio por sí mismo; -esta es la aportación de Schaeffer- escucho las cualidades que lo conforman más allá de su fuente o del sentido lingüístico, pero sin desprenderse completamente de estas. El mote Reducida es adaptado de la noción fenomenológica de *Épochè* desarrollada por Husserl. *Epochè, puesta entre paréntesis, sorpresa*. (Schaeffer 162) En la escucha convencional el sonido es entendido como vehículo de algo más. En la Escucha Reducida no: se abre un proceso no convencional, anti-natural, si se quiere, justamente porque se abstrae de las referencias comunes en una acción volitiva y artificial de análisis del fenómeno de la percepción.

> A cada ámbito de objetos corresponde así un tipo de "intencionalidad". Cada una de sus propiedades remite a las actividades de la conciencia de la que son "constitutivas", y así el objeto percibido ya no es la causa de mi percepción, sino su "correlato". (Schaeffer 163)

El sonido aparece ya desnudo, sin el velo causal, para apreciarlo de cuerpo entero pero también por sus texturas, por sus pliegues y para aprehender su dimensión sensible. La Escucha Reducida es el medio para el Objeto Sonoro. Tanto el acto como el concepto no son fáciles de explicar porque sus definiciones escapan de las simplificaciones, además de que la teoría se dirige a especialistas del tema. De cualquier forma, no hay aquí la intención de explayarse en la acuciosa descripción del Objeto Sonoro de Schaeffer, lo cual abarcaría el trabajo de otra tesis, sino exponerlo en líneas generales. Michel Chion presta su acepción del objeto sonoro: … *es todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado*. (Chion 301) Admitiendo como válida tal definición todavía resulta insuficiente pues obvia el aparato conceptual que diseñó Schaeffer para enfrentar la problemática del análisis de los sonidos en laboratorio. ¿Qué es una unidad sonora? ¿A qué orden pertenece? ¿Cómo describirla?

En *El Tratado de Objetos Musicales* Schaeffer busca aportar las suficientes categorías que permitan un orden clasificatorio y descriptivo de los sonidos conocidos. De esta búsqueda surgen tres imperativos: La precisión de unidades sonoras fundamentales; la clasificación de dichas unidades en una tipología; y el ajuste de los principios de descripción para los tipos propuestos. El sistema schaefferiano propone dos operaciones

analíticas complementarias entre sí: La Tipología que es la denominación de clasificación descriptiva de los sonidos, y la Morfología que es la descripción de la configuración propia de los sonidos.

En síntesis hay cuatro conceptos que coexisten en el Tratado: una Metafísica del sonido al considerarlo más allá de su fuente física; una teoría de las escuchas que las distingue categóricamente; una teoría del objeto de esa escucha y una teoría que asigna valor al objeto. Tal esfuerzo consume a tal grado la fuerza intelectual del autor que admite en un párrafo los territorios conquistados y las fronteras indómitas dejadas por su investigación:

> El Tratado de los objetos musicales puede ser interpretado de dos formas: positivamente, como una cabeza de puente del lado de los materiales y las facultades auditivas, y negativamente, como carente de objetivo, ya que parece ignorar la otra orilla, la de las combinaciones que dan sentido a la unión de los objetos. Y entre esas dos orillas, un profundo río: el de las estructuras de referencia, término éste vago o preciso, según los empleos y los usuarios, que designa las configuraciones intermediarias por las que se consigue el paso. (Schaeffer 331)

Es asombroso constatar como a la distancia los cabos sueltos confesados han sido anudados por distintos movimientos en campos insospechados como es el caso de la música electrónica, que a partir de los años noventa reconfigura las sonoridades alguna vez soñadas por el Futurismo o la música concreta; también por los Estudios Culturales del sonido que se asoman justamente a las estructuras de referencia citadas. El aporte

del Tratado de Objetos Musicales es invaluable no sólo porque sigue proporcionando insumos para diversas ramas de los estudios sobre el sonido y la música sino que ofrece una nueva ciencia a considerar: la Aculogía. Ésta, según Schaeffer, ocupa los espacios que la Acústica como disciplina deja vacíos, para estudiar los sonidos desde la Escucha reducida y lograr un enfoque crítico del objeto sonoro y su relación con los campos perceptivos del oído.

Michel Chion recupera el término pero lo resignifica al estirar más el arco interpretativo: *La aculogía […] sería entonces la ciencia de lo que se oye, desde todos sus aspectos […] No hay razón para no interesarse también por el funcionamiento de la escucha causal y figurativa, la identificación de los esquemas causales, etc.* (Chion 342) Tal amplificación permite aflojar las amarras de la Escucha reducida para que la Aculogía camine más allá de consideraciones musicales. Esta acepción resulta provechosa para una investigación que, como ésta, persigue el espectro del radiodrama mexicano.

Otra consideración de Chion -que destaca por su pertinencia para este estudio- es que el sonido resulta de una construcción cultural. No existe algo así como una escucha pasiva, por lo tanto, ningún sonido es inocente, hay intencionalidades de escucha como ya se revisó, además de que las condiciones de escucha son relativas al contexto humano y, por supuesto, a su tecnología. Qué, cómo y en dónde escuchamos define nuestra identidad: *Así, del mismo modo que la noción de imagen es una noción cultural, el sonido se puede abordar muy bien como algo que construimos mediante un trabajo de obras, de reflexión, de nominación, de escucha.* (Chion 353)

A propósito de la cita y como cierre de este tema, conviene conocer también el concepto de Escucha Referencial que propone el teórico del diseño sonoro, David Sonnenschein, como complemento de las tres anotadas por Schaeffer: *Referential listening consists of being aware of or affected by the context of the sound, linking not only to the source but principally to the emotional and dramatic meaning*.[18] (Sonnenschein 78) Acá el sentido referencial de la escucha conecta el sonido con el acervo cultural en donde se define su poder simbólico. Esta herramienta es imprescindible en el campo del diseño sonoro porque auxilia en la construcción de discursos audiovisuales efectivos. ¿Qué sonido es heroico, nostálgico, jovial, melancólico, terrorífico? Las respuestas dependen del marco de referencia -el contexto- de determinada producción. En el caso del radiodrama, esta escucha ha sido esencial en el proceso de producción, mucho antes de que se consolidara el diseño sonoro como disciplina académica.

II.1.2. MURRAY SCHAFER: LA ORQUESTA SALVAJE. 

Tan dulce es esta lluvia de escuchar
(no parece de nubes) que parece
que no es lluvia, más sólo un susurrar

– FERNANDO PESSOA –

Se puede acceder a la biografía de Murray Schafer desde diferentes entradas; es posible entrar por su formación como compositor en Canadá e Inglaterra; también se puede arribar por el lado de su obra como investigador; otra vía de ingreso sería por su faceta de ambientalista; sin embargo, este trabajo aborda la vida de Schafer desde su poder

[18] La escucha Referencial consiste en estar consciente o ser afectado por el contexto del sonido, relacionándolo no sólo a la fuente sino principalmente al sentido dramático y emocional.

simbólico como el fundador de algo parecido a una iglesia del sonido mundial.

En él está el origen de una religión moderna que rinde culto al espíritu del sonido encarnado en el Paisaje Sonoro. Reconocido por su feligresía como el primer Pastor de sonidos, su obra es leída como la Biblia de la Ecología acústica. Su evangelio que pide salvar la pureza sonora y condena la polución auditiva ha sido divulgado universalmente por sus discípulos. La fe por el sonido gana cada día más adeptos e influye en ámbitos de política y poder. Sus ideas han reformado legislaciones nacionales. He aquí la huella de un maestro que ha enseñado a escuchar la música de la naturaleza, de un activista que ha defendido la preservación ambiental, de un ideólogo que ha creado instituciones y programas para el estudio del sonido y de un poeta que ha sabido sentir y transmitir el encanto del paisaje sonoro. ¿En qué momento alcanza la iluminación, o en este caso, la sintonía? ¿Cuáles son los preceptos de su dogma? ¿Cómo incide su palabra en la política social? En seguida quedarán expuestos los hitos fundacionales de su obra.

El concepto de Paisaje Sonoro es una construcción cuyo origen se remonta a la preocupación de un profesor de música por la falta de sensibilidad de sus estudiantes respecto a la musicalidad de los entornos naturales. El docente Murray Schafer se preguntaba por aquello que nublaba el oído de su estudiantado y que le impedía atender los ritmos y melodías de la vida salvaje. Descubrió, entonces, que el entorno sónico de la civilización había evolucionado constantemente, y que de manera vertiginosa a partir de la revolución industrial los ambientes privados y públicos habían sufrido cambios en su configuración sonora. Se concentró en investigar y definir la metamorfosis de los sonidos naturales y humanos para atender

un problema que, consideró, rebasaba los límites de la educación musical para tocar el ámbito de la salud pública:

> I am about to suggest that the time has come in the development of music when we will have to be concerned as much with the prevention of sounds as with their production. Observing the world sonograph the new music educator will encourage those salubrious to human life and will rage against those inimical to it.[19] (Schafer 1969 4)

La cita pertenece al libro *The New Soundscape (El Nuevo Paisaje Sonoro*) que lleva por subtítulo *Manual para el moderno profesor de música*; el contenido del texto es entrañable porque lo componen no sólo sus artículos sino también las transcripciones de conversaciones, debates, y experimentos con sus estudiantes. Leyendo sus páginas uno cae en cuenta de la capacidad de Schafer para involucrar a las personas en la investigación musical, para infundir conciencia de las problemáticas del tema y para inculcar un espíritu colaborativo en pos de soluciones a la maraña ambiental. Con ese libro germina parte del vocabulario que definirá su cuerpo teórico: el neologismo *Soundscape*, que a manera de *Landscape* (pintura de un escenario natural) se compone de *sound* (sonido) y *scape* (forma) y cuya traducción literal es imposible al español, orillando al insuficiente "Paisaje sonoro"; Ezquizofonía, para referirse a la separación y deformación de los sonidos de sus causas naturales; y Cloaca sonora, que refiere a los sonidos contaminantes -y dañinos por supuesto- para el oído que las sociedades industriales producen.

[19] Estoy por sugerir que ha llegado el tiempo en el desarrollo de la música en el cual debemos preocuparnos tanto de la prevención de los sonidos como de su producción. Observando la sonografía del mundo, el nobel educador musical deberá estimular aquellos saludables para la vida humana y denunciará aquellos que le sean perjudiciales.

El Paisaje Sonoro implica en la obra schaferiana una exploración erudita a diversas fuentes literarias que dan testimonio escrito de los entornos sonoros en diferentes culturas a través del tiempo y el espacio. La primera parte del libro fundacional *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, es una colección de fragmentos literarios que abren un panorama histórico de los sonidos en distintos ámbitos: el natural, el animal, el rural y el urbano. Los versos de Homero, Hesíodo, Los Eddas y Ezra Pound son invocados para ilustrar los ecos marinos en diferentes culturas y al valor arquetípico del océano que alude al origen y fin de la vida; la impresión aural del viento es explicada mediante los versos de la Teogonía y la prosa de Víctor Hugo, de Emily Carr y de Fenimore Cooper; Pasajes de Plutarco y Dion Casio transmiten las sonoridades que emanan de la tierra. Y así continúa una antología literaria que revisa los sonidos de los animales, de la vida en el campo, de las primeras conglomeraciones humanas y de los albores de la metrópolis moderna. Se puede considerar esta exposición tanto una metodología como un manifiesto de los principios conceptuales del paisaje sonoro. El propio título del libro resulta explícito: por un lado el entorno sonoro, por otro, el tono (la afinación) del mundo, sentencia inspirada en una ilustración homónima del libro *Utruisque Historia Mundi* escrito por el alquimista Robert Fludd, *… in which the earth forms the body of an instrument across which strings are stretched and are tuned by a divine hand*.[20] (Schafer 1994 6) Por un lado el hecho físico, material, que nos rodea, por otro, el hecho simbólico que configura nuestra escucha y comprensión del sonido; es decir que el paisaje sonoro puede ser captado por medios tecnológicos como un micrófono o un sonómetro pero su lectura es una interpretación cultural.

[20] … en la cual (la ilustración) la tierra forma el cuerpo de un instrumento cuyas cuerdas son estiradas y afinadas por una mano divina.

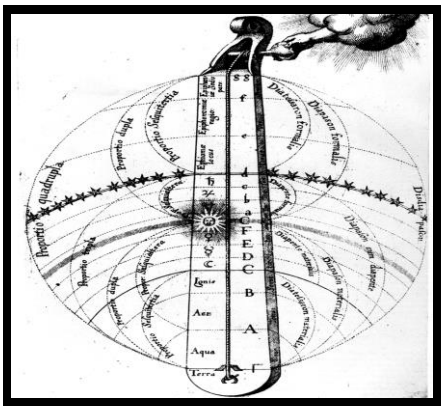


Ilustración : imagen del libro *Utruisque Historia Mundi* escrito por Robert Fludd, 1617-19.

En cuanto a las fronteras que enmarcan el Paisaje Sonoro, Schafer propone un vasto dominio para el curioso explorador:

> The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape. We can isolate an acoustic environment as a field of study as we can study the characteristics of a given landscape.[21] (Schafer 1994 7)

Como un campo acústico para el estudio que no se limita a una dimensión natural, sino que incluye las creaciones y las circunstancias humanas, el modelo del Paisaje Sonoro empata con la aspiración de este trabajo por elaborar conceptos que expliquen la dinámica expresiva de una ficción radiofónica. Aunque la opinión de Schafer sobre la radiofonía no es positiva, él mismo concede la excusa para que una producción radio dramática sea considerada también un entorno sonoro.

[21] El paisaje sonoro es cualquier campo acústico susceptible de estudio. Podemos hablar de una composición musical como un paisaje sonoro, o de un programa de radio como un paisaje sonoro o de un ambiente acústico como un paisaje sonoro. Podemos aislar un ambiente sonoro como un campo de estudio tanto como podemos estudiar las características de determinado paisaje terrestre.

¿Y por qué no habría de considerarla? Si finalmente el Paisaje Sonoro cobra sentido en tanto surte de significados a la vida individual y colectiva, y qué finalidad tiene un radiodrama si no es justamente abastecer el acervo cultural de un conglomerado social conocido como Audiencia.

Schafer propone una descomposición en tres capas para descifrar las características de un *soundscape*: *Keynotes, sound signals* y *soundmarks*. El primer término es una expropiación del lenguaje musical y se entiende como el tono o nota (*keynote*) que determina la tonalidad de un espacio cualquiera. La apropiación del vocablo musical no es fortuita, sino que resalta la idea de que los ruidos del mundo son instrumentos de una orquesta listos para ser interpretados por la sensibilidad humana. Los *keynotes* configuran el fondo sonoro de un paisaje y sus habitantes lo pueden asimilar inconscientemente pero sin éste su vida cambiaría significativamente:

> The keynote sounds of a landscape are those created by its geography and climate: water, wind, forests, plains, birds, insects and animals. Many of these sounds may possess archetypal significance; that is, they may have imprinted themselves so deeply on the people hearing them that life whith out them be sensed as a distinct impoverishment.[22] (Schafer 1994 10)

[22] Los sonidos clave/tono del paisaje sonoro son aquellos creados por la geografía y clima: agua, viento, bosques, planicies, pájaros, insectos y animales. Algunos de estos sonidos pueden poseer significación arquetípica; es decir, que pueden haberse estampado tan profundamente en las personas que los escuchan de modo que la vida sin estos resultaría empobrecedora.

En efecto, uno puede pararse en diferentes lugares y sentir las divergencias que configuran ese fondo sonoro. En una localidad rural uno puede notar los murmullos de insectos, pájaros, viento y maleza -al menos- que se acumulan en los márgenes del paisaje sonoro; mientras que en un entorno urbanizado el fondo lo componen –o descomponen- susurros –cuando no aullidos- de tráfico terrestre/aéreo, maquinaria, humanos y de animales en cautiverio. Tales circunstancias modifican la percepción sonora pero fundamentalmente la existencial, es decir, la inevitable relación de uno con los otros (humanidad y naturaleza) en el espacio y tiempo compartidos.

La segunda categoría, *soundsignals* (señales sonoras), se ubica, al contrario de la anterior, en primer término respecto del escucha; es decir, refiere a un sonido que resalta del fondo para señalar o advertir algo a alguien:

> … signals which must be listened to because they constitute acoustic warning devices: bells, whistles, horns and sirens. Sound signals may often be organized into quiet elaborate codes permitting messages of considerable complexity to be transmitted to those who can interpret them.[23]
> (Schafer 1994 10)

Casi todas las señales sonoras son creaciones artificiales que condicionan los paisajes sonoros y sobre todo, la comunicación entre personas, sin embargo, también entran a consideración los ruidos naturales o salvajes que somos capaces de interpretar como peligrosos o inocuos,

[23] …señales que deben ser escuchadas porque constituyen dispositivos de alarma acústica: campanas, silbatos, trompetas y sirenas. Las señales sonoras normalmente se organizan con códigos elaborados que permiten transmitir mensajes de considerable complejidad a aquellos que los puedan interpretar.

dependiendo del caso; no es lo mismo escuchar el ladrido de un perro en lontananza que a dos pasos de distancia; ni tampoco el estruendo de un relámpago significa lo mismo si suena con poca intensidad o si retumba sobre nuestras cabezas.

El tercer componente del *soundscape*, según la taxonomía schaferiana, lo integra la *soundmark* (marca sonora) que alude a aquel ruido - ya natural, ya artificial- que una comunidad adopta como marca o huella de su localidad, propiciando lazos identitarios entre sus habitantes y sirviendo como emblema local frente a los foráneos:

> … *soundmark* is derived from landmark and refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community. Once a soundmark has been identified, it deserves to be protected… [24] (Schafer 1994 10)

Hay una división también aquí entre ejemplos naturales y culturales: por un lado, la sonoridad de fuentes naturales como ríos, cascadas, cuevas, montañas reverberantes, y otros fenómenos similares; por otro, la sonoridad particular de campanarios, edificios, pregones, silbidos e instrumentos autóctonos, entre muchos ejemplos posibles que pueden marcar la tradición sonora de un lugar. Es curioso que según este orden clasificatorio, el paisaje sonoro se compone por capas o planos sonoros, tal como se entiende y construye un programa radiofónico, cuya producción recurre a tres planos de distancia para propiciar la sensación de profundidad de campo en la audiencia: el primer plano ubica

[24] … marca sonora deriva de marca terrestre (landmark) y refiere a un sonido comunitario el cual es único o posee cualidades que lo hacen especial en la estima y opinión de la personas de tal comunidad. Una vez que la marca sonora ha siso identificada, merece ser protegida…

los sonidos protagónicos, el segundo plano los secundarios y el tercer plano o fondo, aquellos que dan la tonalidad, ubicación y ambiente de un entorno particular.

El tema de la marca sonora (*soundmark*) de un paisaje sonoro deriva lógicamente -como señala Schafer- en la urgencia de su preservación; y es aquí cuando entra en escena el *World Soundscape Project*, que inaugura simultáneamente el registro sistematizado de sonidos ambientales y la organización social para la conservación y difusión de los sonidos en peligro de extinción, movimiento que precede y perfila la Ecología Acústica, que en palabras del propio autor es definida así: : *the study of sounds in relationship to life society […] It can only be accomplished by considering on location the effects of the acoustic environment on the creatures living in it*. [25](Schafer 1994 205)

Armados con una grabadora *Niagra* estereofónica, los primeros integrantes del *World Soundscape Project* -Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield y el propio Schafer- registran el paisaje sonoro inmediato al campus de la Universidad Simon Fraiser, a cuyo cuerpo académico pertenecen. La primera publicación se titula: *The Vancouver Soundscape*, de 1973; ese año se transmite también en la radio pública canadiense la serie *Soundscapes of Canada*, como resultado de las exploraciones que Davis y Huse realizaran por la geografía del país. *The Music of the Environment Series*, editada por M. Schafer es un proyecto discográfico que permite publicar los registros sonoros del WSP; los discos grabados durante 1975 -que incluyen fotos y textos analíticos- *European sound Diary* (Diario Sonoro Europeo) y *Five Village Soundscapes*

[25] El estudio del sonido en relación con la vida social *[…]* sólo puede ser alcanzado al considerar los efectos del entorno acústico sobre las creaturas que viven en ahí.

(Paisajes Sonoros de Cinco Villas) representan la incursión del grupo en los círculos académicos europeos y la difusión internacional de su ideario.

El año 1993 marca un parte aguas para las ideas de Schafer al celebrarse en Canadá la primer Conferencia Mundial sobre Ecología Acústica, a la cual asisten desde diferentes partes del planeta …*músicos, arquitectos, filósofos, sociólogos, educadores, sonidistas y especialistas en multimedios, los cuales convivieron en un ámbito donde el silencio, la escucha y el habla a bajo volumen, reglaba todas sus actividades.* (Espinosa 109) Consecuencia de los talleres, mesas redondas, conferencias y exposiciones ahí organizadas se funda el *World Forum of Acoustic Ecology* (WFAE), organismo internacional que busca favorecer mediante programas y legislaciones institucionales tanto la preservación de sonidos valiosos como el derecho a un entorno sin contaminación acústica para la población mundial. La incidencia del WFAE en políticas públicas pronto empieza a surtir efecto y el ruido se convierte en el enemigo a combatir por organizaciones ciudadanas y legisladores alrededor del mundo. La investigadora Susana Espinosa esboza cinco principios de un ideario que facilite la aceptación social de la educación aural y la regulación pública del entorno sonoro:

1) Los espacios sonoros amplificados deben respetar el espacio individual.
2) El mejoramiento de la calidad de vida incluye la custodia del entorno sonoro.
3) El silencio es un bien comunicacional al que la comunidad tiene derecho.

4) La sociedad del presente milenio necesita programar la ecología acústica como proyecto gubernamental, paragubernamental y no gubernamental.
5) La sociedad del siglo XXI debiera desarrollar y compartir un sentido de alerta como estrategia autodefensiva ante los excesos sonoros. (Espinosa 27-36)

El diseño acústico se manifiesta, entonces, como una herramienta que, en manos creativas, puede intervenir espacios públicos y privados con el objetivo de procurar un ecosistema sonoro saludable. Schafer concibe una serie de cualidades y tareas que debe cumplir un diseñador acústico: en primer lugar, debe aprender a escuchar, competencia que se desarrolla con un trabajo constante de limpieza auditiva (*ear claering*) para la cual desarrolla toda una metodología. Luego, el diseñador acústico debe ser respetuoso del oído y la voz humana, del simbolismo del sonido y conocedor del ritmo y tempo del paisaje sonoro natural. (Schafer 1994 230) Una vez que ha sido instruido bajo estos principios, las tareas del diseñador acústico son la preservación de las Marcas sonoras de comunidades acústicas, la reparación de paisajes sonoros que hayan sido dañados por ruidos nocivos producidos por materiales o actividades industriales y la creación de paisajes sonoros artificiales a los que bautiza como Jardínes Sonoros: espacios diseñados para que la gente pueda apreciar las bodas del sonido y el silencio en una atmósfera relajada.

El ideario del diseño acústico muestra las virtudes de la ecología acústica pero también sus contradicciones porque le asoma cierta vena inquisitiva. Cualquier habitante de una gran ciudad admitiría la pertinencia de la regulación de ruidos dañinos para la salud; de hecho, cada vez

se promulgan más leyes al respecto[26], lo cual es agradecido por quien vive en ámbitos urbanizados, donde la frágil convivencia cotidiana entre millones de seres depende de normas sociales que -como ésta- promuevan el respeto entre las personas. Tal premisa resulta incontrovertible, sin embargo, cualquiera que esté en o que haya pasado por la adolescencia reconoce en la estridencia un valor catártico, un poder liberador que pocas experiencias en el mundo brindan. La música electracústica y amplificada más el grito más el baile dan un total de liberación emocional que también es necesario reconocer para hablar de tolerancia sin prejuicios. "Alzar la voz" y "hacer ruido" son frases que implican la capacidad y el derecho a rebelarse contra el poder, a ejercer la protesta individual y social. La ecología acústica de Schafer se torna excesiva -como muchos otros movimientos "verdes" en el mundo- cuando decreta lo imposible: el retorno al paraíso perdido. En este caso, a un idílico, puro e híper controlado paisaje sonoro en cuyo interior la gente convive en armonía con la naturaleza. Así como Platón defenestra a los poetas de su República, también Schafer expulsa de su utopía sigilosa a quien ose franquear el umbral vocal permitido. Siempre será deseable y procurable -y más si la supervivencia de la especie está en juego- el respeto por el entorno y por los demás, pero hay que tener precaución cuando los dogmas aparecen vestidos de nobles causas, cuando se confunde prevención con prescripción, cuando se inventan demonios, cuando se designan agentes para combatirlos y cuando se instrumentan exorcismos. Para desactivar la tentación del autoritarismo verde, resuene aquí el coro reivindicador del grupo ACDC: *Rock 'n' roll ain't noise pollution, Rock 'n' roll is just rock 'n' roll.*

[26] En México Distrito Federal se aplica la norma oficial NOM-081-ECOL-1994, que establece los límites máximos permisibles de emisión de ruido de las fuentes fijas y su método de medición.

Dejando las discrepancias de lado, la contribución de Schafer al estudio del sonido es capital. Sus ideas reconocen la importancia ontológica del paisaje sonoro y ofrecen a su vez un método de registro y análisis del mismo. La posición de escucha, la polisemia del sonido, la interpretación multidimensional del entorno sonoro y su inserción como paradigma cultural, son conceptos valiosos en general pero en el ámbito particular de esta investigación resultan sustanciales. Desde la teoría schaferiana se vuelve analizable la contextura de un documento sonoro como el radiodrama: su difusión y trascendencia pública lo suman al flujo histórico del paisaje sonoro moderno y por tanto, su interpretación bajo el modelo de Schafer puede considerarse un más que pertinente punto de partida para su exploración formal.

II.1.3. JOHN CAGE: SABER EL SILENCIO 

-¿Qué es?- me dijo.
-¿Qué es qué?-
le pregunté.
-Eso, el ruido ese.
-Es el silencio.

– JUAN RULFO –

John Cage fue (¿es?) un artista del desconcierto y de la provocación. En primer lugar porque su obra es un compendio de preguntas más que de respuestas, y -como sabemos- la incertidumbre provoca incomodidad entre la mayoría de las personas; en segundo término, porque arrebató el privilegio musical a la sala de conciertos, lo cual desconcertó literalmente a muchos intérpretes y compositores, quienes presenciaron la evaporación de la notación tradicional del sonido y el silencio en sus partituras. Justamente la reflexión sobre el silencio fue el punto de partida de una estética musical contemporánea. Su teoría sobre el silencio

es elaborada con la mezcla de la música experimental, la filosofía zen y el *I-Ching* – el libro de las mutaciones. ¿Y qué puede haber en el silencio de Cage como para considerarlo en un estudio sobre el radiodrama? La respuesta no es fácil, porque el camino para obtenerla está sembrado de preguntas pero tampoco es difícil porque las dudas son el indicio de una respuesta aunque se formule con otra pregunta, así que mejor es andar el camino para conocer la experiencia del silencio en Cage.

… *music is […] organization of sound*. (Cage 3) Esta frase, cita del manifiesto *The future of music: credo*, explica el principio rector de la poética de Cage. Se trata de un desmarque de la tradición musical de Occidente, en cuyo seno se nutrió la convicción de que la música empezaba por y terminaba en la partitura. Aunque fue alumno de Arnold Schönberg, teórico de la atonalidad e impulsor de la composición dodecafónica, corriente que rompió los paradigmas sobre la tonalidad existentes, Cage fue todavía más osado que su maestro porque obligó a pensar la música más allá del marco musical. En esa apuesta, tal vez la influencia de su amigo y mentor Marcel Duchamp, tenga un peso mayor. Al igual que el dadaísta, el compositor californiano se cuestiona públicamente si los principios de su disciplina artística son todavía vigentes. El cuestionamiento inicial recupera las aspiraciones futuristas por un arte de los ruidos (Russolo dixit), pero también indaga por aquello que en la escritura musical representa los silencios, aquello que se supone vacío de sonido en el texto exige a Cage una demanda puntual: *Is there such a thing as silence?* (¿existe algo así como el silencio?) La respuesta abre consideraciones hacia una nueva música que tocan simultáneamente ángulos teóricos, técnicos y prácticos*:*

> *For this new music nothing take place but sound: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment*. (Cage 8)[27]

Cage cuenta la anécdota de su vista a una cámara anecóica en Harvard con la intención de experimentar el gran silencio, el vacío absoluto; una vez dentro, escuchó con estupor un sonido agudo y otro grave; al salir preguntó a los científicos que operaban la cámara la razón de los inesperados sonidos. Le contestaron que el sonido agudo era causado por la actividad de su sistema nervioso y que el grave era resultado de la circulación sanguínea. Se percató de que ni en condiciones artificiales se podía hablar de un silencio total. Entonces el silencio adopta un valor positivo, ya no puede ser considerado una ausencia porque el mundo está repleto de sonidos, y queda en la voluntad de las personas –y de los músicos- cuándo y cuántos integrar a su vida. El silencio adquiere contenido, el vacío es de pronto colmado por los materiales que da la existencia. Con esta idea se inicia un viraje conceptual de lo musical, que trae como consecuencia nuevos usos y apropiaciones de lo sonoro, que orilla a repensar la instrumentación tradicional y que obliga a la innovación de instrumentos capaces de interpretar tal cambio.

Al atardecer, el pequeño Toyo acudió, en el debido momento, al umbral del recinto donde Mokurái impartía sazen. Batió el gong para anunciar

[27] Para esta nueva música no hay otra cosa que sonido: aquellos sonidos que están notados y aquellos que no lo están. Aquellos que no están en notas aparecen en la escritura musical como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que se presentan en el entorno.

su presencia, hizo tres reverencias respetuosas antes de entrar, y fue a sentarse ante el maestro en respetuoso silencio.
-cuando bates palmas- dijo Mokurái- oyes el sonido de ambas manos. Ahora, enséñame el sonido de una mano. (Reps, Senzaki 38)

John Cage se sienta frente al piano para interpretar su composición 4´33´´. Los espectadores sentados en las butacas del auditorio, esperan escuchar las primeras notas del piano. Cage abre la partitura, la revisa por última vez y aprieta el botón de un cronómetro que está sobre el teclado. El concierto empieza pero el intérprete permanece sentado frente al instrumento sin moverse. La audiencia aguarda el instante en cual Cage acerque sus manos a las teclas. No sucede. Los asistentes cruzan miradas, se impacientan. Pese a la inmovilidad es evidente que está muy concentrado en los pentagramas sin notas que tiene frente a sus ojos. La música no suena pero la sala empieza a poblarse de respiraciones, carraspeos, cuchicheos y agitación de ropa. De pronto, Cage levanta el brazo izquierdo, la sonrisa que asoma en los rostros de la primera fila se esconde nuevamente: sólo cambia una página de la partitura. Retoma la posición inicial: sentado con la espalda recta y los brazos recargados sobre los muslos. El auditorio está cargado de tensión; la incomodidad desfigura semblantes. El ambiente se amplifica súbitamente como si alguien le hubiese acercado un micrófono invisible: se puede escuchar el tono del salón, el aire que entra por la ventilación, el zumbido de las lámparas y los ecos provenientes del exterior. ¿Levantarse y largarse o quedarse y escuchar lo que sea que signifique este concierto? ¿Esto es un concierto? ¿Cómo puede ser un concierto si no hay música? ¿Hay música? –se preguntan sin hablar los espectadores-. Cage vuelve otra hoja de la partitura y retorna a la posición inicial ¿O final? ¿Cuándo empezó el concierto? ¿Si no hubo inicio, habrá un final? ¿O sí hubo un principio y no

fue percibido? ¿Y la música? ¿Estos ruidos son parte de la música? ¿O la música es ruidos? El tiempo pasa lento. La ansiedad lo vuelve pesado y espeso. La figura de Cage frente al piano indica que el concierto se está celebrando, así lo entienden los presentes porque ninguno se levanta, aunque las dudas han tomado por asalto el recinto. ¿Por qué está en silencio? ¿Está en silencio? ¿El silencio, se oye? ¿Eso es posible? ¿Pero la música, no es lo opuesto al silencio? ¿En esto se ha convertido la música moderna? ¿Qué es moderna? ¿Qué es silencio? ¿Qué es ese ruido? ¿Qué…? la duda es interrumpida por el sonido provocado por el botón del cronómetro. Cage se yergue, voltea hacia la audiencia, ofrece una reverencia y sale del escenario. Algunos –pocos- aplauden, otros –los más- exhalan la tensión acumulada. A los pocos minutos la sala queda vacía. El fantasma de Cage continúa frente al piano, concentrado en la interpretación de 4´33´´, la pieza del silencio.[28]

Durante casi un año caviló en cuál podía ser el sonido de una sola mano. Por último, el pequeño Toyó entró en la verdadera meditación y trascendió todo sonido.
-Ya no podía encontrar más que juntar –explicó más tarde-, de modo que alcancé el sonido insonoro.
Así había comprendido Toyó el sonido de una mano. (Reps, Senzaki 38)

Las propuestas experimentales de Cage desbordan el marco musical y obligan a imaginar distintos cuadros referenciales que las hagan inteligibles: el Arte Sonoro surge entonces como un campo que alberga expresiones artísticas que laboran con sonidos sin ser obligadamente musicales. Las piezas para piano preparado (1940), en las cuales Cage

[28] Del relato anterior, lo único cierto es que existe la pieza 4´33¨, lo demás es una recreación literaria de un concierto que pudo o no haber tenido lugar en algún punto de la biografía de Cage.

introduce tornillos, monedas o pernos a las cuerdas del piano para alterar la sonoridad del instrumento, ya anuncian una actitud atípica del intérprete, más cercana a un acto escénico. Qué decir de la desaparición completa del intérprete realizada en piezas de experimentación con nuevas tecnologías como en el caso de *William Mix (1953),* un *collage* sonoro a partir de efectos incidentales registrados en cinta magnética.

Pero donde llega la transgresión definitiva es con el *Happening* musical, que puede explicarse como presentaciones (o representaciones) sonoras más allá de las salas de conciertos, cuyo objetivo era precisamente reconfigurar el espacio musical y la conexión del público con lo sonoro; el *Musicircus* (1966) sirve como ejemplo de una puesta escénica cuyo centro es no la música, no la audiencia, sino la relación libre entre estas: en un *happening* se permite la improvisación, la sorpresa y la participación del público; es un suceso tanto para los asistentes como para los organizadores, en el sentido de que los protocolos quedan superados, no hay lugar fijo para nadie, se deambula por un espacio común; en un *happening* no se sabe con certeza cuando comienza el espectáculo ni hay un final contundente, las actos se encadenan según la dinámica establecida entre los elementos –musicales y humanos- presentes. *Para Cage la palabra "circus" significa que no existe un centro único sino que lo que demuestra la vida es que existe una enorme pluralidad de centros.* (Ariza 66) Si Cage disuelve la frontera que separa la música y el silencio, con el *Musicircus happening* intenta borrar la línea que divide la vida y el arte; esa línea o marca psíquica que afecta la vida física de la gente.



Ilustración : fotografía del *Musicircus* realizado en la Universidad de Illinois, 1967.

Entre el silencio y la música,

Why do I have to go on asking questions?

el arte y la vida,

Is it the same reason I have to go on writing music?

la nieve y el sol

But it´s clear, isn´t it, I´m not writing music right now?

hay un hombre.

Why do they call me a composer, then, if all I do is ask questions?

Ese hombre es John Cage

Why is so difficult for so many people to listen?

Octavio Paz John Cage

La influencia de Cage en el arte contemporáneo es notoria. Expresiones como el *performance*, la acción, la instalación sonora y la práctica artística interdisciplinar o intermedia, maduran bajo su sombra, que no bajo su tutela: Cage nunca fue tentado por el patriarcado artístico; fue colaborador de poetas, filósofos, pintores, cineastas y músicos, eso sí. Le tocó abrir muchas puertas e incluso, construir algunas que luego serían abiertas.

La pertinencia de sus ideas para este proyecto está en la exploración del sonido desde el valor positivo del silencio y también en la concepción del espacio sonoro como un campo de experimentación siempre fértil y nunca limitado. En ese sentido, la radio también configura un espacio sonoro favorable al ensayo creativo. Cage no fue ajeno al medio, sus *collages* sonoros fueron creados en un estudio radiofónico y transmitidos formalmente (Ariza 64). El principio creativo de aquellos experimentos es una dramaturgia sonora que resulta indispensable para comprender y producir en radio. Dramaturgia sonora es componer con sonidos y silencios sobre el espacio y el tiempo, es urdir relaciones significativas mediante acciones y reacciones acústicas, es dibujar con ruidos sobre un lienzo en blanco, es tallar con voces, ecos y reverberaciones esculturas sonoras, efímeras…

S

I

L

E

N

C

I

O

II.2. CUADRANTE CRÍTICO 

Por cuadrante se entiende en la radiofonía tradicional aquel espacio que circunscribe la sintonía de las frecuencias hertzianas, es decir, que marca las fronteras que contienen a toda una banda –A.M, F.M- y que hace posible la inserción regulada de la señal de las estaciones radiofónicas que allí conviven. Si un cuadrante delimita y contiene a una cantidad determinada de emisoras, de igual manera un *Cuadrante Crítico* incluye a las teorías que sobre el medio se han escrito. De todas las estaciones teóricas posibles, el *dial* se ha colocado sobre tres frecuencias importantes: la señal monoaural de Rudol Arnheim, la estereofónica de Armand Balsebre y la transmisión digital de Ricardo Haye. Y no es que necesariamente cada uno de los autores sintonizados defienda un tipo de tecnología sino que representan, eso sí, el tipo de reflexión que corresponde a su vivencia histórica de la radiodifusión. La transmisión de Arnheim –Radio Gestalt- llega desde los inicios del medio, cuando la experimentación era el signo de los tiempos. La sagacidad del teórico alemán lo conduce a formular y responder a las primeras inquietudes sobre la estética de la producción radiofónica. Su reflexión apunta hacia el cómo se elaboran los códigos expresivos propios del radiodrama. En la siguiente frecuencia, bautizada *Canon Balsebre*, encontramos un ordenamiento descriptivo de los factores implicados en la estructura del lenguaje radiofónico. Finalmente, en la emisión de Haye –*El Viraje Artístico*- se percibe un discurso cuya meta es convencer a la audiencia sobre los elementos que configuran el arte radiofónico más allá de la tecnología y más acá del talento creativo. Cada autor con su respectiva postura crítica, invita a la repensar el medio como una herramienta de creación y como un espacio abierto al impulso, al talento artístico.

II.2.1. RUDOLF ARNHEIM: RADIO GESTALT 

Rudolf Arnheim está en el origen de los estudios sobre comunicación radiofónica; con sus textos se erige el umbral teórico que introduce a un campo intelectual que ara el pasado y siembra el futuro del medio, al ser el primero en cuestionar sus engranajes expresivos y en indagar por la peculiar disposición sensorial del radioyente, además de promover una radio total, una radio con expectativas artísticas, una radio imaginativa y creativa que explorara sus facultades poéticas. Arnheim es la cita recurrente y obligada, la piedra de toque para investigadores, escritores, productores, programadores, locutores y artistas sonoros que participan de la escena radiofónica actual y posiblemente de la futura.

¿Cuándo, dónde y desde qué perspectiva es picada la curiosidad de Arnheim por la radio? En primer lugar, pertenece a una generación que testimonia el nacimiento de dos tecnologías que alterarían ostensiblemente la comunicación y la cultura humanas: el cinematógrafo y la radiofonía; en segundo, es un alemán nacido en 1904, así que no sólo le toca presenciar los experimentos inaugurales con dichas tecnologías sino que también es espectador de su evolución formal y artística, y en particular de las propuestas generadas por los artistas alemanes con el cine expresionista o la transmisión de los primeros *Hörspiele* (radiodramas), por ejemplo; en tercero, su enfoque se gesta desde la *Gestalt*: corriente de investigación psicológica oriunda de Alemania que puede traducirse por figura (o también por configuración, creación) y que se avoca al estudio experimental de la percepción humana indagando en sus procesos cognoscitivos. Con la consigna *Gestlat* de que percibimos el mundo como un orden dado y significativo en el cual constatamos

que ciertas cosas están completas y otras esperan ser completadas, (Verstegen 2) Arnheim arranca la exploración de la comunicación radiofónica.

En la colección ensayística que conocemos por *Estética radiofónica* en el mundo hispanoparlante, Arnheim señala por primera vez y saluda con entusiasmo el cambio en la sensibilidad humana a consecuencia de la radiofonía, fenómeno comunicacional que estimaba como síntesis y evolución de las tradiciones oral, musical y escénica:

> La nueva y estrecha relación entre el sonido artificial y el natural puede crear un nuevo arte sonoro […] Pero lo más importante es que consigamos el sonido musical de los ruidos naturales, para volver a aquella época en que la palabra era sonido y el sonido era palabra. (Arnheim 28)

La idea es tan aguda que pincha hasta el centro del tema y expone la característica especial de un aparato de comunicación que construye su discurso a partir de sonidos, pero no de forma tradicional como lo haría un instrumento musical, sino mediante la tecnología electroacústica, la cual permite la manipulación de las fuentes sonoras de la naturaleza. Este es el cambio definitivo que Arnheim notifica y no es menor, pues obliga a los intérpretes de este nuevo instrumento a crear convenciones, códigos y recursos expresivos propios y exclusivos de un universo sonoro que trasciende y al mismo tiempo recupera el legado musical, oral y ambiental.

Es con el progreso de la radio que se puede hablar de una cultura acústica distintiva del siglo veinte que le dio presencia a lo invisible, es decir,

que reconfiguró y encumbró el concepto de sonoridad, antes relegado por el reino de la visualidad. El detalle que sorprende a Arnheim es la curiosa combinación de una sofisticación tecnológica y expresiva por un lado, y la sencillez divulgadora que logra el mensaje radiofónico, por otro; hecho, este último, que le granjea atención y fidelidad de millones de radioyentes.

Para el teórico alemán el germen de la creatividad radiofónica reside en la obra dramatizada. En su opinión, es desde este género que se experimentan y proponen los cánones expresivos del medio y por tal razón lo adopta como objeto de estudio. El contexto histórico que enmarca su reflexión corresponde a la década de los treinta del siglo XX, por lo que sus referencias son piezas radiofónicas (Hörspiel) más y mejor elaboradas técnicamente ya para ese entonces.

La radiofonía alemana, como casi toda la radio internacional, abraza desde sus inicios la producción de radio teatros y radio ficciones como una fórmula para captar la atención del público, ávido de nuevas ofertas narrativas: la apuesta resulta ganadora pues el radio drama (o ficción radiofónica) es bien recibido por las audiencias que pronto demandan más diversidad, lo que propicia un salto cuantitativo y cualitativo en la producción de temas y formatos dramatizados. La caracterización de la voz, la ilusión de perspectiva y movimiento, la organización del espacio sonoro y la fuerza del montaje radiofónicos, son los aspectos del radio drama que cautivan la imaginación y desatan el talento crítico de Arnheim.

Tal como nosotros lo vemos, el locutor es la forma más abstracta, más lejana de la realidad, más natural, más ingeniosa y más comprensible

de la radiodifusión. (Arnheim 121) La posibilidad interpretativa de la sola voz humana frente al micrófono, su facultad proteica y su poder seductor, la vuelven, según Arnheim, el primer eslabón de la estética radiofónica. La especialización del locutor es por él celebrada porque entiende que lo que funciona para la escena teatral o para la vida académica o para el activismo político, de poco sirve para el habla radiofónica; tampoco la simple lectura en voz alta por sí misma basta para la radio, que demanda una buena dosis de tono coloquial para conseguir una conexión con su audiencia:

> La radio necesita mediadores que se ocupen de ajustar los temas a la capacidad de asimilación de los oyentes. Para conseguir esto, al preparar un texto deberán no sólo tener en cuenta que resulte comprensible e interesante, sino que, además, las palabras utilizadas sean adecuadas para comunicarlas oralmente. (Arnheim 130)

La locución en ese sentido exige un adiestramiento en aspectos básicos de la tecnología de grabación y en una técnica vocal que corresponda a la especificad del medio. La adecuada interpretación de un texto, la capacidad para improvisar sobre la lectura o en una conversación y, particularmente, el entrenamiento del talento narrativo, son los insumos imprescindibles para una locución memorable.

Otra inquietud de Arnheim respecto a la voz, lo conduce a indagar cómo es que se establece la identidad entre distintas voces y cómo se combinan en el caso de la interpretación de un drama radiofónico. Expone la necesidad de trabajar como la ópera a partir de los tipos de básicos de cada voz; seleccionando los tonos de tenor, barítono y bajo en el caso

masculino y soprano, mezzosoprano y contralto en el caso femenino, para hacerlos coincidir con los roles argumentales y las características psicológicas de los personajes de una obra dada. A partir de ese esquema, de ese *casting*, se pueden proponer combinatorias que expresen antagonismos, complicidades, enamoramientos, rupturas, jerarquías y combates entre personajes por su matiz vocal. Arnheim insiste en que la voz del actor radiofónico se convierte en su rostro, su gesto, su víscera, su ropaje, su herramienta y su propia iluminación. Sólo en la medida que el director y el intérprete aprendan, aprehendan y manipulen la vitalidad sonora de la voz humana, es posible su manifestación artística:

> Las posibilidades son múltiples pero lo realmente importante es que uno se ocupe principalmente de la función del sonido, como composición, en lugar de pensar sólo en el argumento y en el sentido de las palabras. (Arnheim 34)

Una vez más el autor focaliza la tesis central de su estudio: la legitimidad de la obra radiofónica se fundamenta en la capacidad del realizador para imaginar y crear a partir de los sonidos, tanto los naturales como los artificiales, tanto los musicales como los ambientales.

En cuanto a la construcción del espacio radiofónico, Arnheim logra apuntes muy valiosos al dilucidar las convenciones para lograr la sensación de perspectiva, distancia y movimiento en el radio drama. Lo primero que señala es que el efecto de dirección de una voz no depende de la posición real del locutor frente al micrófono porque ya esté del lado derecho o izquierdo, el radioescucha recibirá una señal centrada por los monitores de dicha voz. Lo que realmente afecta la captura y percepción de una voz es la distancia que haya entre el sujeto y el micrófono.

En este caso sí se siente una cualidad distinta en el sonido, recurso que sirve para marcar una distancia entre los protagonistas de una escena determinada. Pero también, señala Arnheim, se puede conseguir el mismo efecto simplemente variando el volumen de las distintas fuentes de sonido que intervengan en una acción radiofónica, es decir, que distintos elementos pueden convivir en una misma escena mientras cada uno habite un plano sonoro independiente*: la distancia a la acción puede ser casual, variable, momentánea o paralela a la esencia de las figuras correspondientes.* (Arnheim 58) El elemento que determina la distancia, es decir, los volúmenes de los demás actores sonoros será siempre el protagónico, aquella voz, música o aquel ambiente que represente el rol principal del argumento, cuya transmisión tendrá que ser percibida por el oyente en un marcado y claro primer plano respecto de los otros elementos.

Representar la delimitación y aspecto de un espacio físico podría pensarse imposible para un medio invisible como la radio, sin embargo, Arnheim descubre las posibilidades de la resonancia como un sustituto del tinglado escénico. Alterando la captura mediante el micrófono de las resonancias en la cabina de grabación es factible la impresión de cambio en las características de los interiores y exteriores de un drama, y así las transiciones espacio-temporales también son planteadas con claridad:

> Tabiques para reflejar el sonido, pantallas, paredes intermedias, cabinas, son algunos de los elementos que se utilizan para fabricar espacios dentro del espacio, para dividirlo, creando de este modo un sinnúmero de posibilidades al sonido espacial. (Arnheim 68)

En cuanto a las capacidades narrativas propias de los nuevos medios, Arnheim apunta que tanto el cine como el radio han abierto posibilidades inéditas pues las técnicas del montaje les permiten experimentar con las convenciones del relato. Por ejemplo, si el cine puede mostrar una misma acción desde diferentes perspectivas mediante el corte a distintos encuadres de una escena, la radio puede emular esta dinámica del punto de vista, con la simple alteración de los volúmenes. En el caso del cambio de escena, es más sencillo el recurso radiofónico que el cinematográfico, pues mientras el cine requiere una traslado visible de locación – a veces con la construcción de nueva escenografía y utilería- en la radio sólo un diálogo explícito o un efecto sirve como señal para el auditorio de la transición. Para las transiciones entre escenas la radio se sirve de una economía de recursos como la elevación o disminución de un sonido … *que produce el efecto de alejar al oyente lentamente de la escena* (Arnheim 74), o a la inversa (*fade in y fade out*); también funciona la disolvencia o fundido encadenado (*fade cross*) entre un sonido que entra y otro que sale, para representar la transición de distintas situaciones dramáticas, así como la inserción de "cortinas acústicas" que separen, igualmente, el término y el inicio de un nuevo episodio.

Una de las posibilidades que comparten radio y cine es la de presentar simultáneamente eventos, es decir, de la narrativa en paralelo. En el caso radiofónico, el montaje en paralelo, según el autor, se logra por la facilidad de unir o yuxtaponer ruidos de distintas fuentes en una sola emisión; en la narrativa radiofónica puede aplicarse para colocar frente al auditorio escenas que transcurren en el mismo tiempo pero en lugares distintos. Tanto la grabación de sonidos como conexión directa de señales generadas fuera de las emisoras, revolucionan el sentido del espacio y tiempo, porque permiten acercarse a eventos que se producen

en coordenadas diferentes a las del radioescucha: la noción de simultaneidad se inscribe como característica del medio.

En el ensayo final de *Estética radiofónica*, de título por demás significativo, *Elogio de la ceguera*, Arnheim recapitula sobre las capacidades expresivas ya expuestas de la producción radiofónica, pero principalmente escribe un manifiesto cuyos palabras resuenan hasta la fecha porque justifican la autonomía creativa, artística, del nuevo medio, que no necesita de la imagen visual para articular mensajes o historias efectivas que conmuevan a su público, que por primera vez en la historia se descubre como una audiencia verdadera, sin otro referente que el flujo acústico que desborda la bocina del receptor. Para Arnheim la radio ha configurado un arte inédito:

> El medio expresivo del sonido puro, parentesco acústico de la expresión oral y musical, aniquilación del sonido bajo por el alto, transformación de caracteres y sentimientos en dinámica sonora; los sucesos anímicos se avivan dentro de un nuevo mundo material, tan material como la "realidad", procedentes de él y sin embargo con legitimidad propia. (Arnheim 117)

Una legitimidad que dispone de leyes propias pero concertadas, porque el radioescucha las reconoce y las acepta, cerrando los ojos y penetrando en la colorida ceguera que propone el arte radiofónico. En el mundo invisible de la radio, la música llega sin las distracciones generadas por los intérpretes, las voces adquieren una potencia superior y los ambientes sonoros quedan domesticados finalmente. El arte radiofónico está hecho como ningún otro de la complicidad entre creador y público. Por eso es indispensable, para quien se inicia en la creación radiofónica disponer

de una sensibilidad y una capacidad imaginativa particulares, para que entienda y moldee con el instrumental preciso los materiales de una obra sonora; en este sentido Arnheim exige sin rodeos: … *en la radio es necesario el poeta, pues es de esperar que le resultará más fácil comprender una obra artística y encuadrarla en el marco del espacio, de los efectos sonoros y de la música*. (Arnheim 124)

En perspectiva, la búsqueda crítica de Rudolf Arnheim abrió una veta que expuso la riqueza narrativa de la radio. Realizó un compendio de los recursos y las posibilidades expresivas de un medio que no había sido considerado por el análisis académico. Con la *Estética radiofónica*, consigue la legitimación de la radio como un medio de creación cuyo arte representa una dimensión alternativa a la sonoridad hasta entonces conocida. Si bien, la cantidad de años y sucesos que median entre el texto y la actualidad, vuelven obsoletas algunas de sus consideraciones tecnológicas - como el simple hecho de que la transmisión estereofónica no existía en su momento- la esencia del libro es vigente porque marca la pauta para los estudios del fenómeno expresivo del medio pero en especial del repertorio creativo del radio drama, género que representa el *culmen* de la manifestación artística radiofónica.

II.2.2. EL CANON BALSEBRE ☜

La investigación de Armand Balsebre es hija de la necesidad académica por rescatar, analizar y organizar el material significante que hace de la radio algo más que un medio de difusión informativa. Publicado a mitad de los años noventa del siglo XX, cuando la radio en frecuencia modulada es la más sintonizada en el mundo y cuando los formatos informativos

y musicales gobiernan las programaciones, el texto *El lenguaje radiofónico* revisita el pasado del medio para comprender su presente, ordenar su lógica expresiva y proyectarle un futuro distinto, cuyos signos sean la imaginación y la creatividad artísticas:

> La triple función de la radio como medio de difusión, comunicación y expresión ha sido tergiversada con la generalizada homogeneización de géneros y formatos. El uso de la radio como objeto de compra-venta de mercancías (información, música, anuncios-productos) ha devaluado la función expresiva y estética del medio. (Balsebre 13)

La primera tarea que se impone el investigador es zanjar la cuestión de si hay o no algo identificable como lenguaje radiofónico. Para tal cometido se nutre de categorías de lingüística tradicional, del análisis estructural y de la musicología para fraguar una definición que sea lo suficientemente abarcadora del fenómeno radiofónico tanto por sus esencias comunicativa, tecnológica y expresiva como por la consideración de los sistemas verbal, musical y sonoro que lo amalgaman. Entonces entrega para la consideración y el debate general la siguiente propuesta:

> Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes. (Balsebre 27)

Como el propio autor reconoce tal explicación cumple más con una finalidad operativa que con una rigurosa terminología, pero resulta suficiente y pertinente para acercarse al universo significativo de la radio. Esta definición reconoce por un lado la complejidad técnica de cada uno de los elementos que configuran el mensaje radiofónico, y también el filtro tecnológico que los hace posibles, transmisibles, pero, por otro lado, no descuida la consideración del radioyente como el eslabón que abrocha el círculo comunicativo, con su herencia cultural como facultad interpretativa. Con esta definición se reconoce la transfiguración que sufren los repertorios de cada elemento para tener necesariamente el calificativo "radiofónico" por certificado de identidad.

Balsebre identifica y clasifica cuatro cualidades que hacen de la palabra radiofónica un fenómeno sonoro cuyo valor comunicativo-estético responde a la particularidad del medio: color, melodía, armonía y ritmo. Cuatro categorías que estrechan los vínculos semántico-afectivos entre el locutor radiofónico y el radioescucha. Cuatro funciones con las que la palabra en radio es cincelada para dar relieve, profundidad, movimiento e intención al mensaje emitido.

En primer lugar, el color de la palabra radiofónica refiere a la relación entre los sonidos y las sensaciones cromáticas de forma que una combinatoria sonora específica remita en el contexto psicoacústico a un matiz/color particular:

> He aquí las tres dimensiones psicoacústicas interrelacionadas: timbre-tono-intensidad, que en el ámbito de la comunicación sonora e imagino-visual de la radio denominaré a partir de ahora como el color de la palabra radiofónica. (Balsebre 50)

Así expuesto, de la gradación en la mixtura de los recursos vocales depende el tinte sonoro de la palabra. De los recursos hay que precisar sus atributos; timbre es la huella sonora de una voz que resulta de la constitución fisiológica de cada individuo y que se manifiesta cuando, al hablar, los armónicos son emitidos con una frecuencia específica, acorde a nuestro género y edad. La frecuencia (medida que indica número de veces por segundo) con la que circula el aire por los órganos de fonación determina el tono, es decir, la sensación auditiva de que el habla sea aguda o grave: un tono alto es entendido como uno agudo, y un tono bajo como uno grave, por ejemplo. La intensidad es resultado de la fuerza de espiración, a cuyo cambio se atribuye el nivel de volumen de la voz.

> Así, el timbre o naturaleza de los armónicos, el tono o altura sonora y la intensidad o sonoridad deciden global y simultáneamente el carácter luminoso de la palabra radiofónica. (Balsebre 50)

Luminoso sí, pero también oscuro: dependiendo de las intenciones del creador radiofónico una escena requerirá de una tonalidad vocal más o menos iluminada. Otra consecuencia del color vocal para el radioescucha es la alteración de la percepción espacial: la distancia o presencia que se percibe del locutor; pero no se trata de una distancia física, más bien se trabaja con el tono de la voz en un orden referencial, en el que una voz grave explota connotaciones diferentes a una aguda:

> La voz baja corresponde más a un ánimo tranquilo que a uno excitado, se adapta mejor a las explicaciones fundamentales que a los estímulos fogosos, es más adecuada para hablar a un individuo que a una multitud. Contrariamente, una voz aguda,

> que denota más claridad e inteligibilidad, aunque menor presencia, será más apropiada para programaciones diurnas, o más alegres… (Balsebre 53)

Así una presencia cercana, una sensación de intimidad mayor, es resultado de una voz grave (baja) y una aguda (alta) provoca una sana distancia que la dota de más objetividad y ligereza. Tales consideraciones son fundamentales al momento de iniciar la producción de un radio drama. El reparto de una obra radiofónica está vinculado a las características vocales de los intérpretes, quienes representan no sólo a un personaje sino a los valores asociados con éste: el bien, el mal, el honor, la traición, etc.

La melodía de la palabra es la entonación, el acento regional también, con el que se puede marcar un contexto discursivo que de cuenta del peso emotivo que una frase puede alcanzar pronunciada de un modo específico. La variación melódica en la locución radiofónica revela intenciones que un texto por sí mismo no tendría:

> La melodía de la palabra radiofónica expresa la dramatización de la realidad espectacular que transmite la radio al oyente. La melodía describe la realidad completa: la intención de informar y el movimiento afectivo. (Balsebre 57)

Géneros como la crónica deportiva o el dramático, apoyan su fuerza expresiva en la aplicación melódica de sus intérpretes. Un juego de futbol transmitido por radio, depende de la capacidad del cronista para proyectar la emoción de las jugadas, imprimiendo intenciones varias a las palabras que describen el partido. A veces, un juego narrado radiofónicamente

puede ser más intenso y emocionante de lo que realmente sucede en la cancha. En el caso del radio drama, los textos cobran vida, precisamente por la capacidad melódica de los actores, que dotan de sentido narrativo e intenciones afectivas a las palabras.

La armonía es -en la palabra radiofónica- entendida como una yuxtaposición simultánea de voces en distintos planos sonoros. Tal mezcla de voces/palabras produce un efecto de relieve acústico porque permite al radioescucha concebir un contraste en la distancia entre los elementos presentes en un mismo espacio sonoro:

> El código imaginativo visual de la palabra radiofónica construye, por la armonía que define la superposición de los distintos planos sonoros, a manera de acordes, la noción de perspectiva y contribuye decisivamente en la generación de una determinada impresión de la realidad… (Balsebre 67)

La tercera dimensión de una escena radiofónica se consigue por la variabilidad de intensidad de las voces (también de ambientes y ruidos) presentes. El diálogo esencial de una escena puede convivir con otras voces, incluso con otros diálogos, siempre y cuando sus palabras sobresalgan del resto por intensidad y claridad, ocupando el espacio protagónico, es decir, el primer plano sonoro.

Finalmente el ritmo de la palabra en radio es la pieza que completa el motor estético/comunicativo propuesto por Balsebre. El ritmo es la repetición periódica de un mismo elemento sonoro que altera la percepción del radioescucha porque separa y une palabras, construye

secuencias discursivas, marca significados, genera emociones y engancha la atención del oído humano:

> El ritmo suscita una respuesta perceptiva […] el oyente actúa poniendo orden y proporción a las secuencias sonoras, pero al mismo tiempo, o en su lugar, el ritmo define una sensación orgánica reforzada por el placer estético. (Balsebre 70)

Quien alguna vez haya suspendido su paso debido al hipnótico pregón de un merolico callejero, entiende el poder seductor del ritmo en la palabra. En la radio el ritmo es indispensable y los locutores lo saben; cada género radiofónico emplea ritmos específicos, que varían o se modulan según el contenido de los programas. Balsebre señala tres formas rítmicas fundamentales: el ritmo de las pausas, el melódico y el armónico. Las pausas como un marcador lógico de las palabras en un discurso. El ritmo melódico como expresión musical, afectiva de la palabra. El ritmo armónico como la presencia o protagonismo sonoro de la voz.

Así como en caso de la palabra, la música en radio puede comprenderse como música radiofónica. Balsebre recupera la discusión entre Arnheim y Adorno sobre la trascendencia cultural de la música transmitida mediante las ondas hertzianas: para el primero representaba una evolución del sentido acústico porque permitía al oyente desprenderse de los elementos que afectaban la apreciación pura del lenguaje musical como, por ejemplo, la apariencia y gestos de los intérpretes; para el segundo, justamente la alienación de la obra musical, representaba un valor negativo porque se disolvía el vínculo real entre la audiencia y la orquesta. Ya sea que se coincida o no con alguna de las dos posturas críticas, es un hecho que la música en radio se presenta como discurso musical

autónomo pero también es un hilo más en una red de palabras, efectos y silencios que configura el texto radiofónico.

Balsebre apunta que la reelaboración del mensaje musical cuando se integra al código radiofónico puede redundar en la relación musical/verbal. Aunque la música no tenga más elementos desde el punto de vista acústico que el ritmo, la melodía y la armonía, se conoce la capacidad combinatoria de la creación musical para alcanzar niveles expresivos inagotables. La potencia expresivo/musical en radio se amplifica:

> La información estética de la música describe la relación afectiva del nivel connotativo del sistema semiótico del lenguaje radiofónico. En la música, el mensaje semántico es muy reducido; por el contrario, la información estética de la música constituye un universo significativo muy grande. (Balsebre 91)

Y se amplifica tanto por su entramado particular como por la aportación tecnológica que ha tenido el medio con el arte musical: baste recordar que la experimentación electroacústica, de la cual derivan los procesos de síntesis (audio digital) que culminan con el sintetizador moderno, nace en laboratorios radiofónicos. La mezcla dosificada de palabras y música en la alquimia radiofónica produce lo que Balsebre bautiza como el mensaje músico/verbal. La unión de fragmentos de cuerpos distintos –el musical y el verbal- conjugan un Golem electroacústico de gran fuerza significativa que supera la significación particular de sus extremidades.

En el mensaje musical/verbal la palabra se monta sobre el caudal rítmico de la música de manera que aquella refuerza su significación añadiendo a

su fabulación la narrativa musical. Así la palabra no compite contra la música, sino que construye sobre las partes de una composición la expresión radiofónica. Los *Disc Jockeys* han explotado este recurso tradicionalmente, con la inserción puntual de sus voces sobre la introducción, el desarrollo y el cierre de una pieza instrumental o una canción. En el montaje de una cápsula radiofónica, se encuentra otro ejemplo de sincretismo palabra/música, pues el primer elemento seleccionado para una edición es el tema musical, porque a partir de éste se desprende el sentido dramático y la adaptación rítmica del texto grabado:

> El ritmo músico/verbal es uno de los ritmos radiofónicos principales, pues connota la expresión radiofónica de toda una constelación de significados y sensaciones, que legitiman que hablemos de un lenguaje específico y genuino de la radio. (Balsebre 99)

Tanto en los programas en vivo como en los grabados el ritmo musical/verbal marca para el radioescucha los períodos de duración de los discursos y de los bloques de contenidos y por lógica, indica la continuidad y transición entre elementos de programas, y entre programas de una parrilla programática dada, por lo que incide también en el diseño de identidad sonora de cualquier emisora.

Las inserciones musicales corresponden a una función casi ortográfica de la música respecto de la producción radiofónica, que el autor denomina semántica, porque ajusta el sentido de una pieza musical al de un fragmento o contenido temático dentro del mensaje radial. Así, una pieza musical que se edita con la frase de apertura de un programa,

enreda de tal modo su significación por medio de la repetición cotidiana, que pronto el tema es asociado más con el formato radiofónico que considerado por sí mismo. La sintonía o rúbrica de entrada y salida de los programas contribuyen a esta fusión semántica, pero también auxilian al oyente en la comprensión del discurso sonoro porque sirve como punto referencial, ortográfico, que indica continuidad, separación, apertura, cierre, énfasis, entre sus elementos. Las inserciones como la cortinilla musical, la ráfaga, el golpe y el tema musical funcionan dentro de ese marco referencial, circulando en esa red semántica.

Balsebre basa la clasificación de las funciones estéticas de la música en las categorías ofrecidas por la musicología que dividen entre música absoluta y descriptiva. Para el caso de la música radiofónica, propone un par de nociones estéticas: la función expresiva y la función descriptiva, como detonantes de una realidad psíquica poblada por sensaciones, emociones y afectos, por un lado y por otro, de una realidad externa con sus contornos, su aspecto y mutaciones:

> Función expresiva: el movimiento afectivo que connota la música un determinado "clima" emocional y crea una determinada "atmósfera" sonora.
> Función descriptiva: el movimiento espacial que denota la música describe un paisaje, ubica la escena de la acción, el lugar donde discurren los hechos del relato radiofónico. (Balsebre 102)

La fórmula estética de la música radiofónica proyecta en el radioescucha los estados anímicos de los personajes, sin necesidad de explicaciones redundantes, también consigue establecer una ligereza o densidad

emotiva que conmueve a la audiencia. Las características y transiciones espacio temporales son resultado de esta enunciación simbólica que la música aporta al lenguaje radiofónico: se puede identificar el fondo geográfico de una escena utilizando un tema musical asociado culturalmente con el sitio referido. Ejemplificando con clichés, en una escena parisina sonaría, una música de acordeón; en una escena mexicana, sonaría una música de mariachi. Además, tanto el ritmo como la melodía musical corresponden a un movimiento espacial y temporal dentro la acción radiofónica. La música es tensión y distensión narrativa, resonancia del *Pathos* y contorno del espacio sonoro.

Los efectos sonoros en radio son un recurso que añade realismo a las producciones, pero no se trata de una realidad naturalista o figurativa nada más, también se puede hablar de una psíquica o abstracta, pues dependiendo del caso, los efectos sonoros representan una realidad referencial objetiva, que inyecta verosimilitud a la experiencia del radioescucha:

> Los efectos sonoros de la radio son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes naturales o y/o artificiales que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen. (Balsebre 125)

Cualquier retazo de sonido recortado de obras musicales, de grabaciones ambientales, de entrevistas y de otros medios puede convertirse en un efecto, así como cualquier unidad sonora grabada o generada digitalmente o grabada pero manipulada digitalmente con el fin de ser incrustada en una sintaxis radiofónica también es un efecto sonoro. Los

SFX (siglas en inglés de *Sound Effects*) en los inicios de la radio se producían en vivo por los efectistas, seres mágicos que penetraron los arcanos sonoros del mundo para extraer a voluntad ruidos sutiles de objetos insospechados; luego, con el avance de las tecnologías de captura, generación y almacenamiento de audio, los *SFX* se concentraron y ordenaron en librerías de efectos, disponibles para productores y editores del medio.

Para Balsebre, cuatro grados elementales integran la paleta con la que el realizador radiofónico trabaja la dramatización sonora: función ambiental o descriptiva, función narrativa, función expresiva y función ornamental. En el primer caso, se refiere a un tipo de efecto subordinado a la acción propuesta en la historia, es decir, que brinda soporte acústico al protagonista del relato al conectar los sonidos con sus fuentes reales:

> El efecto sonoro descriptivo localiza la acción en un espacio visual o representa de manera automática un objeto de percepción visual […] Es precisamente ese aspecto redundante del efecto sonoro ambiental o descriptivo el factor de credibilidad y verosimilitud en el mensaje radiofónico. (Balsebre 126)

Aplicando a una producción un *SFX* ambiental o descriptivo se restituye la realidad denotándola semánticamente, en consecuencia, simulando una verdadera apariencia. Si en una escena se requiere la presencia de un caballo, entonces, hay que insertar el efecto de relincho, por ejemplo. Si la escena, además, se localiza en la ciudad, hay que insertar el efecto ambiental urbano. Si el caballo galopa o trota, si la ciudad es chica o grande, si el caballo está en una calle o en una avenida, si la calle o la

avenida está vacía o llena, si es de noche o día, para cualquier opción un efecto específico debe dar respuesta al oyente.

La función expresiva del efecto, por el contrario, refiere a una realidad interna de la acción, a aquella generada por los sentimientos, las emociones y las pasiones tanto de los personajes como de la trama en sí misma:

> La función expresiva del efecto sonoro connota la descripción realista suscitando una relación afectiva: a la vez que representa una realidad, el efecto sonoro nos transmite un estado de ánimo, un movimiento afectivo. (Balsebre 127)

La eficacia simbólica del *SFX* expresivo concede la manifestación anímica de los personajes: si el protagonista de una historia despierta sintiéndose imbatible, se puede insertar el rugido de un león para comunicar tal estado de ánimo; por el contrario, si al protagonista le rompe el corazón una mujer fatal, se puede insertar el ruido de un objeto rompiéndose, para ilustrar la metáfora. También, si la trama requiere de un efecto que imprima dramatismo a la acción, un *SFX* expresivo tiene cabida: el tic-tac del reloj marca la urgencia del personaje por llegar a tiempo a una cita crucial, por ejemplo.

En el caso de los efectos de orden narrativo, se considera su utilidad como transiciones entre escenas o entre perspectivas sonoras de una acción, de modo que articulan unidades espacio-temporales. Para ilustrar el punto, si la historia exige que el protagonista realice un traslado geográfico que implique un viaje trasatlántico, el efecto sonoro de un avión en vuelo basta para satisfacer narrativamente la transición ente episodios y el

radioescucha, gracias a esta elipsis, obtiene la información mínima pero suficiente para asimilar el cambio de locación.

Y finalmente se encuentra el caso de los efectos sonoros de función estética u ornamental. Balsebre acota que pueden ser confundidos con los descriptivos porque también aluden a una realidad objetiva del paisaje sonoro, pero su particularidad está en su pluralidad, es decir, que se trata de la mezcla armónica entre varios efectos con la finalidad de crear una atmósfera afectiva. También menciona otra variedad dentro de esta función, al precisar que un efecto descriptivo que es manipulado mediante filtros acústicos se convierte en uno estético: el sonido de una risa normal, mediante la aplicación de un eco y la alteración del tono, puede convertirse en una risa infernal, que sirve como metáfora de la locura o maldad de un personaje.

Balsebre insiste en llamar a la radio un medio de expresión. Su obra ofrece tanto al investigador como al productor un compilado de los elementos que conjugan un *ars sonora* del medio. Al revisar la descomposición explicativa que hace de los materiales significantes de la radio (palabra, música y efectos, en este caso), queda en evidencia la fuerza expresiva que una combinatoria creativa puede eventualmente desarrollar. El radiodrama, concuerda Balsebre (Balsebre 142), es un catalizador inmejorable si de liberar la energía expresiva de la radio se trata.

II.2.3. RICARDO HAYE: EL VIRAJE ARTÍSTICO 

… y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo y negro, si oye un sabor de pan, un tacto de dedos, una sombra de caballo.

– JULIO CORTÁZAR –

La aportación de Ricardo Haye a este proyecto radica en su exposición de las claves que hacen del lenguaje radiofónico algo más que un medio de información y algo más que un reproductor de música comercial. El trabajo de Haye destaca porque brinda una reflexión puntual en un momento crítico, cuando la encrucijada digital modifica los paradigmas que sostenían las formas de comprensión y producción de los medios tradicionales, y cuando la radio, especialmente, es llevada frente a la inquisición mediática para obligarla a un acto de conversión a la convergencia. En juicio la legitimidad radiofónica, un texto como *El arte radiofónico,* opone firme defensa, porque aboga por los principios expresivos que hacen del medio un modo de creación sonora, singular y potente, cuyos fundamentos -insiste Haye- no se doblan pese al clamor apocalíptico y por el contrario, se adaptan muy bien al nuevo ecosistema virtual. El valor estético de la producción radiofónica es punto de partida de la constitución de su expresividad. Si la radio tiene un presente saludable y un futuro prometedor es porque sus raíces penetran un limo común a todas las artes y se nutre de mito, poesía e imaginación humanas.

Ricardo Haye lanza una red para "pescar" las formas indispensables de la expresividad radiofónica; captura y pone a debate 19 condiciones: Fluidez, criterio cinemático, ambigüedad, sinestesia, cenestesia, imágenes

sonoras, impresionismo, expresionismo, manipulación temporal, metaforicidad del lenguaje, miscibilidad, emocionalidad, juegos, ficción, paradojas, narratividad, humor, cotidianidad y sorpresa. (Haye 206) La condición y combinación de estos elementos enciende un fuego (un juego) que alumbra la noción de arte radiofónico. Las materias enumeradas cruzan todo el discurso radial pero algunas son especialmente significativas para el tema de la radio ficción. La concepción de *La Poética del radiodrama…*, exige la revisión en particular de los siguientes elementos expresivos: imágenes sonoras, sinestesia, cenestesia, impresionismo, expresionismo, emocionalidad y narratividad. Comenzando por la última de la lista:

> Ya desde Aristóteles se sabe que lo que distingue a la poesía no es tanto su métrica o algún otro aspecto expresivo externo […] sino su carácter de imitación. En términos generales, esa mímesis se refiere a la facultad de entrañar en un soporte diverso de la propia subjetividad, elementos expresivos que permitan a los receptores de ese arte percibir emociones y entender nociones lo más semejantes a las que posee el sujeto que se expresa. (Haye 119)

La fábula entendida como ficción, es una vía para expresar ideas y emociones por medio de historias y personajes. Por eso el cuento se encuentra en el origen de todas las culturas humanas. A cada cultura primitiva corresponde una tradición de relatos que nos habla de cómo tal pueblo comprendía y sentía el mundo, y de los modos en que se entendían entre sus integrantes; en la fábula hay cosmovisión, código social (*ethos*) y un espectro sensible (*pathos*). "Sobre la narratividad descansan las posibilidades de proveer perspectiva humana a los actos

comunicativos.” (Haye 119) La narratividad propicia un espacio alternativo (el primero virtual si se quiere) donde la energía creativa de la mente encuentra posada, pero no permanece inerte, por el contrario, incrementa su masa crítica. Como el discurso científico, el narrativo también puede discurrir sobre temas variados y complejos, pero tiene una ventaja:

> … la configuración textual que realiza un autor proyecta delante de sí mismo un mundo del texto, un mundo posible. Aunque no se trate de un mundo real, ese objeto intencional permite que el receptor pueda apropiarse no ya ni tan sólo de la intención del autor detrás del texto, sino del mundo que ese texto abre delante suyo. (Haye 125)

La constitución del mundo posible, hace que la contingencia del mundo real no sea insignificante, pues expande el marco referencial de las experiencias humanas. Por eso las fábulas de Esopo terminan con una moraleja explícita. El mundo posible es territorio de lo fantástico pero las incidencias de la realidad siempre lo afectan:

> La narratividad también acoge la noción de vida cotidiana, en medio de la cual el canto de los poetas con alguna frecuencia resulta más convocante que los discursos asentados sobre la base de los silogismos o las argumentaciones lógicas pero inasequibles. (Haye 125)

Ricardo Haye recuerda el cuento *La casa tomada* de Cortázar, en el que un suceso fantástico es narrado en clave cotidiana, detonando las certezas que guardan los personajes y sus lectores sobre la realidad.

En cuanto a la narratividad radiofónica –Haye lamenta- es un bien poco aprovechado actualmente en el medio. Los temas y los materiales están puestos: La realidad objetiva no deja de proveerlos, pero falta más producción. Hay personajes en busca de autor –ya dijo Pirandello- pero en este caso de un autor radiofónico. Es necesario poner a prueba las verdades y las mentiras de nuestra época, mediante la narrativa sonora y la ficción radiofónica. Ricardo Haye resume los principios de tal empresa:

a) una materia prima de palabras y otros elementos acústicos constituye la especificad de la radio, que basa su capacidad expresiva en la sonoridad de su poética;
b) existe una rica historia de realizaciones radiofónicas, y
c) esos antecedentes, sumados a las condiciones culturales que buscan dilatar los espacios de la imaginación, predisponen favorablemente a los oyentes respecto del consumo de ficciones. (Haye 127)

La narratividad propicia y condiciona al mismo tiempo la poética radiofónica porque su realización exige la expansión de las fronteras expresivas, el ajuste de las herramientas de producción y la revisión/subversión continua de los tópicos culturales. El radiodrama es el centro de diseño y creación de mundos paralelos hechos de materia sonora, de fábulas pensadas para el oído como en la antigüedad pero elaboradas con los dispositivos de la modernidad.

El radiodrama depende, como la comunicación radiofónica en general, de la creación de imágenes sonoras para transmitir la idea de los cosas, espacios y sentimientos propuestos en un radio-texto dado. La identidad

de una obra se alcanza mediante la manipulación y exposición de un repertorio de sonidos para detonar la imaginación sonora de su audiencia:

> Mediante la construcción de imágenes sonoras el realizador radiofónico estimula en el oyente la actitud participante a través de un proceso que exige sus niveles de atención y su aptitud interpretativa pero que lo recompensa con la gratificación que la decodificación es capaz de suscitar. (Haye 163)

La imagen sonora varía el nivel de complejidad dependiendo del grado de abstracción, las referencias culturales del auditorio, la manipulación del sonido y la utilización de diversas fuentes sonoras. Entre más icónico el sonido, es decir, más directamente ligado a la fuente original/referencial, menos compleja es la imagen sonora; entre más elaborada, es decir, un sonido tratado con efectos, filtros, mezclado con otros sonidos, resulta más compleja. La radio, escribe Haye, es capaz de revolucionar la iconicidad del sonido mediante la creación de paisajes y espacios sonoros que refieran tanto a la realidad objetiva como a la subjetiva: escenarios físicos y mentales, tangibles e intangibles, reales y surreales. Hay, por un lado, imágenes sonoras impresionistas, y, por otro, expresionistas,:

> Las imágenes sonoras que construyamos serán de cuño impresionista si se basan en el sensualismo, la intuición personal y el registro, no tanto de las personas, objetos, lugares o situaciones, como de las sensaciones que ellos provocan. (Haye 164)

Las imágenes sonoras son impresionistas si revelan una atmósfera determinada, si recrean la tonalidad de un espacio, si describen la textura de las cosas. Una postal sonora, por ejemplo, es una variante impresionista que captura para la audiencia los detalles sensibles de un espacio y tiempo específicos.

> En cambio su estirpe será expresionista si se apoyan en lo anímico y manifiestan cierta predisposición por la deformación y lo grotesco, por estridente y misterioso. Las formas expresionistas suelen exaltar las imágenes sonoras en desmedro del contenido y exhiben la voluntad de inventar o crear una realidad nueva e imaginaria frente a la realidad concreta. (Haye 165)

Las imágenes sonoras expresionistas revelan anhelos y angustias; proyectan las intenciones y las transformaciones psíquicas de los personajes; deforman el espacio, lo decoran con elementos anímicos, extraídos de sueños plácidos o de pesadillas; hablan por las vísceras. El modo expresionista concede voz propia al alma para que comunique el conflicto eterno con la realidad externa, con el otro, ese infierno cotidiano.

Comenta Haye que la expresividad radiofónica consigue un estado pleno cuando involucra los sentidos externos e internos para generar la imaginación poética. Sostiene que la radio puede cruzar el puente que lleva del oído al olfato, a la vista, al tacto, al gusto, porque opera sobre los sentidos comunes que nos permiten acceder al exterior. También puede acceder a las sensaciones originadas en el interior del cuerpo. Sinestesia y cenestesia permiten ampliar el grado interpretativo

de las producciones radiofónicas y demuestran que los sentidos no están solos, es decir, siempre están interconectados.

> La sinestesia es la unión de dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales; una experiencia en la que la estimulación de un sentido provoca una percepción que de ordinario sería producida cuando se estimulase otro sentido, como cuando […] se alude a un rojo estrepitoso… (Haye 173)

De ahí que se permita hablar de colores cálidos o fríos, de sonidos agudos o chatos, de aromas sabrosos, etc. Por eso la radio en este ámbito sensorial, permite ver, tocar, oler y degustar con la disposición específica de las imágenes sonoras. El radio drama no puede ser de otro modo, porque se trata de una simulación y sugestión multisensorial. La cualidad sinestésica de un programa radiofónico está en relación con la calidad impresionista de la imagen sonora.

> En este sentido cenestésico proporciona datos referidos a presión, temperatura, humedad, acidez, alcalinidad, tensión, relajación, etc. Registra, además, el trabajo de los centros (por ejemplo: emociones, operaciones intelectuales, etc.). (Haye 172)

La cenestesia alude a la percepción interna del cuerpo y de la complejidad psíquica. La somnolencia, la dolencia, el cansancio, el hambre y la memoria. Las relaciones que se dan entre estas percepciones también. La cualidad cenestésica en una ficción radiofónica se deriva del registro expresionista de las imágenes sonoras que viajan del interior al exterior para somatizar tales sensaciones.

II.3. REC: SUMA DE VOCES 

En resumen, este capítulo se preguntó por los elementos constituyentes de la expresividad sonora que alimenta la dramatización radiofónica. Persiguiendo una respuesta se propuso la apertura de dos rutas de exploración tituladas: *La Vía Acusmática* y *Cuadrante Crítico*. La primera dedicada al examen de los autores fundamentales para los estudios del sonido; la segunda consagrada a la revisión de la teoría radiofónica desde tres posturas críticas. Bajo el supuesto de que ambas rutas proporcionarían los datos necesarios para precisar las claves de la poética radiofónica, comenzó la expedición. De los autores reseñados en la primera parte, tocó a Pierre Schaeffer inaugurar el curso sonoro. De este compositor e investigador musical es aprovechada la noción de *Escucha Reducida*, por romper el paradigma que mantenía la atención del sonido ligada a sus fuentes físicas y permite la concepción del Objeto Sonoro; así el estudio de los fenómenos sonoros adquiere una dimensión crítica, al facultar un análisis del sonido por sí mismo. Aunque la propuesta original de Schaeffer ya ha sido discutida y modificada –como se expuso en el apartado correspondiente- representa para este trabajo un hito inspiracional en cuanto promulga un pensamiento crítico de lo audible, por demás conveniente al estudio de la sonoridad radiofónica. De Murray Schafer se estima el concepto de Paisaje Sonoro como una entidad cultural que manifiesta la compleja relación entre los grupos humanos y su entorno acústico. La interpretación schaferiana del Paisaje Sonoro también es favorable para el análisis de la sonoridad del radiodrama, pues éste se conforma como aquél por capas o planos sonoros y aunque una aplicación a la letra no sea del todo posible en este caso, sí ofrece un marco conceptual provechoso. La filosofía estética de John Cage pareciera la que menor relación directa tiene con la tesis, sin embargo, hay en su

obra literaria y musical un espíritu transgresor que cruza contra las fronteras que separan la música del silencio y el arte de la vida. Sus ensayos sobre el silencio descubren muchos caminos para crear a partir de todos los materiales sonoros existentes y sus *happenings* enseñan un nuevo modo de relacionarse con ellos, de ahí su importancia para conjurar la expresividad sonora de la radiofonía.

A continuación se ofrece al lector una organización esquemática de las ideas sustantivas –es decir, las categorías- que aportan al presente estudio los autores revisados en el inciso *Vía Acusmática*; se trata de una localización teórica que funciona como síntesis referencial para un posterior desarrollo del instrumento analítico del radiodrama:

PIERRE SCHAEFFER

1.-Escucha reducida:
escucha de un sonido como objeto de estudio por sí mismo.

2.-Objeto sonoro: fenómeno sonoro percibido como un conjunto, como un todo coherente, y que se oye mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado.

3.- Construcción cultural del sonido:
el sonido se puede abordar muy bien como algo que construimos mediante un trabajo de obras, de reflexión, de nominación, de escucha. Qué, cómo y en dónde escuchamos conforman un bagaje cultural.

MURRAY SCHAFER

1.-Paisaje sonoro:
campo y/o entorno acústico que no se limita a una dimensión natural, sino que incluye las creaciones y las circunstancias humanas: entorno físico ya sea natural o artificial, composición musical, programa de radio, etc.

2.- Componentes del piasaje sonoro:
Keynotes:
sonidos geográficos y climatológicos, ambientales en suma, que configuran la atmósfera, el fondo tonal –psicológico del paisaje sonoro.

Sound signals *:*
señales sonoras organizadas con códigos elaborados que permiten transmitir mensajes de considerable complejidad a aquellos que los puedan interpretar.

Soundmarks*:*
sonido comunitario el cual es único o posee cualidades que lo hacen especial en la estima y opinión de la personas de tal comunidad.

JOHN CAGE

1.- Silencio:
material sonoro que nace de una intención de escucha nueva y que en la partitura musical tradicional no es considerado pero sí notado como un silencio; tal material según Cage que puede ser o no integrado (organizado) a composiciones musicales, instalaciones o happenings sonoros y mezclas electroacústicas.

2.- Arte sonoro:
campo de expresión artística que organiza creativamente sonidos o sonoridades de diversas fuentes sin constituir necesariamente un discurso musical.

El Cuadrante Crítico introdujo los textos que dedicaron a la reflexión sobre el medio desde diferentes perspectivas y en momentos distintos Rudolf Arnheim, Armand Balsebre y Ricardo Haye. En el primer caso, Arnheim destaca las cualidades estéticas que hacen de la radio un medio inigualable. Los apuntes que deja sobre las voces radiofónicas o sobre el diseño del espacio sonoro, entre otros contenidos, siguen vigentes; de algún modo cualquier investigación sobre el tópico guarda una deuda con *La Estética Radiofónica*, y el presente texto no es la excepción.

La revista de *El Lenguaje Radiofónico* de Balsebre, resultaba imprescindible para la tesis; de ahí surgen puntualmente categorías de análisis que se adoptarán en el capítulo final. La obra de Balsebre ordena, sistematiza y expone las funciones expresivas de los elementos constitutivos de la radiofonía: palabra, música, efectos y silencio. Su propuesta metodológica hereda un canon útil para que estudiantes, docentes e investigadores tengan un asidero teórico de los estudios radiofónicos.

Finalmente Ricardo Haye se presenta como un detective que sigue las pistas que conducen a la expresividad radiofónica. Un arte radiofónico, nos recuerda, aparece cuando distintos elementos cruzan su poder expresivo. No están considerados todos los elementos que enlista el autor porque su teoría abarca la generalidad del discurso radiofónico, sin embargo, los conceptos seleccionados y expuestos de su catálogo sí que contribuyen al entramado poético del radiodrama.

A continuación se ofrece al lector una síntesis derivada del contexto teórico del inciso *Cuadrante Crítico*. En el esquema propuesto se pueden consultar las categorías extraídas de los autores ahí examinados, cuya

función y valor consiguen coherencia y sentido para esta investigación con el posterior desarrollo del instrumento analítico de la poética radiodramática.

ARNHEIM

1.-Estética radiofónica:
Se refiere a la nueva sensibilidad sonora que se configura a partir de las necesidades expresivas de la radiodifusión.

2.- Locución radiofónica:
La locución es parte fundamental de la estética radiofónica: es el arte de modificar la voz humana para transmitir ideas, intenciones y emociones; para interpretar caracteres y textos en la radiodifusión.

3.- Espacialidad radiofónica:
sensación de relieve y profundidad entre los elementos de un programa radiofónico que se logran a partir de la disposición de los planos sonoros (volúmenes) entre voces , música y efectos; también resulta de la resonancia natural o artificial del lugar de grabación.

BALSEBRE

1.- Palabra radiofónica:
Color: asociación cromática/ presencial de la palabra radiofónica.
Melodía: dramatización por movimiento afectivo de la voz.
Armonía: yuxtaposición simultánea de voces en distintos planos sonoros.
Ritmo: repetición periódica de elementos vocales que altera percepción del oyente.

2.-Música radiofónica:
Musical/Verbal: la palabra se monta sobre el sentido rítmico de la música.
Inserción musical: función semántica de la pieza musical respecto al tema del contenido radiofónico.
Función expresiva: la música crea un clima emocional y una determinada atmósfera sonora del relato radiofónico.
Función descriptiva: la música describe un paisaje, ubica la escena de la acción del relato radiofónico.

HAYE

1.- Imagen sonora:
iconicidad del sonido mediante la creación de paisajes y espacios sonoros que refieran tanto a la realidad objetiva como a la subjetiva

2.-Imágenes sonoras
a)impresionistas-sinestésicas: recrean el mundo exterior, su impresión sensible y la mezcla de percepciones sensoriales que produce.

b) expresionistas-cinestésicas: recrean el estado anímico, expresan el mundo interior y su cruce sensorial.

3.- Narratividad: facultad de entrañar en un soporte diverso de la propia subjetividad –en este caso la ficción radiofónica- elementos expresivos que permitan a los receptores percibir emociones y entender nociones lo más semejantes a las que posee el sujeto que se expresa.

4.- Narrativa radiofónica: Modelo narrativo propio de este medio sonoro que implica: A)Poliangularidad del relato a partir de transiciones espacio temporales como cortes, cortinillas y disolvencias sonoras.B)Relatos simultáneos mediante el montaje en paralelo.	**3.-Efectos sonoros:** cuatro funciones estéticas: **A)ambiental o descriptiva,** **B)Narrativa,** **C)expresiva y** **D) función ornamental.**

En suma, el capítulo segundo tenía como objetivo sentar una base teórica metodológica que permitiera acercarse al radiodrama como un fenómeno sonoro propio de un lenguaje específico. La cuestión o reto conceptual radicaba en si era posible construir desde el ámbito de lo sonoro un puente que llevara hacia el entendimiento del principio creativo del género de ficción radiofónico. Se apostó por encontrar respuestas mediante una doble ruta de sondeo cuyos esquemas están arriba expuestos. Habrá que reconocer que la apuesta resultó provechosa: cada autor representa una referencia ineludible; si bien no hay en ellos respuestas absolutas, sí ofrecen ya un punto de partida, un suelo raso sobre el cual erigir la siguiente pregunta de investigación. De este bloque se desprenden categorías que servirán, ya sea como soporte o acoplamiento o contraste o adaptación de otras categorías complementarias, para el estudio de la poética del radiodrama.

CAPÍTULO III.

EN LA POÉTICA DEL RADIODRAMA



Y el alma del oyente quede temblando.
– ARTE POÉTICA,
VICENTE HUIDOBRO –

Este capítulo final vuelve al tema poético luego de un periplo necesario – y nutritivo- por las teorías del sonido y las reflexiones sobre la comunicación radiofónica. Este apartado trata de diseñar un mapa que dilucide la trama poética del radiodrama. Un diseño flexible que corresponda a un género flexible. La dramatización radiofónica demanda para quienes la emprenden, el despliegue de todos sus talentos e insumos creativos, de considerables recursos técnicos y del conocimiento de las convenciones expresivas del lenguaje radiofónico, tanto si han de ser respetadas o trastocadas; cada generación de creadores radiofónicos que inicia la producción de una ficción, está comprometido con tales exigencias pero también es afectado por las contingencias de su entorno –tanto personal como profesional-, por las demandas de su audiencia y por la escena mediática en la cual es emitida su producción. La creación artística –y la creación de un radiodrama es un arte- es hija del tiempo y el espacio, y puntualmente de su tiempo y de su espacio.

Si el objetivo de este capítulo es aprehender la poética del radiodrama, y en particular de su versión mexicana, es preciso considerar tanto la articulación de sus componentes expresivos como su contexto específico. Las cuestiones a resolver, entonces, se presentan de la siguiente manera ¿cuáles son los componentes del tinglado llamado radiodrama? Y ¿cómo se adaptan tales componentes en la poética del radiodrama mexicano? Para ofrecer solución a la primera pregunta, la hipótesis sugiere que como toda obra artística, el radiodrama debe ser entendido como resultado de

un proceso de producción y de una serie de convenciones propias de su campo creativo. Tal propuesta responde parcialmente la segunda cuestión, que debe ser completada con la exploración del contexto cultural de producción del radiodrama mexicano. Con esta intención se ha seleccionado como caso de estudio la serie *Kalimán: el hombre increíble*. La importancia histórica de esta serie y su particular mundo sonoro, procuran un análisis atractivo.

El primer inciso titulado *Radiodrama al aire*, propone un modelo analítico de la poética del radiodrama luego de explicar las variantes de la ficción radiofónica, las características de su dramaturgia y las condiciones del proceso de producción. La segunda y parte final del capítulo, *Kalimán: la radio increíble*, aplica el modelo en la investigación sobre la poética de este radiodrama, no sin antes presentar una justificación, casi una apología, de la trascendencia de la serie para la radiofonía mexicana.

III.1. RADIODRAMA AL AIRE 

En la tradición literaria de Japón se conoce como "libros del mundo flotante" a un tipo de obras narrativas que describían las costumbres y aventuras sensuales de personajes populares durante el período Edo (S.XVII d.c); el concepto *mundo flotante*, extirpándolo de su contexto, comulga con la noción que esta investigación difunde sobre el radiodrama: invisibles pero portadoras de imágenes sonoras, etéreas pero a la vez de consistencia palpable, las ficciones radiofónicas construyen mundos que flotan por el aire para cautivar la sensibilidad del oído, para sugerir realidades alternas, para incubar la imaginación narrativa del radioescucha. Sobre cómo se configura un material tan extravagante, tan paradójico y tan significante discurre este apartado.

Si la estética radiofónica guarda una deuda existencial con la dramatización es porque su producción exigió ampliar las fronteras tecnológicas y creativas del medio, con la intención de conquistar un lenguaje, un artificio audible, entendible y compartible. Los mundos flotantes del radiodrama fueron liberados y pronto adoptados por audiencias de todo el orbe. Aquí es importante reparar sobre dos temas fundamentales. Primero, reconsiderar que el radiodrama se trata, como la música orquestal, el teatro y el cine, de un arte colectivo cuya realización involucra la participación de un grupo humano, y que es también un arte colaborativo, pues los miembros del colectivo suman sus conocimientos y habilidades en pos de una obra unitaria, narrativamente congruente, con unidad estilística. Segundo, que el radiodrama no es fruto de la improvisación, por el contrario, es resultado de un proceso de producción intrincado, que debe sortear diversas etapas necesariamente, y que es afectado por condiciones tecnológicas y culturales. Para el radioyente el radiodrama debe sonar claro y sencillo, sin interferencias, tiene que presentar un arco narrativo comprensible, pero la realización de una ficción radiofónica ni es lineal ni es simple, más bien es compleja e integra múltiples pistas creativas. Por eso se considera aquí emprender un recorrido por la contextura del radiodrama, una visita guiada por sus componentes y condicionantes, para descifrar la poética que impulsa una obra determinada circunscrita en un tiempo y un espacio determinados.

III.1.1 GENERALIDAD Y GÉNEROS DE LA FICCIÓN RADIOFÓNICA

El vocablo radiodrama puede sonar familiar e inequívoco para quienes pertenecen al ámbito de la radio, pero no así para los demás, la mayoría

de las personas, quienes no lo asocian inmediatamente con una ficción radiofónica. Es necesario ofrecer una explicación, un marco referencial, siempre que la palabra compuesta se pronuncia entre neófitos. En la tradición sajona se habla del *Theater of the mind* (el teatro de la mente) para referirse al género. En Alemania la palabra *Hörspiel*, compuesta de *hör*: escuchar y *spiel*: actuar/obrar, cumple tal fin. (Wiesz 74) En México, por ejemplo, es conveniente mencionar el término radionovela, si se busca entablar una charla sobre programas dramatizados de la radio. Entonces sí se abre el álbum de la nostalgia y brotan recuerdos de series, personajes, historias y las anécdotas familiares ligadas al viejo receptor de amplitud modulada, etc. Todas las voces funcionan como una entrada, un tópico, por el cual se accede a una forma radiofónica general, un tronco común cuyas ramificaciones no siempre son reconocidas, por eso, hay que detenerse a identificar las variantes de la ficción o dramatización en radio, porque si bien pertenecen a la misma familia, presentan rasgos muy distintos entre sí. El radiodrama, entonces, representa la acepción genérica que abarca las siguientes facetas o formatos: radioteatro, radiorelato, radionovela, radiosketch y radioarte. Habrá que documentar cada caso para exponer su propia anatomía.

El radioteatro estuvo en el origen del medio para domesticar las ondas hertzianas de modo que las primeras transmisiones fueran asimiladas por los radioescuchas. ¿Qué mejor manera de ganar un público para el aparato moderno, que contándole una historia clásica y popular? Lo nuevo es viejo. Cuánto de la tradición se filtra en una novedad tecnológica. De ahí que Brecht llamara al radio un invento antediluviano. De ahí que se seleccionaran obras teatrales para hacer interesantes, humanas, aquellas emisiones captadas por los primeros radio receptores. En 1923, por ejemplo, se adaptan los textos de Shakespeare para ser transmitidos por

una BBC en modo experimental. (Crook 32) El radioteatro se concibe como un libreto que funciona tanto para ser representado escénicamente como para ser escuchado al aire o escrito únicamente para su representación sonora. La fuerza dramática del libreto se sostiene, como en el caso de cualquier pieza teatral, sobre la estructura de los parlamentos, ya sean monólogos o diálogos, que insuflan vida a los personajes. La estructura literaria está dividida por tres o cuatro actos, que configuran el arco narrativo de la historia. La duración del radioteatro es generalmente extensa y el nivel de producción, es decir el acompañamiento de elementos musicales, ambientales y de efectos, puede ser complejo o simple. Varios han sido los dramaturgos del siglo XX que han explorado este género: Bertold Brecht, Dylan Thomas, Samuel Beckett, Harold Pinter y Rodolfo Usigli por citar un puñado; otros escritores también han aportado su talento al campo: tenemos el caso de Julio Cortázar con *Adiós Robinson*. El radioteatro ocupa una zona liminar entre la creación escénica y la realización radiofónica.

El radiorelato o radiocuento se caracteriza por presentar una unidad temática y de acción, breve y directamente. -La novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout* -recordaba Julio Cortázar; una anécdota, un objeto perdido, un aroma, una melodía y en general, cualquier estímulo sensible e intelectual que se atraviese en el camino de un fabulador propiciará el nacimiento de un cuento. El radiorelato puede ser escrito originalmente para el medio o adaptado de un texto literario. El gran hito radiofónico del siglo XX, la *Guerra de los mundos* de Orson Welles (1938), representa una de las más geniales adaptaciones que se hayan realizado a una obra escrita. Mediante el cuento o relato radiofónico se puede impactar en diversos públicos, pues el formato asimila todos los géneros literarios posibles: infantil, misterio,

terror, fantasía, policiaco, político, erótico, etc. El nivel de producción de un radiorelato es complejo regularmente y con excepciones simple. El radiorelato o radiocuento por su duración flexible se adapta a las parrillas programáticas de las emisoras tradicionales y esta cualidad lo vuelve también amigable al entorno digital.

La radionovela responde a un modelo narrativo de largo aliento cultivado en Occidente durante varias épocas, que alcanza autonomía expresiva y se registra como el más popular entre los géneros literarios a partir del siglo XIX: la novela; vehículo literario para llegar a grandes públicos con desarrollos argumentales complejos. Cuya complejidad se entiende no en un sentido excluyente, sino, contrariamente, en un sentido incluyente de la palabra, porque el género concede la inserción de tramas, capítulos, personajes, paisajes, ambientes e ideologías, tan variopintas como sociedades y/o autores existan. La novela es sinónimo de modernidad literaria, de ahí que un medio moderno como el radio adoptara sus fórmulas narrativas con tanta familiaridad. Las radionovelas representaron simultáneamente para la radio latinoamericana, la realización de las promesas comerciales del medio y la educación sentimental de sus audiencias. Ninguna ficción radiofónica comparte el grado de dificultad técnica, narrativa y formal que la producción de la radionovela requiere. Inspirada en la novela de folletín decimonónica, se divide en capítulos por entregas diarias o semanales, dependiendo de la periodicidad de su transmisión. En el cuadrante mexicano tuvieron gran popularidad emisiones como *Anita de Montemar* (1942), *Chucho el roto* (1943), *El derecho de nacer* (1951), *San Martín de Porres* (1962), *Kalimán* (1964) y *El ojo de vidrio* (1986), por coger una pizca de ejemplos entre un arenal de producciones históricas.

El radiosketch (o viñeta radiofónica) es descendiente de los entremeses teatrales, cultivados, entre muchos dramaturgos, por el mismo Cervantes. Por entremés entiéndase una pieza unitaria de corta duración que se presentaba entre actos de una obra con el objetivo de calmar la impaciencia del público. El término *sketch* … *se trata de una palabra de inglesa, de difícil traducción, que alude precisamente a la idea de boceto, de esquema*… (Rodero 70) definición que explica la versatilidad del género. El *sketch* radiofónico puede aparecer de la nada en un programa de cualquier formato, no necesita de un espacio fijo en la programación. Basta con que alguien aparezca caracterizado vocalmente para crear una situación dramática en la radio identificable como sketch: Es el lugar de las improvisaciones, de las parodia, de los personajes fantásticos, es donde colapsa la solemnidad, en suma, es la manifestación del humor radiofónico. El nivel de producción en el radiosketch pocas veces es complejo, más bien resulta sencillo, pero requiere de mucho rigor interpretativo y de una agilidad verbal considerable. Actualmente es el recurso dramático más empleado por las emisoras radiofónicas: En México programas como *El Weso* (sic) de la Wradio y *La Chuleta* de Radio Fórmula, desarrollan sus contenidos apoyados en el género.

El radioarte es creación sonora en estado puro. Nacido de los experimentos formales de las vanguardias artísticas del siglo XX, el radioarte aspira a la emancipación de los sonidos, tanto los naturales como los humanos, mediante la manipulación tecnológica, para dejarlos contar su propia historia. La narrativa sonora, así concebida, dista mucho de las convenciones establecidas por la radio tradicional, y configura un ámbito nuevo de experimentación, de búsqueda artística. La narrativa en el radioarte no requiere de personajes ni de diálogos ni de tramas literarias; precisa solamente una cosecha de sonidos para diseñar paisajes sonoros

cuya lógica narrativa está encadenada por imágenes sonoras, atmósferas acústicas, distorsiones vocales, retacería de audios, *loops* y un bricolaje formal-discursivo. El radioarte establece vasos comunicantes con otras disciplinas como la música, la plástica y el cine. Las esculturas, instalaciones e intervenciones sonoras bien pueden considerarse piezas de radioarte, incluso sin llegar a ser transmitidas por ninguna antena radiofónica.

III.1.2. RADIO DRAMATURGIA / PERIPECIA SONORA 

Actualmente, una recurrente polémica entre guionistas y críticos radica en la legitimación de la escritura para medios audiovisuales como ciudadana de la república de las letras. Si bien, hoy nadie osaría impugnar la residencia en el parnaso literario a dramaturgos clásicos como Sófocles, Calderón de la Barca o Shakespeare, no está de más recordar que sus obras fueron concebidas originalmente para la representación escénica. Lo cual no es un dato menor, porque sus textos tenían, además de un incuestionable valor poético por sí mismos, la finalidad de ser interpretados por actores en un espacio teatral. Lo paradójico aquí es que la crítica contemporánea desdeñe el mérito literario del guión por cumplir un simple rol instrumental: la realización en un medio, ya sea radiofónico, cinematográfico o televisivo. Añádase al problema que pocas veces el guionista dirige su texto y la cuestión se agudiza -¿Qué tipo de literatura es ésta, que abdica del consumo libresco y se abandona a un proceso de producción enredoso?-. Pues no es otra que la literatura más atribulada y menos comprendida de la que se tenga registro. Sí, una literatura de especialidad más; aseveración, por cierto, que configura un pleonasmo, porque ¿qué no es literatura especializada? Cada tipo de escritura, ya sea

de novela, poesía, crónica, investigación académica, periodística, política, etcétera, demanda una técnica literaria especial. El guión de ficción radiofónica, por su parte, requiere una mezcla de competencias para conquistar dos metas específicas: primera, congruencia/contundencia argumental; segunda, legibilidad común para un equipo creativo.

Para profundizar en la especialización del guión de radiodrama, conviene recordar nuevamente a Aristóteles, porque de alguna forma sus palabras predicen la constitución del texto radiofónico. El filósofo apunta en *La Poética* que la tragedia griega está compuesta por seis partes: 1) el argumento o trama (*mythos*) 2) los caracteres éticos (*ethé)* 3) el recitado o dicción (*lexis*) 4) las ideas (*dianoia*) 5) el espectáculo (*opsis*) y 6) canto (*melopeya*). Si uno analiza un drama radiofónico o una película, se percatará de que poco o nada del listado aristotélico ha cambiado. Una radionovela, por ejemplo, parte de un mito, una historia particular, es decir, un argumento que dé cuenta de una acción unitaria; luego, se necesitan personajes que protagonicen tal historia, pero sobre todo, que asuman decisiones que conduzcan la trama de un acontecimiento a otro, de ahí su carácter ético; condición que no podría explicarse sin una idea puntual, un concepto general, que sostenga tanto al argumento como a los personajes de la obra, es decir, un pensamiento profundo sobre el mundo, la sociedad, las relaciones personales, la religión, la política, etc., que permee hasta el último rincón del hipotético universo narrativo; y ¿qué refleja con más fidelidad la forma de asumir una visión del mundo y del papel que se juega en este, que el habla? El léxico, ese elemento sonoro, dota a los personajes de credibilidad porque delata sus linajes, expone sus pasiones –conscientes e inconscientes- y anuncia sus acciones; aunque en el radio no exista una escenografía como en el teatro o el cine, sí que necesita de un decorado sonoro, de un fondo ambiental que brinde

verosimilitud al relato: así se conforma el *opsis* o espectáculo, la escenofonía radiofónica; y finalmente, el canto o melodía, que acompañaba las tragedias áticas, puede entenderse como todo elemento musical que añade valor dramático a una obra actual, tanto en radio como en cine o en televisión.

La dramaturgia radiofónica concibe historias para un dispositivo tecnológico emblema de la modernidad, pero tiene en cuenta el legado clásico. Se constituye como un espacio de síntesis entre fórmulas creativas tradicionales y modernas. De su herencia teatral, por ejemplo, puede elegir entre los siete géneros dramáticos: tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia, farsa, pieza y obra didáctica. Del presente puede añadir los modelos narrativos de la novela y el cuento, incluyendo sus variantes formales y estilísticas; y si se consideran las ramificaciones temáticas de la narrativa contemporánea como la policiaca, de terror, erótica, de aventuras, histórica, fantástica, de ciencia ficción, etc. Entonces, los horizontes creativos se estiran; pero si se agregan a la consideración las propuestas de hibridación discursiva de la actualidad que dan mezclas como el *pulp fiction* o el realismo mágico o el *cyberpunk*, los límites del arte combinatorio se desfondan. Además, la dramaturgia radiofónica tiene dos veredas para incursionar en la fábula; puede elegir la escritura de una historia original o puede andar el camino de la adaptación de un texto literario. Tanto una opción como la otra, demandan un equilibrio entre el desarrollo literario y la conceptualización sonora. Son tan importantes historia, personajes y diálogos escritos como elocución, música, ambientes y efectos. Los elementos dramáticos solamente cobran sentido por su sonoridad. El "qué" pesa menos que el "cómo" suena: ley radiofónica insalvable.

El giro acústico del texto escrito abre la oportunidad de glosar sobre los aspectos fundamentales del diseño sonoro en la dramaturgia radiofónica. El diseño sonoro es una disciplina de reciente formalización, sin embargo, sus fundamentos siempre se han acatado en la producción de radio y en particular en la del radiodrama. El diseño sonoro trata de planear primero y ejecutar después una narrativa sonora que vuelva dúctil, asible, emotiva e inteligible para el oído la acción propuesta en el guión audiovisual. El DS traduce palabras en sonidos, párrafos en ambientes, signos ortográficos en música. ¿Qué metodología rige tal empresa creativa? La fuente que alimenta al DS es el texto, porque es a partir del guión que inicia la búsqueda y organización de los siguientes elementos: personajes, objetos, acciones, ambientes, emociones y transiciones sonoras.

En el análisis del texto está el principio creativo. La comprensión global del guión, es decir, el entendimiento de la acción unitaria del relato, del desarrollo argumental y del entramado de los episodios, representa la primera estación del camino. Aquí se solicita una lectura crítica que combine experiencia literaria y radiofónica, porque se debe leer menos con la vista y más con la escucha. Se debe escuchar el tono, el ritmo, la melodía y la armonía del guión. Luego de separar las secuencias argumentales, se organizan las escenas que las componen. De cada escena -entendida como una acción con unidad espacio temporal- hay que extraer la sonoridad explícita e implícita. En primer lugar, determinar las voces de los personajes protagónicos, antagónicos y de respaldo. En segundo orden, desglosar los objetos que aparecen y los que no están consignados en el guión: ropa, calzado y adornos de los personajes, las herramientas que usan, tipo de superficie sobra la que caminan, enseres domésticos, vehículos y armas. Se insiste en la idea de los objetos referidos explícitamente en el texto y los que no, porque no corresponde

al escritor entregar un listado de sonidos posibles en una escena, así que recae en la producción la tarea de extraer sentido común y sonoro a las acciones que entrega el guionista. El tercer estadio del DS es ocupado por la geo-localización de los ambientes de cada escena, el dónde y cuándo de la acción, con atención a las coordenadas de tiempo –mañana, día , noche- y espacio específico –interior, exterior-. El siguiente paso consiste en la identificación de las acciones de las escenas, porque justamente la sonoridad de personajes, objetos y ambientes se activa por el movimiento dramático; depende de la acción la modulación de los sonidos en cada escena: el mismo elemento sonoro puede tener roles muy distintos en diferentes escenas. A continuación hay que apuntar las claves emocionales de la acción: algunas palabras en la descripción de la escena o en los diálogos de los personajes dan pistas en ese sentido; pero la corriente emocional de los personajes y sus acciones está principalmente determinada por el tono dramático del relato que a su vez está condicionado por el género literario de la obra: de ahí crecen las líneas emotivas de diálogos, acciones y ambientes; ahí se cargan las atmósferas de las escenas.

Finalmente, las transiciones físicas y dramáticas del relato derivan en movimiento sonoro: aquí se determinan, por un lado, los planos sonoros para delinear los contornos de la acción y ofrecer a la audiencia perspectiva de los personajes respecto del ambiente; por otro, se reconocen los sonidos que marcan las transiciones espaciotemporales como una puerta, una campana, un reloj, un motor, etc., y las dramáticas como un grito, un disparo, una risa, un beso y cualquier sonido que cumpla con ese objetivo. Hasta aquí el breviario que presenta el esquema y las estrategias básicas del diseño sonoro.

Existe un tema no menos importante pero que trasciende el marco revisado, se trata de la musicalización. El diseño sonoro, a partir de la ruta planteada, también se avoca a la selección y montaje de piezas musicales para el radiodrama. En este punto es inexcusable una advertencia para quien se involucra en este ámbito: el conocimiento de la historia, los géneros y autores musicales resulta fundamental para el diseñador sonoro; entre más vasta y profunda sea su cultura musical, mejor será su capacidad para elegir un tema adecuado para el caso requerido. Ahora, si no es necesario ser músico, si es forzoso conocer y aplicar diversos recursos de musicalización: la musicalización por tópico regional consiste en la selección de piezas musicales folklóricas o nacionales. La musicalización de época se basa en la elección de piezas musicales o canciones que correspondan al tiempo en el cual transcurre la acción de la historia. La musicalización ambiental o de fondo reside en elegir un tipo de composición musical que sirve de decorado, fondo escénico o atmósfera del drama. La musicalización diegética acompaña e ilustra la acción de una escena. El contrapunto, es empleado para marcar un contraste entre la acción y la música: una escena deprimente es musicalizada con un tema alegre, por ejemplo. El *leitmotiv* se obtiene cuando un tema musical aparece al mismo tiempo que un personaje, de modo que tema y persona terminan por confundirse. El *cliché* musical parte de temas que son inmediatamente asociados con situaciones, lugares o personajes, es decir, con tópicos culturales incrustados en los temas musicales; el buen uso del cliché depende del grado de intencionalidad del musicalizador. Los golpes, ráfagas y puentes musicales son requeridos constantemente en una producción para dar ritmo y sentido narrativo a la acción.

III.1.3. RADIODRAMA: URDIMBRE POÉTICA 

La poética del radiodrama es entendida aquí como un acto (colectivo) creativo con dosis variable de intuición y de premeditación que teje, con los elementos constitutivos de la expresividad radiofónica, una narrativa enunciativa y ecuménica. Los hilos conductores de esta poética nacen de distintos estímulos pero se enredan para dar forma y sentido a una ficción radiofónica. Para establecer un orden de los materiales poéticos trenzados en el radiodrama, se propone aquí retomar algunos de los conceptos desplegados en el capítulo II y complementarlos, mezclarlos o modificarlos con los que ha sumado ya el presente capítulo, además de los que se irán presentando a continuación.

Habrá, entonces, que recordar los elementos que cada autor aportó al estudio para contemplar las adaptaciones pertinentes al tema:

PIERRE SCHAEFFER:	**MURRAY SCHAFER:**	**JOHN CAGE:**
1.- Escucha reducida.	**1.-** Piasaje sonoro.	**1.**- Silencio.
2.- Objeto sonoro.	**2.-** Componentes del paisaje sonoro:	**2.-** Arte sonoro.
3.- Construcción cultural del sonido.	*Keynotes*, *Soundsignals* y *Soundmarks*.	

RUDOLF ARNHEIM:	**ARMAND BALSEBRE:**	**RICARDO HAYE:**
1.-Estética radiofónica.	**1.-** Palabra radiofónica: color, melodía, armonía y ritmo.	**1.-** Imagen sonora.
2.- Locución radiofónica.	**2.**- Música radiofónica: musical/verbal, inserción musical, función descriptiva y función expresiva. **3.-** Efectos sonoros: función ambiental o descriptiva, expresiva, narrativa y ornamental.	**2.-** Imágenes sonoras a) impresionistas/ sinestésicas y b) expresionistas/ cenestésicas.
3.- Espacialidad radiofónica.		**3.-** Narratividad.
4.- Narrativa radiofónica.		

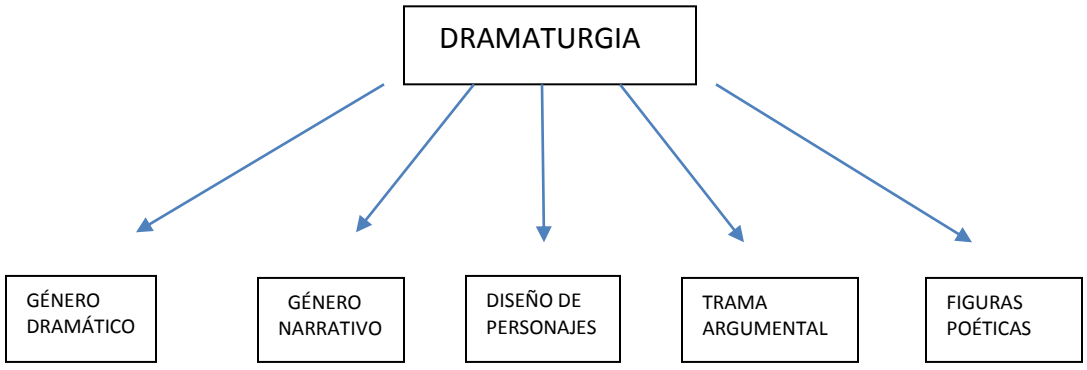
Del capítulo presente se añade un elemento indispensable para el entendimiento de un radiodrama, o al menos de uno tradicional, se trata de la dramaturgia o dimensión literaria correspondiente a este género radiofónico. La precisión de un radiodrama tradicional o clásico se torna relevante pues en la actualidad proliferan obras desde el radioarte que omiten la referencia textual pero que no dejan por eso de ser dramatizaciones en forma y contenido, sólo que en dichas propuestas la acción se presenta mediante una mezcla de sonidos ambientales o incidentales procesados digitalmente. Para el presente caso sí es importante acotar el ámbito textual porque el guión radiofónico implica reconocer tanto la especialidad como la tradición de la escritura de radionovelas mexicanas. Sobre la dramaturgia se consideran para el análisis los siguientes elementos:

DRAMATURGIA:

1.-Género dramático 2.- Género narrativo. 3.-Argumento . 4.-Diseño de Personajes.

A partir del contenido de estos marcos teóricos ya se puede emprender la mezcla definitiva de la propuesta analítica para la poética del radiodrama. Para captar la urdimbre poética de una ficción radiofónica, se proyectan tres ejes cardinales: Dramaturgia, Narratividad y Escenofonía radiofónicas; cuyo diseño conceptual está organizado, como se expone a continuación, desde las categorías revisadas pero sin asumirlas a la letra, sino combinándolas con otros referentes con la intención de realizar una adaptación conveniente al objeto de estudio. Así quedan dispuestos y tramados los factores poéticos del radiodrama:

1.- DRAMATURGIA: la dramaturgia literaria se incluye como una coordenada del análisis poético porque está en el guión - el texto escrito- la matriz de la acción sonora. En este ámbito se establecen los criterios que determinan la fuerza expresiva del radiodrama. El primero, es la elección del **género dramático**. A cada uno de los siete géneros dramáticos corresponde un particular sentido, una función artística, un esquema básico, un conflicto, un diseño de personajes, un tono y un tipo de final. El segundo es la identidad del **formato o modelo narrativo**, aspecto que influye en el estilo y la estética de la producción. El tercero establece la historia específica del **argumento,** los episodios que lo conforman, es decir, la trama. El carácter y función de los **personajes** que protagonizan el relato ubica el cuarto criterio. Y se considera un quinto provieniente del campo de la **poética literaria**; aunque está destinado a la producción radiofónica, el guión manifiesta cualidades literarias natas, por lo que es posible extraer de éste figuras[29] tal como se haría en el análisis de un poema o una novela considerando su variedad en la que se cuentan figuras de dicción, figuras de construcción y los tropos de dicción o de pensamiento. (Beristáin 211-216) En síntesis, la ruta analítica del factor Dramaturgia queda delineada, con un ostensible toque aristotélico, de la manera siguiente:

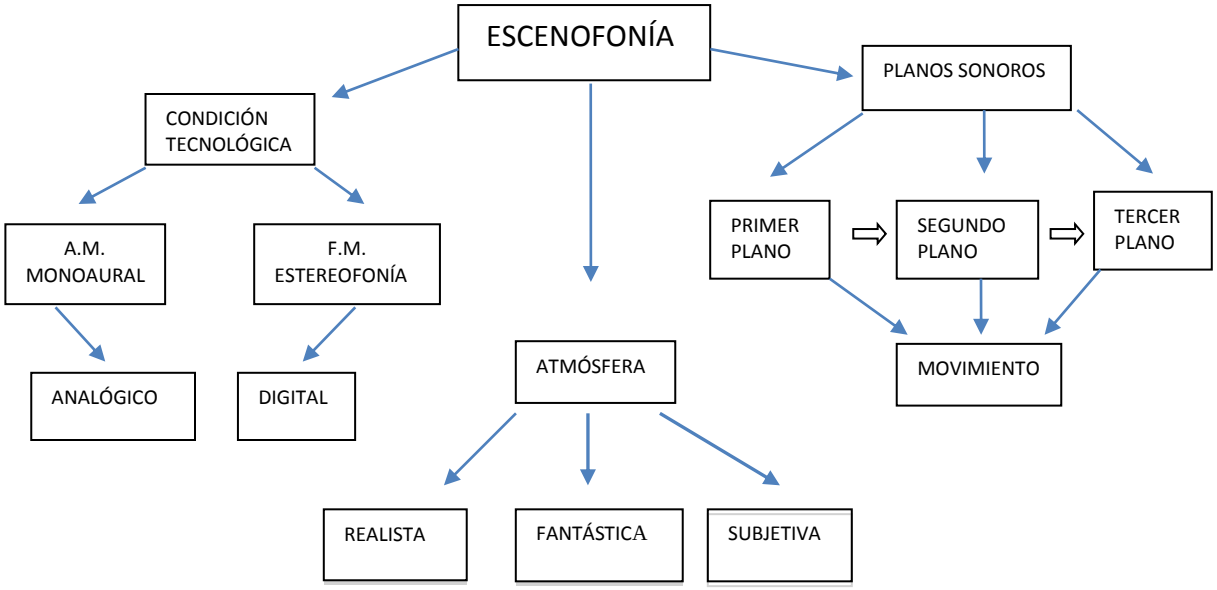


[29] De dicción como las aliteraciones De construcción como el hipérbaton. Tropos y Figuras de pensamiento como la metáfora, la sinécdoque, el oxímoron, la antítesis y la lítote, entre otras.

2.- ESCENOFONÍA: este factor se compone desde los conceptos ya revisados de Arnheim y Schafer y se recompone desde las definiciones no expuestas todavía de Virginia Guarinos y Rodolfo Sánchez Alvarado. De Arnheim se rescatan las cualidades de relieve y perspectiva que definen la espacialidad radiofónica a partir del volumen (nivel medido en decibeles) de los sonidos presentes en la escena; además, Arnheim suma el tema tecnológico al apuntar el acondicionamiento acústico -las condiciones de resonancia- del lugar de grabación. De Schafer se añade su paisaje sonoro entendido como un entorno acústico que adquiere significado trascendente cuando se comprende la ecología de los elementos sonoros que lo conforman: la unidad y sentido del espacio se interpreta de acuerdo a la posición que ocupa y al rol que juega cada sonido del ecosistema. Para Virgina Guarinos el espacio de la ficción radiofónica es creado a partir de la aplicación de planos sonoros con la intención de proyectar ambientes y atmósferas específicas, recrear la separación física entre los objetos y sujetos que los ocupan y las transiciones espaciales de éstos en relación al impulso dramático de la obra: *el espacio radiofónico puede representar espacios en campo y fuera de campo, reversibles o no, imaginarios o concretos* […] *como síntesis de forma y fondo…(*Guarinos 138) Los planos sonoros tradicionalmente se dividen Primer Plano, Segundo Plano y Tercer plano o Fondo.

El término ***Escenofonía*** es un préstamo – a modo de humilde y sincero homenaje- del maestro Rodolfo Sánchez Alvarado, pionero del diseño sonoro teatral en México, quien inventa el neologismo para designar: … *al trabajo de crear el entorno completo de sonido para una puesta en escena* […] *El diseño del sonido corresponde con el de la escenografía, como ésta, crea un entorno, sólo que en lugar de ser visual, es auditivo*… (Sánchez Alvarado 64) El término, explotando su inherente riqueza conceptual, es

entendido aquí como: la disposición del espacio sonoro que da sentido, forma, fondo, continuidad y dinámica a las escenas radiofónicas. El análisis de la *Escenofonía* comprende dos dimensiones: una de carácter **tecnológico,** que en el caso de la radio significa dilucidar su pertenencia ya sea a la **Amplitud Modulada**, ya sea a la **Frecuencia Modulada**, lo cual revela su condición **monoaural** o **estereofónica** respectivamente y también su índole **analógica** o **digital**; dependiendo de uno u otro caso, la cualidad sonora de una obra radiofónica es afectada sensiblemente. Otra dimensión comprende el análisis de la configuración del **espacio sonoro** propiamente, es decir, la manipulación de los **planos sonoros** para lograr profundidad de campo y **el movimiento o dinámica** de los objetos y personajes dentro de la escena a través de los mismos palnos sonoros; la resonancia del espacio que redunda en una **tonalidad o atmósfera** que determina las características y afectaciones espaciales de la escena, ya sea realistas o fantásticas o subjetivas; las últimas se refieren a una escena dentro de la mente de un personaje. El diagrama del factor *Escenofonía* fluye en el orden subsecuente:



3.- NARRATIVIDAD: el concepto *Narratividad* de la poética del radiodrama está forjado desde las nociones previamente revisadas de *Narrativa radiofónica* –Arnheim- y de *Narratividad* –Haye-; en ambas se entiende que la ficción radiofónica exige materiales y recursos propios del dispositivo para desplegar su capacidad narrativa y desatar su fuerza expresiva, comunicante. La Narratividad para esta investigación alude al reservorio creativo del cual son extraídos los materiales que animan y articulan el drama radiofónico; en otras palabras, se refiere a la materia prima del relato sonoro que el medio requiere para motivar una respuesta afectiva e intelectual de su audiencia. En este caso, la Narratividad se construye desde las siguientes pistas creativas: A) Locución dramática entendida como el arte de expresión vocal/verbal mediante el registro del micrófono. B) Musicalización como el acto de componer o seleccionar un catálogo musical que suma expresividad al cuento radiofónico. C) Efectismo sonoro entendido como la creación o selección de efectos especiales para generar la incidencia y circunstancia sonora de la ficción y por consiguiente apelar al sentido de verosimilitud del radioescucha. D) Narrativa del silencio asumida como el uso expresivo del material sonoro no clasificado. E) Proyección de imágenes sonoras que comprende el acto de conjurar la imaginación de la audiencia al referir el mundo sensible mediante la expresión ya sea oral o ya puramente sonora o lo que resulte de combinar ambas.

En la exposición que a continuación se presenta, es observable en cada apartado la adopción de categorías de autores ya valorados como Cage, Arnheim, Balsebre y Haye que se combinan con definiciones por revisar de los investigadores Ortiz, Voplini, Guarinos y Romo Gil.

NARRATIVIDAD:				
Locución dramática	Musicalización	Efectismo sonoro	Narrativa del silencio	Proyección de imágenes sonoras

A) LOCUCIÓN DRAMÁTICA: Para analizar el arte de la locución hay recuperar, por un lado, la categoría Voz/Palabra de Balsebre y considerar, por otro, la función del *Narrador* esbozada por Virginia Guarinos; además, rescatar los estereotipos tímbricos de Romo Gil. La voz/palabra es entendida aquí por su caracterización, es decir, por el cariz evocado a partir del arte de la locución radiofónica para representar la dimensión tanto física como psíquica de los personajes en un drama radiofónico. La voz/palabra procura evocaciones cromáticas, melódicas, armónicas y rítmicas, como bien expone Balsebre.

Por su parte, Guarinos apunta las inflexiones especiales del *Narrador* radiofónico, esa voz fuera de la escena pero indispensable para extender el hilo conductor del relato a la audiencia: 1) Narrativa pura – relata la acción de la escena- 2) Descriptiva – describe el espacio y los personajes de la acción- 3) Organizativa – establece las transiciones espacio temporales del relato-. (Guarinos 231) Para este apartado se retoma a la letra la clasificación vocal que organizara Romo Gil, por integrar en la misma nomenclatura cualidades cromáticas, afectivas y musicales:

> *Estentórea o de trueno*: voz grave y recia para personajes negativos.
> *De campana*: majestuosa y enérgica, firme. Aventureros, hombres de mundo, mujeres maduras y de personalidad.
> *Argentada*: joven y alegre. Héroe o heroína, galanes.
> *Cálida*: melodiosa, armoniosa, para seductores.

Dulce: suave, baja, denota ingenuidad, para personajes tímidos y buenos.

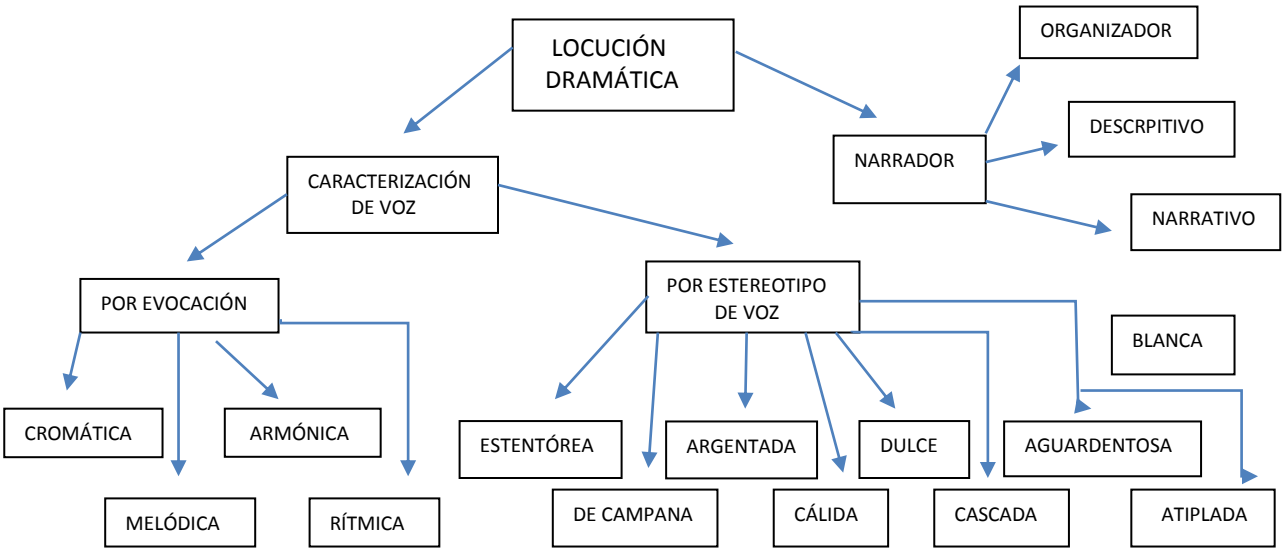
Cascada: temblorosa, insegura, para ancianos.

Aguardentosa: ronca, sin armonía, para crápulas y personajes del mal vivir.

Atiplada: chillona, para afeminados, niños o cotillas.

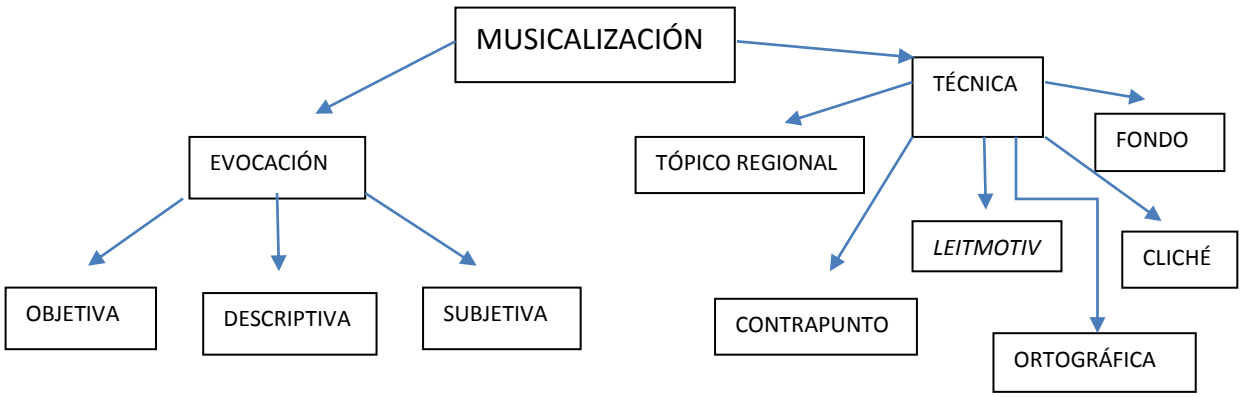
Blanca: infantil o femenina. Clara y aguda. (en Guarinos 223)

Un diagrama de la *Locución dramática* como integrante del factor *Narratividad* se compone de la siguiente manera:



B) MUSICALIZACIÓN: el análisis del factor musical está formado desde las funciones expuestas por Balsebre y las que proponen Ortiz y Voplini; se añade, complementariamente, el repertorio técnico explicado en el inciso III.1.2 . Armand Balsebre señala que la música cumple cuatro funciones: musical/verbal, inserción musical, descriptiva y expresiva. Por otra parte, los investigadores Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini reorganizan la categoría musical y la dividen en tres funciones de contenido narrativo:

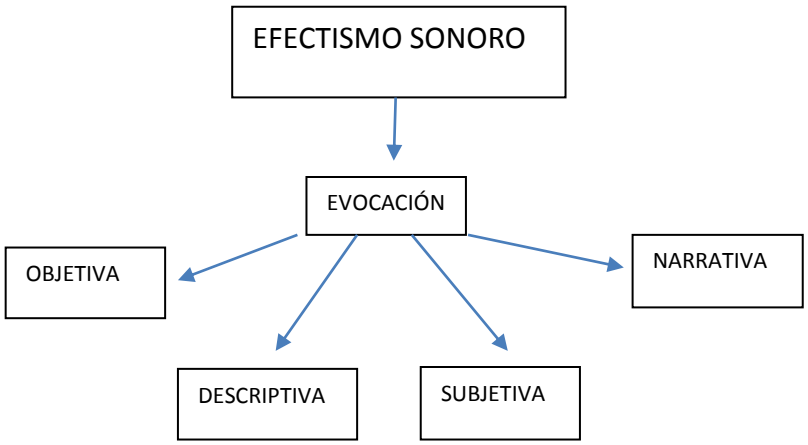
1) Objetiva: la música sustituye a la palabra en la descripción de ambientes o escenas mediante el puro discurso musical. **2) Descriptiva:** la música, suficientemente identificativa, sitúa al oyente en el ámbito en donde la acción se desarrolla, o se va a desarrollar y/o simula las translaciones espacio-temporales. **3) Subjetiva**: la música alude al estado anímico tanto de los personajes como del episodio narrativo. (Ortiz, Voplpini 49) En el inciso anterior se expuso la noción de técnica de musicalización empleada en las obras dramáticas: **fondo**, ***leitmotiv***, **ortográfica**, **cliché**, **contrapunto** y por **tópico regional.** La síntesis dispuesta para este constructo narrativo asimila la función descriptiva de Balsebre, las funciones objetiva y subjetiva de Ortiz y Volpini, y el repertorio de técnicas de musicalización expuesto; allí donde los autores escriben función, aquí se entiende evocación. Un esbozo de la pista creativa *Musicalización* presenta las siguientes ramificaciones:



C) EFECTISMO SONORO: para el análisis de la poética del radiodrama se combinan las categorías de efectos sonoros de Balsebre y las que proponen Ortiz y Volpini. Balsebre clasifica los efectos sonoros en cuatro funciones estéticas, a saber: ambiental o descriptiva, narrativa, expresiva y función ornamental. Mientras que la contrapropuesta de Ortiz y Volpini considera tres funciones solamente: **objetiva**: refiere a una fuente real

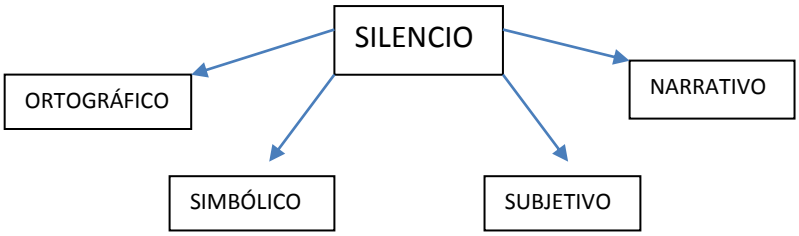
dentro de la escena; **subjetiva**: refiere a una fuente psíquica porque expresa la agitación mental de los personajes en escena; **descriptiva**: refiere a una fuente irreal o fantástica como un ser mitológico, un objeto ficticio o una acción prodigiosa. (Ortiz Volpini 51)

En ambas fuentes se menciona la "función" de los efectos, pero en este caso se insiste en la "evocación" de este elemento. Nuevamente, se dispone una combinación de las categorías expuestas cuya conexión descubre el siguiente diagrama:



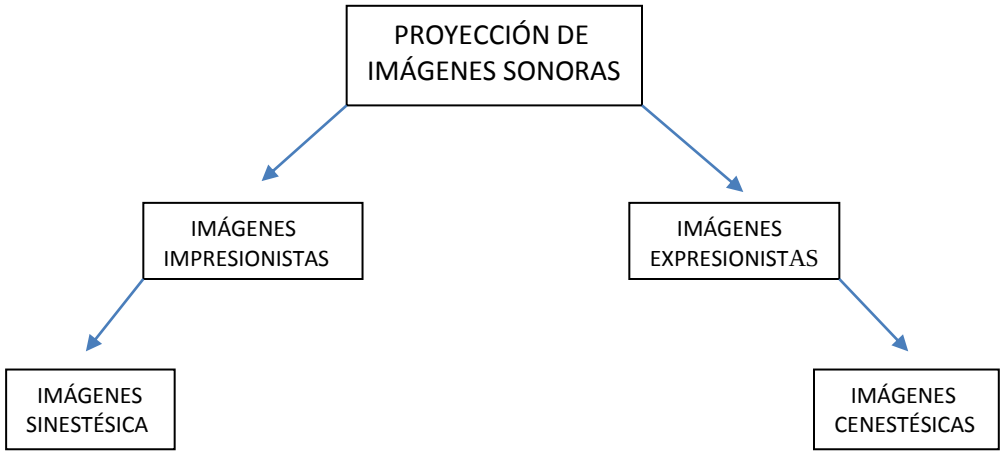
D) NARRATIVA DEL SILENCIO: el concepto está liado por las ideas de John Cage sobre el silencio; también por la clasificación del silencio que organiza Virginia Guarinos y por la categorización de Ortiz y Volpini. De Cage permanece la acepción del silencio como aquel material sonoro que la escritura musical no incluye en la composición tradicional pero que, no obstante, contiene un potencial valor expresivo. Para Guarinos, el silencio radiofónico cumple cuatro funciones: Gramatical, simbólica, expresiva y narrativa. (Guarinos 61) Por su lado, Ortiz y Volpini ordenan el silencio en función del plano ambiental: silencio objetivo y silencio subjetivo. (Ortiz

Volpini 60) La narrativa del silencio se compone, entonces, de las subsiguientes evocaciones dramáticas:



.

E) PROYECCIÓN DE IMÁGENES SONORAS: esta categoría es construida a partir del texto de Ricardo Haye. La única distinción respecto del original consiste en la asociación conceptual que une por un lado **imágenes sinestésicas** e **impresionistas,** e **imágenes cenestésicas** y **expresionistas**, por otro.



Con este elemento concluye el entramado del eje *Narratividad,* cuyas ramificaciones anidan y nutren a las crías de la ficción radiofónica.

En síntesis, la urdimbre poética del radiodrama cobra sentido cuando los ejes *Dramaturgia*, *Narratividad* y *Escenofonía* se trenzan, activando recíprocamente sus fuerzas expresivas. Se busca encontrar por esta vía de análisis una tesis o colocación mental que permita entender una obra de ficción radiofónica en su proceso poético, justo cuando el diablo de la creatividad enciende el fuego artístico.

III.2. KALIMÁN: LA RADIO INCREÍBLE 

La elección de la radionovela *Kalimán: el hombre increíble*, podría parecer algo frívola y obvia para el estudio de las poéticas del radiodrama mexicano, pero son justamente la temática y la popularidad de la serie los elementos que la hacen tan propicia para el análisis. Al final del camino, queda siempre la sensación de que la investigación pudo tomar distintos rumbos, sin embargo, finalizarla con la exposición de Kalimán, podría contarse como uno de sus pocos aciertos. Este capítulo concluye –y con él, la investigación– con la exploración del fenómeno radiofónico que representa la serie, con el objetivo de discernir desde sus relieves hasta su fondo.

En la primera etapa del viaje hacia el género de ficción (o dramatizado), *Radiodrama a la mexicana*, se puede apreciar una panorámica del paisaje radiofónico del cual emerge la serie estudiada; sin contar con el tiempo ni el espacio para hacer un acercamiento al detalle de la historia del radiodrama mexicano, aquí simplemente se esboza una cartografía del fenómeno, con la intención de explicar el antes y después de Kalimán, para luego dar paso a la presentación de los datos generales -los créditos de producción- de esta radionovela. La segunda etapa, *las tres eras de*

Kalimán, discurre por las diferentes acepciones mediáticas de la serie: recordando que tuvo versiones en radio, cómic y cine; pero también que se ha adaptado a las revoluciones tecnológicas del medio, pues ha circulado naturalmente de la Amplitud Modulada a la Frecuencia Modulada de ésta a la Internet, convirtiéndose así posiblemente en uno de los primeros fenómenos transmedia de los que se tenga registro. La etapa que marca el final del camino, transcurre por el análisis, a partir del modelo propuesto, de la poética de la serie; para este fin, se ha elegido un capítulo de la saga *Kalimán en el valle de los vampiros*: título que por sí mismo promete aventuras exóticas, pero que en verdad cumple con una rica inventiva radiofónica -como se verá y escuchará- que justifica la selección de este objeto empírico entre muchos otros.

III.2.1. RADIODRAMA A LA MEXICANA: EL CONTEXTO 

Investigar la historia del radiodrama mexicano es una encomienda tragicómica, porque el investigador se enfrenta a toda clase de obstáculos si quiere conseguir algo parecido a un estudio organizado sistemática y críticamente; se necesita hacer un trabajo arqueológico que consiga unir las piezas dispersas de este mosaico radiofónico que yacen enterradas entre fonotecas privadas y públicas, fuentes hemerográficas, artículos académicos y la memoria de los pocos sobrevivientes y herederos de la tradición del radiodrama en México. De entre la escasa producción académica que aborda el tema, destaca la iniciativa titulada *Perfiles del cuadrante*, texto coordinado por María Antonieta Rebeil y Alma Rosa de la Selva que ofrece, tal vez, el último esfuerzo organizado por analizar esta industria cultural en el ámbito nacional y del cual dos artículos aportan al asunto: *La radionovela comercial ¿un género en decadencia?* De Gutiérrez

y Lobato; y *La radionovela alternativa: electroacústica y literatura*, de Carlos Illescas. Ambos artículos arrojaron información puntual para este trabajo, aunque dicha publicación data de 1989, lo que implica un marchitamiento de los enfoques teóricos metodológicos y un límite más que sortear en pos de la heroica tesis final. La única ventaja que este ensayo sostiene frente al escabroso terreno de investigación, es que no busca una historia total del fenómeno y le basta con ubicar el objeto empírico en las coordenadas precisas para desarrollar los argumentos que lo justifican.

Hay que empezar subrayando que la serie *Kalimán: el hombre increíble*, representa una excepción en el panorama radiofónico nacional por las cualidades de sus relatos, personajes y valores de producción. Para defender tal afirmación, es necesario visualizar en la línea del tiempo el antes y después de esta radionovela y también a qué conjunto temático pertenece y junto a qué otros convivió. Pero antes de mirar a los lados, concentremos la atención en los orígenes del programa en cuestión: la serie radiofónica Kalimán arranca transmisiones el 16 de septiembre de 1963, bajo el auspicio de Radio Cadena Nacional, S.A; el crédito de la idea lo comparten Rafael Cutberto Navarro Huerta y Modesto Ramón Vázquez González: el primero se ocupa de la producción ejecutiva y el segundo de los conceptos argumentales. El desarrollo del guión queda en manos de Víctor Fox, seudónimo de Héctor González Dueñas, un escritor con experiencia en distintos medios. A Marcos Ortiz le es confiada la dirección de la serie. El rol de *Kalimán* es interpretado por el conocido actor cinematográfico Luis Manuel Pelayo, quien es recordado también por sus entrañables doblajes a las películas de Disney; un joven Luis de Alba interpreta al compañero del héroe: el pequeño *Solín*; y la voz del narrador pertenece a Isidro Olace, decano de la locución mexicana. Tales nombres

integraron el cuadro principal de la radionovela, a la que se unirían una lista nutrida de talentos creativos, según los aventuras del héroe requirieran enemigos, amigos, personajes incidentales y geografías exóticas.

Si los años sesenta representan el punto central de una línea cronológica que se extiende hacia abajo y hacia arriba de *Kalimán*, habrá que recorrerla en ambos sentidos para calcular qué deudas guarda la serie con las producciones antecesoras y qué herencia entrega a las sucesoras. En un salto cuántico, se puede regresar al punto de partida de la radionovela mexicana: 1934, fecha que en la Carlos Chacón Jr., escribe y dirige los 20 capítulos con duración de 15 minutos cada uno del melodrama *El proceso de Mary Dugan*, (Gutiérrez, Lobato 177) basado en la obra homónima de Norman Veiller, que había sido un éxito taquillero en Broadway. A partir de ese momento detona la producción de éste y otros formatos dramatizados.

En el recuento descuellan los siguientes títulos: *El Monje Loco* (1937), *El rancho del edén* (1939), *Elena Montalvo*, *Corazón de madre*, *Anita de Montemar*, *El conde de Montecristo* y *Páginas de amor* (1942); *Chucho el Roto*, *El seductor*, *Amor imposible*, *La vida de Ángela Peralta*, *Los Cruzados de la Fe* y *Vida y Amores de Rodolfo Valentino* (1943); *El duende de la Corte*, *Magdalena y Tempestad* (1948); *El derecho de nacer*, *Cárcel de mujeres, Apague la luz y escuche* y *La sombra* (1951); *Cumbres de egoísmo*, *La esposa de mi marido*, *Arenas de pasión* y *Un divorcio* (1953); *San Martín de Porres* y *La vida de Monseñor Rafael Guízar y Valencia* (1962); *Lo que no se perdona*, *Cárcel de mujeres* y *La mujer que tú olvidaste* (1963). Escalando en la línea, aparecen otros dramas destacados: *Los hijos son primero*, *Yo creo en los hombres*, *La hiena* y *La Biblia* (1967); *Porfirio Cadena: el Ojo de Vidrio* (1968); *La sagrada familia*

(1972); *El Maligno*, *Pasiones indómitas*, *Envidia*, *El caso de Isabel Gutiérrez* y *Amores adolescentes* (1986).

Si tomamos esta muestra como un universo válido para identificar tendencias temáticas[30], los resultados se ordenan de la siguiente manera:

Temática Amorosa-Moral: **1.** *El rancho del edén* ***2****. Elena Montalvo,* **3.** *Corazón de madre* ***4****. Anita de Montemar* ***5****. Páginas de amor* ***6.*** *El seductor* ***7.*** *Amor imposible* ***8.*** *Magdalena* ***9.*** *Tempestad* ***10.*** *Cárcel de mujeres* ***11****. Cumbres de egoísmo* ***12****. La esposa de mi marido* ***13.*** *Arenas de pasión* ***14****. Un divorcio* ***15****. Lo que no se perdona* ***16.*** *La mujer que tú olvidaste* ***17.*** *Los hijos son primero* ***18.*** *Yo creo en los hombres* ***19.*** *La hiena* ***20****. Pasiones indómitas* ***21****. Envidia* ***22****. Amores adolescentes.*

Temática Religiosa-Moral: **1**. *Los Cruzados de la Fe* ***2****. El derecho de nacer* ***3****. San Martín de Porres* ***4****. La vida de Monseñor Rafael Guízar y Valencia* ***5****. La Biblia* ***6****. La sagrada familia.*

Temática Histórica: **1.** *La vida de Ángela Peralta* ***2.*** *Amores de Rodolfo Valentino* ***3****. El caso de Isabel Gutiérrez.*

Temática de Terror: **1.** *El Monje Loco* ***2.*** *Apague la luz y escuche* ***3.*** *El Maligno.*

Temática Heroica-Aventurera: **1.** *El Conde de Montecristo* ***2.*** *Chucho el Roto* ***3.*** *El duende de la Corte* ***4.*** *La sombra* ***5****. Porfirio Cadena: el Ojo de Vidrio*.

[30] Las categorías temáticas están concebidas por y desde esta investigación, sin embargo, ya en el artículo referido *La radionovela comercial: ¿un género en decadencia?* De Gutiérrez y Lobato se mencionan que: "…la temática era variada: lo mismo había de corte histórico que campiranas, de aventuras, de terror, aunque predominaban las historias de amor". 179.

Los números que arrojan estos conjuntos temáticos exponen una tendencia histórica a la producción de historias de amor moral concebidas generalmente con una estructura melodramática. La línea fronteriza entre las categorías temáticas resulta ser delgada y porosa, porque varias radionovelas de amor denotan una moral religiosa; casi todas las series históricas presentan argumentos amorosos con tratamiento melodramático; algunas historias religiosas son adaptaciones históricas al mismo tiempo, así como ciertas sagas heroicas están ambientadas en un momento histórico determinado y manifiestan, también, contenido amoroso. Kalimán, pertenece al grupo de relatos heroicos, cuyo personaje protagónico -el héroe- debe cumplir una serie de tareas o resolver distintos enigmas para alcanzar la victoria y refrendar su título de semi-dios. La tragicomedia es el género dramático sobre el cual se erige la fábula. La novela de aventuras es el modelo narrativo que eslabona el argumento.

Los rasgos distintivos de la serie Kalimán, respecto de las otras del grupo temático, son: primero, la sustitución del héroe nacional o regional por el héroe internacional, desvío narrativo que se traduce en la constante mudanza de locaciones geográficas: cada saga de Kalimán se desarrolla en un nuevo paraje continental. Otro rasgo de esta producción es que se desprende del realismo imperante en la novela radiofónica mexicana y opta por una vertiente fantástica, que mezcla elementos místicos y seres mitológicos de las tradiciones oriental y occidental. A estas consideraciones hay que sumar la destacada imaginería en la realización que consigue animar sonoramente tal universo quimérico. Por todo esto *Kalimán: el hombre increíble*, representa una excepción en el radiodrama mexicano.

III.2.2. LAS TRES ERAS DE KALIMÁN 

No fue el único, pero sí el más influyente y longevo entre los personajes populares que circuló simultáneamente por distintos canales mediáticos. Es, sin duda alguna, el último sobreviviente de la época dorada de la radio, de la bonanza de la historieta y de la producción industrial del cine en México. Kalimán, desde su nacimiento, ha surcado el tiempo y el espacio en busca de radioescuchas, lectores y espectadores: siempre ha triunfado al conseguir la devoción de públicos heterogéneos. Por tres eras ha permanecido vigente. ¿Por qué este número y a cuáles momentos hace referencia? A continuación, el relato de una historia notable:

Son tres las eras de Kalimán por partida doble: por un lado, si se toman en cuenta los tres medios en los que tuvo presencia: radio, cómic y cine. Por otro lado, al seguir la trayectoria cronológica de la serie radiofónica, se pueden apreciar tres fases tecnológico-culturales que dividen su edad: nace y crece en el apogeo de la Amplitud Modulada, es reivindicado durante el reinado de la Frecuencia Modulada y, finalmente, transita con mayor o menor virulencia –dependiendo del clima cultural- por los archivos virtuales de la Internet.

Nace para la radio en 1963, como se expuso anteriormente, pero no pasa mucho antes de que transmute al lenguaje pictográfico y al cinematográfico: en 1965 aparecen los primeros números de la historieta *Kalimán: el hombre increíble*. Un lustro después se constituye Kailifilms S.A. de C.V. productora encargada las versiones cinematográficas del héroe. Existieron otras series narrativas que también lograron una diversificación similar: *El Monje Loco* de Salvador Carrasco, por ejemplo, fue inicialmente un programa radiofónico, luego se dibujó la historieta y

también contó con un par de adaptaciones al cine: una en 1940 dirigida por Alejandro Galindo, y otra producción tardía de 1984, cuyo director fue Julio Aldama. Sin embargo, hay que reconocer en Kalimán un fenómeno diferente, que embona con la definición de Henry Jenkins sobre la narrativa transmedia:

> Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. [31] (Jenkins)

Si atendemos los detalles que presentan las hazañas del héroe, se corrobora su pertenencia a esta categoría. Cumple como uno de los primeros fenómenos transmedia porque se desarrolla simultáneamente en plataformas diversas, respetando y explotando la autonomía de cada lenguaje; sin embargo, se filtran ecos los tres medios: la narrativa de las historietas se inspira en los argumentos originalmente escritos para la radio; a partir de los dibujos, los relatos radiofónicos ofrecen retratos sonoros inspirados en las figuras y paisajes dibujados; las composiciones cinematográficas emulan los bosquejos del arte secuencial pero el sonido es trasplantado directamente del cuerpo radiofónico: las voces del radio son utilizadas para el doblaje de las películas. La suma de los tres medios propicia una sinergia que permite a los fanáticos del personaje enriquecer su experiencia estética.

Que la historieta haya capturado el interés y la atención de sus lectores por décadas y que haya conseguido vender un millón y medio de

[31] La narrativa *transmedia* representa un proceso en el cual los elementos constitutivos de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de distribución con el propósito de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordenada.

ejemplares semanales durante los años setenta, no son hechos accidentales; participaron el en el proceso de trazado, entintado, fondo, tono y letra, los más destacados dibujantes de la historia nacional: Leopoldo Zea Salas dibujó los primeros interiores a un solo color y las primeras portadas a colores, posteriormente, Jesús Ramírez, Arturo Dávila, Andrés Cisneros, Cristóbal Velasco (CRISVEL) y René del Valle, colaboraron con portadas, trazos y entintados. Quedan en el fondo de las hojas sepias del cómic, el talento y la creatividad de los hombres que se entregaron a una vida de cuadritos.

Para las producciones cinematográficas fue reclutado un elenco internacional: se convoca para la dirección al mexicano Alberto Mariscal, con experiencia en películas de acción y misterio como *El enmascarado justiciero* (1961), *Jinetes de la llanura* (1966) y *Las aventuras de Juliancito* (1969; se elige al actor de origen canadiense Jeff Cooper para el rol del superhéroe; el español Nino Del Arco es seleccionado para interpretar a Solín; Charles Fawcett, actor de películas de terror y aventuras del viejo Hollywood, encarna al Dr. Morgan. La fotografía es responsabilidad de otro experimentado cineasta mexicano: Álex Phillips Jr. La banda sonora es escrita y dirigida por el compositor Carlos Jiménez Mabarak. Son dos las incursiones al cine de la serie: *Kalimán, el hombre increíble*[32] de 1972 y *Kalimán, en el siniestro mundo de Humanon* de 1976. Algo inusual en producciones mexicanas hasta la fecha, el primer título se filma en locaciones egipcias y el segundo en parajes tropicales de Sudamérica. Ambas cintas tuvieron un considerable éxito en la taquilla nacional y fueron distribuidas internacionalmente.

[32] Luego de un litigio comercial en EU por el epíteto "El hombre increíble", la película es reeditada con el subtítulo "El profanador de tumbas".

Las tres eras de la serie radiofónica abracan cinco décadas, desde su primera transmisión en el año 63, hasta la primera década del siglo XXI. Kalimán nace en el seno de Radio Cadena Nacional (RCD), entonces una reciente agrupación empresarial que descolló tanto por la distribución de sus radiodramas como por su capacidad de expansión en los estados de la República. La tecnología de transmisión era todavía de amplitud modulada, es decir, de largo alcance pero muy susceptible a interferencias ambientales y de emisión monoaural. Fue en ese entorno donde creció, maduró y se reprodujo la serie. Treinta y cinco son los ciclos épicos producidos en total y que fueron distribuidos entre las estaciones asociadas a RCD durante los años sesenta, setenta y ochenta. Kalimán también se escucha en Centro y Sudamérica: en 1965 la serie llega para triunfar en Colombia, pero debido a un conflicto legal por los derechos de autor, la emisora suspende la transmisión de la producción mexicana y emprende la realización de su propia versión con figuras de la locución local. La segunda era, la del redescubrimiento, llega cuando la Frecuencia Modulada ya ha desplazado definitivamente a la A.M en la sintonía nacional. Radio Activo 98.5 F.M. estación comercial dirigida a un público juvenil, comienza en el año 2000 la retransmisión por su frecuencia de la radionovela *La Atlántida, ciudad perdida*, los domingos a las 11:00 de la mañana. Las aventuras de Kalimán conectan inmediatamente con la audiencia de la estación. El experimento permite a una nueva generación el aprecio y goce del radiodrama clásico. La última era –hasta el momento- corresponde a la proliferación de foros, sitios, *blogs*, imágenes y audios de Kalimán en la Red. En el ciberespacio se pueden consultar al menos dos sitios oficiales *kaliman.net* y *kaliman.com.mx* y otros muchos diseñados por seguidores como *kaliman.biz*, *kaliman.org.mx, kalimanblog.blogspot y kalimanelhombreincreiblevuelve.wordpress.com*; circulan en formato mp3 todos los capítulos del ciclo *Kalimán en el Valle*

de los Vampiros, que también han sido publicados en *Youtube*, donde los fanáticos no dejan de compartir datos, de abrir debates y de difundir la serie entre los internautas.

III.2.3 KALIMÁN EN EL VALLE DE LOS VAMPIROS:

análisis de caso 

De entre todas las novelas radiofónicas de Kalimán, esta investigación se ha decantado por el primer episodio de la saga *El Valle de los Vampiros*, transmitida por vez primera en 1965. Asoman varias razones para tal elección. Una es de índole práctica: aunque la radionovela es objeto de búsquedas y descargas continuas en Internet, no es fácil encontrar más ciclos narrativos y éste -al menos- es localizable en redes sociales, foros y blogs; otra es de carácter cuantitativo: la novela consta de 132 episodios, número que volvería el análisis del conjunto una faena dilatada y exhaustiva, lo que desbordaría los alcances y fuerzas de este proyecto; y surge una tercera razón de orden cualitativo: el primer episodio satisface la demanda de calidad radiofónica que exige la investigación, pues reúne todas las cualidades estéticas que hacen memorable el programa, y permiten el abordaje desde la perspectiva poética desarrollada para el caso.

A continuación se ofrece al lector un enlace de internet al audio del programa seleccionado; enseguida, aparece la transcripción al formato de guión radiofónico del cuento**.** El texto funciona como una referencia para la escucha detallada del radiodrama y también facilita la lectura de coordenadas para el análisis correspondiente:

http://youtu.be/EVF9Hmc3Ljg

OP. ENTRA MÚSICA PaF

NARRADOR:

Londres, la señorial y magnífica capital de Inglaterra. Londres, la segunda ciudad más populosa del mundo, y la primera, quizá, en tradición y belleza. Con sus anchurosas avenidas, donde las señoriales construcciones soportan estoicas el paso mecánico del modernismo sin inmutarse, donde los monumentos a los grandes héroes y reyes que levantaron el gran imperio inglés, vigilan desde sus pétreos tronos a sus fieles súbditos, fieles guardianes de sus tradiciones. Londres, ciudad de historia que se perpetúa en sus castillos medioevales, en sus añosos puentes que han visto desfilar los años arrastrados en el viejo Támesis. Londres, ciudad de bruma, en la que vigila con ojo mecánico la torre del Big Ben.

OP. SUBE AMBIENTE URBANO. SFX SILBATO DE POLICÍA PaF.

Londres, ciudad de contraste, donde en sus calles enlosadas, ruge el potente auto de carreras, mientras que en el Támesis se arrastra la barcaza carbonera; donde el turista detiene su paso titubeante y prepara el lente de su cámara para imprimir la estampa del cambio de guardia en el palacio de Buckingham.

OP. PUENTE MÚSICA MISTERIOSA Y AMBIENTE URBANO PaF.

Londres, donde los modernos automóviles detienen su marcha para ceder el paso al desfile de su Majestad

abierto en la vanguardia por la caballería de vistosos uniformes que escoltan la asombrosa carroza de los reyes en su viaje hacia el edificio del parlamento. Londres, ciudad eterna y magnífica.

OP. CHISPAZO MUSICAL SFX AMBIENTE URBANO.

Aquella mañana el sol de mayo bañaba cálidamente el señorial edificio: el Hotel Piccadilly, situado a escasos metros de la Plaza Piccadilly. Lugar famoso por sus teatros y cines, donde los motores de autos llenan de extraño concierto bajo el ritmo que marcan los policías de tránsito.

OP. SUBE FX CAMPANAZOS. SFX AMBIENTE URBANO PaF.

Dos singulares turistas abandonan el amplio *hall* del Hotel Piccadilly avanzando hacia la acera; a su paso un mozo uniformado se inclina en saludo atento, mientras abre las puertas para dar paso a los distinguidos huéspedes. Uno, era un muchacho de rostro vivaz y alegre, vistiendo su bien cortado traje de aplaca gris. El otro, un extraño y singular caballero, vestido a la usanza hindú, alto y de complexión atlética, bajo su entallada casaca y pantalón de seda blanco se adivinaba un cuerpo vigoroso y recio; al accionar los brazos, los poderosos bíceps amenazaban con romper la fina seda y su amplio tórax se expandía al ritmo de su respiración. De la casaca surgía vigoroso un cuello musculado que sostenía su cabeza como estampa de un gladiador romano. Su rostro cobrizo, de finas facciones, cobraba más lucidez con los ojos azules de un azul intenso que semejaban

dos límpidas aguas marinas. Aquel rostro de asombrosa belleza varonil era coronado con un blanco turbante de seda donde al frente brillaba una gran esmeralda que lanzaba destellos al reflejo del sol. Aquel singular caballero completaba su indumentaria hindú con un cinturón de hebilla de oro donde colgaba una daga curva con empuñadura de pedrería. ¡Aquellos dos singulares turistas eran Kalimán y su pequeño amigo Solín!

OP. SUBE AMBIENTE URBANO Y SFX MINUTERO RELOJ PaF.

KALIMÁN:

Las nueve y media de la mañana. Tenemos el tiempo suficiente para llegar a nuestra cita.

SOLÍN:

¿Cita? Mi señor y amigo Kalimán. Yo sé que no debo hacer preguntas inútiles pero debo saber cómo es que has concertado una cita en nuestro primer día en Londres.

KALIMÁN:

Mi querido y pequeño amigo Solín. En la vida siempre tenemos una cita pendiente, cada segundo que transcurre de nuestra existencia se convierte en una cita con nuestro destino. (SONRÍE CONDESCENDIENTE) Además, no creo que prefieras quedarte más tiempo en el hotel…

SOLÍN:

Por supuesto que no, pero habías dicho que durante nuestra visita a Londres nos dedicaríamos a visitar todos sus monumentos, sus museos, castillos, en fin, que

debemos hacer lo que todo turista: lanzarse a la ciudad ávido de verlo todo.

KALIMÁN:

¡Vaya, vaya! Me alegro que pienses en enriquecer tu cultura al través de los ojos, amigo. Pero el cumplir nuestra cita de ninguna manera cambia nuestros planes.

SOLÍN:

¡Oh, señor! Yo conozco tus citas. No sé de qué artes te vales para convertir todas tus citas en el principio de una aventura.

KALIMÁN: (SONRÍE)

Tal vez tengas razón. Las citas siempre son preámbulo a las aventuras más insospechadas. Por eso no puedo rechazar jamás una cita.

SOLÍN:

¿Y con quién es la cita señor?

KALIMÁN:

¡Oh! Un viejo amigo. Un estimado amigo mío al cual hace años no veo y su nombre es Sir Frederick.

SOLÍN:

¿Sir Frederick, un noble inglés?

KALIMÁN:

Sí, descendiente de una de las familias más respetadas en Inglaterra. Nos espera a las Diez en el club (¿?) uno de los sitios más exclusivo en el que sólo se admiten socios de alta aristocracia.

SOLÍN:

¡Ah! Pienso que esta cita va a ser lo más aburrida del mundo. Aquí en confianza Kalimán, los ingleses tienen fama de ser aburridos y más cuando se reúnen en esos clubs exclusivos de su aristocracia y más aún cuando la cita es a la las diez de la mañana. Creo que será un día perdido.

KALIMÁN: (SONRÍE)

Solín, pequeño Solín, hablas como un reaccionario que odia a la nobleza, pero escucha, vamos a cumplir una cita con la leyenda y el misterio. Una cita con el destino.

SOLÍN:

No comprendo.

KALIMÁN:

Ya lo comprenderás cuando estemos frente a Sir Frederick. Te quedarás asombrado de mi viejo amigo. ¿Vamos?

OP. PUENTE MUSICAL

NARRADOR:

El pequeño Solín se acomodó en el asiento, mientras Kalimán hacía funcionar la marcha de su *Rolls Royce*.

OP. CHISPAZO DE SFX MOTOR COCHE.

Solín iba a comentar algo pero prefirió quedarse mudo al ver a Kalimán imprimir velocidad al moderno auto *sport*.

OP. PUENTE SFX MOTOR DE AUTO.

Cruzaron vertiginosamente Piccadilly Center, enfilando por la famosa calle ¿?. No había duda que Kalimán ya conocía ampliamente aquella ciudad de tránsito

vertiginoso. Cruzaron también vertiginosamente frente al edificio del Ministerio y Solín alcanzó a ver a los guardias vigilar la anchurosa entrada. Después llegaron a la famosa Plaza de Trafalgar.

OP. PUENTE SFX. AMBIENTE URBANO Y SFX. MOTOR .

SOLÍN:

¿Es esta la famosa Plaza de Trafalgar?

KALIMÁN:

Sí, donde se recuerda la memoria de uno de los más grandes héroes de la historia de Inglaterra: el Almirante Nelson. El hombre que escribió una de las páginas más gloriosas de la historia de la fuerza naval de Inglaterra. Ese es su monumento.

SOLÍN:

Una columna muy alta al final de la cual está la estatua del almirante Nelson. Y la plaza está adornada con dos grandes fuentes ¡y hay miles de palomas!

KALIMÁN:

Así es. Las palomas de blanco plumaje cubren materialmente este lugar y los londinenses, fieles conservadores de sus costumbres, suelen venir todas las mañanas a alimentar a las palomas. Sobre todo en esta época, en la que el sol brilla cálidamente.

SOLÍN:

¿Hacia dónde vamos exactamente?

KALIMÁN:

Bueno, nuestra cita es al otro lado de la ciudad. Así es que tendrás oportunidad de ir admirando las bellezas que surgen a cada paso.

OP. SUBE SFX. MOTOR. LIGA MÚSICA PaF.

NARARDOR:

El veloz auto *sport* de marca aristocrática, guiado por las manos diestras de Kalimán, avanzaba vertiginoso, serpenteando entre autobuses de dos pisos y señoriales automóviles donde tal vez viajaba un ministro. Así, cruzaron sobre uno de sus múltiples y famosos puentes.

OP. SUBEN MUSICA. SFX MOTOR, AMBIENTE URBANO. PaF.

SOLÍN:

¿Este es el puente de Waterloo?

KALIMÁN:

Sí, los ingleses erigieron este puente como monumento a otro de sus grandes triunfos: la batalla de Waterloo. Cuando fuera derrotado Napoleón por el Almirante Wellington. Mira, ese es el edificio del parlamento, donde tantas veces se ha decidido el destino del mundo.

OP. CHISPAZO SFX. CAMPANAZO. PaF.

NARRADOR:

El pequeño Solín, con los ojos redondos, asombrado, miró la señorial torre del viejo reloj londinense.

SOLÍN:

¡Oh! ¿Y ese es el famoso Big Ben de Londres?

KALIMÁN:

Ajá y marca que faltan quince minutos para llegar a nuestra cita. El tiempo justo para llegar. Recuerda que si de algo pueden presumir los ingleses es precisamente su puntualidad.

OP. SUBE SFX MOTOR MEZCLA MÚSICA PaF.

NARRADOR:

Kalimán hundió el acelerador casi al máximo y el auto *sport* se lanzó como catapulta por las tranquilas calles de aquel barrio aristocrático, ya casi en las afueras de la ciudad. Luego…

OP. SUBE SFX. MOTOR Y LLANTAS QUE SE DETIENEN.

KALIMÁN:

¡Bien! Faltan tres minutos para las diez. Sígueme Solín.

OP. SFX DE PUERTAS QUE SE ABREN Y CIERRAN. SFX. PASOS.

NARRADOR:

Avanzaron por la limpia acera y el pequeño Solín se quedó admirado al ver un vetusto edificio que se antojaba más un museo que un club.

SOLÍN: (SILBA)

¡Qué edificio! Más bien parece un castillo, señor.

KALIMÁN:

Es que es el club Buller.

SOLÍN:

¿el qué?

KALIMÁN:

Buller. Vamos, de prisa, Solín.

SOLÍN:

En un edificio así sólo puede haber momias. ¡Ah! Pero eso sí, ¡momias de sangre azul!

NARRADDOR:

Kalimán avanzó con paso firme seguido del muchacho. Ascendieron por la blanca escalinata de mármol, y un mozo abrió las puertas de cristal y con gesto de fría cordialidad dijo:

MOZO:

Buenos días señor. ¿A quién debo anunciar?

KALIMÁN:

Kalimán es mi nombre y tengo cita con Sir Frederick.

MOZO:

¡Oh, sí, sí! Sir Frederick le espera. Me sentiré muy honrado en llevarle frente a su presencia. Pero…

KALIMÁN:

¿Pero?

MOZO:

El muchacho no puede pasar.

OP. SUBE MÚSICA SOSTIENE Y SALE EN FADE OUT

FIN DE PRIMERA PARTE.

Intérpretes: Carmelita González, Luis de Alba, Eduardo Arozamena, Ofelia de la Fuente, y Queti Valdés. **Narrador:** Isidro Olace **Argumento**: Víctor Fox.



Antes de comenzar el análisis del caso conviene recordar el esquema trazado para tal fin desarrollado en el inciso *Urdimbre Poética*:

1.- DRAMATURGIA:				
GÉNERO DRAMÁTICO	GÉNERO NARRATIVO	TRAMA ARGUMENTAL	DISEÑO DE PERSONAJES	FIGURAS POÉTICAS

2.- ESCENOFONÍA:		
CONDICIÓN TECNOLÓGICA	PLANOS SONOROS	ATMÓSFERA

3.- NARRATIVIDAD:				
LOCUCIÓN DRAMÁTICA	MUSICALIZACIÓN	EFECTISMO SONORO	NARRATIVA DEL SILENCIO	PROYECCIÓN DE IMÁGENES SONORAS

1.-DRAMATURGIA: desde la dimensión dramatúrgica se puede reconstruir la gestación narrativa de la pieza escuchada. El género dramático del relato *El valle de los vampiros* es la tragicomedia. El modelo narrativo corresponde a la novela de aventuras. En la sinopsis ofrecida por los propios editores de la revista se lee: "El robo de la esmeralda Romanov desencadena una serie de asesinatos que llevan a Kalimán a los dominios del Conde Bartok, un vampiro humano que siembra el terror en el valle de Rindley en Inglaterra. Perseguido por la policía, Kalimán se enfrenta a Bartok y a su cómplice, la hermosa Yésica, quien no sueña con otra cosa que beber la sangre de Kalimán y convertirlo en su compañero por toda la eternidad." (Kalimanblog)

El fragmento elegido pertenece al primer episodio de la radionovela y coincide con la exposición argumental de la historia. Aquí son presentados los personajes protagónicos: Kalimán - el héroe- y Solín –su comparsa y escudero-. La estructura cronológica es lineal. Hay un Narrador en *Off*, es decir, fuera de la acción referida, sin embargo, su voz es un personaje también, sólo que tiene el don de la omnipresencia y de la omnisciencia: conoce y relata todo sobre los lugares y las personas de la acción radiofónica.

En cuanto a las figuras poéticas las primeras líneas del guión arrojan evidencia al respecto: cuando el Narrador emplea la palabra "Londres" al inicio de cada oración, establece una cadena de anáforas[33]: "Londres, la señorial y magnífica…" "Londres, la segunda ciudad más…" "Londres, ciudad de historia…" "Londres, ciudad de bruma…" "Londres, ciudad de contraste…" "Londres, donde los modernos…" (hoja 1/ 1-22) Frases como,

[33] *…se llama anáfora la repetición de expresiones al principio de varias frases o de varios versos consecutivos.* (Beristáin 51)

"…los monumentos a los grandes héroes y reyes … fieles guardianes de sus tradiciones" (Hoja 1/9), "ciudad de bruma" (Hoja 1/13) y "ruge el potente auto de carreras" (Hoja 1/16), son ejemplos de metafóras[34].

2.-ESCENOFONÍA: desde la configuración tecnológica la radionovela *El valle de los vampiros*, responde a la dimensión de la Amplitud Modulada. Es una producción pensada y escuchada en un solo canal o monoaural. La realización pertenece al dominio analógico, es decir, que las herramientas de grabación, montaje y transmisión funcionan con procesos separados, dilatados y variables. La configuración del espacio sonoro se logra a partir del ordenamiento de los elementos del radiodrama en los planos sonoros de distancia; por ejemplo, en la introducción, la descripción oral del *Narrador* ocupa el primer plano de distancia que designa al sonido protagónico de un relato radiofónico; en el segundo plano y fondo son colocados el tema musical, los *SFX* de tráfico urbano y de silbatos. Esta particular disposición, que no es otra cosa que la manipulación del volumen de cada pista sonora que se inserta en la producción, crea no sólo la profundidad de campo radiofónica, al permitir una presencia separada de los elementos significantes de la escena, sino también la dinámica entre éstos, es decir, la sensación de movimiento sonoro. En este caso hay un claro sentido de Paneo ambiental que acompaña a la descripción oral de Londres. (Hoja 1/1-23 y Hoja 2/1-11).

Las pausas del Narrador son aprovechadas para modificar el rol de los elementos con la manipulación de planos sonoros: por ejemplo, en el fragmento en cuestión, al finalizar la frase "Londres, ciudad de bruma, en la que vigila con ojo mecánico la torre del Big Ben", el rol protagónico del

[34] *…esta figura resulta del traslado de un nombre que habitualmente designa una cosa, a que designe otra*. (Beristáin 311)

primer plano sonoro es ocupado por la mezcla sucesiva de *SFX* de tráfico urbano y silbatos; El puente sonoro dura escasos segundos, pero son suficientes para dotar de dinámica al relato, concentrando -como en un *zoom* acústico- el punto de atención del oído por un instante en el entorno londinense (Hoja 1/ 14). El mismo recurso se repite a lo largo del episodio con elementos distintos: otro ejemplo está inmediatamente después de la frase de Kalimán "Mira, ese es el edificio del parlamento, donde tantas veces se ha decidido el destino del mundo", sube en un chispazo a primer plano un *SFX* de campanazo y luego pasa a fondo y el primer plano es ocupado nuevamente por el Narrador (Hoja 7/ 20-24).

Por supuesto, esta conjunción de elementos sonoros crea una atmósfera radiofónica, un fondo espacial y ambiental con una carga sensible premeditada: en este caso se puede hablar de una atmósfera realista urbana, pues evoca claramente un ambiente cargado de ruidos citadinos como el rumor de autos, cláxones, murmullos humanos, silbatos, campanarios, etc; tales *SFX* conjugan la sensación espacial y el tono acústico del relato, creando el efecto verosímil de la escenofonía en cuestión.

3.-NARRATIVIDAD: el abordaje de este rubro de la poética del radiodrama implica un diseño, como se expuso previamente, de varias entradas; los resultados de cada índice se conjugan y ordenan la expresión del factor *Narratividad**.***

a) LOCUCIÓN DRAMÁTICA:

-Caracterización de la voz por evocación cromática, rítmica, melódica y armónica: el *Narrador* dispone –cromáticamente- una voz clara, es decir, inteligible, de tono alto, que denota menos cercanía de la

acción y más objetividad. También se caracteriza por el énfasis rítmico de las palabras como en caso de la repetición de "Londres" al arranque del relato. Proyecta, además, un carácter melodioso a la expresión oral cuando describe los movimientos y reacciones de los personajes en acción.
Al personaje de *Kalimán* corresponde un tono medio, claro, pero dentro de la acción. Su voz tiene una cualidad melódica debido al acento extranjero que interpreta y también posee una cualidad rítmica que atrapa la atención del oyente por excepcional o por extrañeza, sin embargo nunca deja de ser entendible.
En el caso del personaje *Solín*, se trata de una tono medio, claro, con una proyección melódica acorde a la edad que representa el personaje.

-Caracterización por estereotipo:
Esta caracterización también alude a una tipología cromática-afectiva; la voz del *Narrador* puede considerarse una voz Argentada aunque ya madura, sin ser del todo cascada o aguardentosa, sí presenta esos tintes vocales.
La voz de *Kalimán,* dentro de los estereotipos cromático-afectivos, oscila entre una voz Argentada y una Cálida; representa al héroe, pero no al exaltado o belicoso, sino al tranquilo y razonable.
La voz de *Solín* se identifica tipológicamente con una voz Dulce, es decir, suave que denota ingenuidad, para el personaje tímido y bueno.

-Narrador: la posición en el relato de este personaje es variable: se puede identificar una cualidad descriptiva para una mayoría de pasajes como "Londres, la segunda ciudad más populosa del mundo, y la primera, quizá, en tradición y belleza." O "…el Hotel Piccadilly, situado a escasos metros de la Plaza Piccadilly. Lugar famoso por sus teatros y cines…" o "Uno, era un muchacho de rostro vivaz y alegre, vistiendo su bien cortado

traje de aplaca gris. El otro, un extraño y singular caballero, vestido a la usanza hindú, alto y de complexión atlética." No obstante, existe una alternancia en las cualidades del *Narrador* que produce un flujo entre la calidad anterior, la organizativa y la narrativa pura. "El veloz auto *sport* de marca aristocrática, guiado por las manos diestras de Kalimán, avanzaba vertiginoso, serpenteando entre autobuses de dos pisos y señoriales automóviles donde tal vez viajaba un ministro. Así, cruzaron sobre uno de sus múltiples y famosos puentes…" el párrafo puede leerse desde las tres opciones: como una descripción de los detalles del personaje, del vehículo y del entorno; como una narrativa pura pues relata la acción, la dinámica o movimiento interno de la escena; y como organizativa al disponer una transición espacio-temporal que conduce a otra escena o episodio del relato.

b) MUSICALIZACIÓN: la evocación musical en este relato es de índole *descriptiva*, en casi todos los pasajes que lo conforman. Tal modo musical es identificable en el radiodrama seleccionado porque describe la atmósfera urbana de la ciudad referida y también los cambios y transiciones de la acción y las escenas del cuento.

Por el lado de la técnica o ejecución de un inventario narrativo-musical, es notable una acepción *Ortográfica* de la musicalización para marcar las pausas y cambios enunciativos -el ritmo- de la narración con el uso de puentes, golpes y chispazos musicales. Hay también una aplicación del *Fondo* musical que genera un suelo o colchón sonoro a las descripciones dramáticas en primer plano del *Narrador*.

c) EFECTISMO SONORO: El empleo de los efectos sonoros oscila entre una evocación objetiva y una narrativa dentro del drama. Bajo la introducción del *Narrador* se activan *SFX* de tráfico urbano y de silbatos

que representan la vida citadina londinense objetivamente, es decir, representan los rumores presentes en la realidad referida (Hoja 1/ 1-14); el *Narrador* pausa cuando el párrafo llega al punto y aparte (Hoja 1/ 15) y esos mismos *SFX* hacen la vez de eslabón narrativo entre el párrafo que termina y el que inicia a continuación. La misma combinación funciona hasta que el *Narrador* termina su línea descriptiva y antes de que entren en acción *Kalimán* y *Solín* (Hoja 3/9-10) sube a primer plano el *SFX* urbano que se mezcla con un *SFX* del segundero de un reloj que desaparece, pasa a fondo el rumor citadino y se liga o suma en ese plano un *SFX* de murmullos de gente. La combinatoria expresiva no cambia a lo largo del episodio. Se conjugan evocaciones objetiva y narrativa de los efectos sonoros porque ilustran la sonoridad de los personajes y objetos presentes en la escena pero también marcan con su dinámica entre planos los segmentos y el ritmo narrativo de la historia.

En otra escena, por ejemplo, el *Narrador* describe cómo *Kalimán* y *Solín* abordan el auto del héroe, ahí entra el *SFX* Motor del automóvil en evocación objetiva y luego pasa a fondo para subir en chispazo y puente sonoro en evocación narrativa: "El pequeño Solín se acomodó en el asiento, mientras Kalimán hacía funcionar la marcha de su *Rolls Royce* **OP. CHISPAZO DE SFX MOTOR COCHE** Solín iba a comentar algo pero prefirió quedarse mudo al ver a Kalimán imprimir velocidad al moderno auto *sport* **OP. PUENTE SFX MOTOR DE AUTO** (Hojas 5 / 20-28).

d) PROYECCIÓN DE IMÁGENES SONORAS: las imágenes sonoras remiten, a lo largo del episodio, al ámbito de la sinestesia y el impresionismo. Se formulan tanto por la narrativa oral como por la puramente sonora. La descripción del *Narrador* en la introducción del relato es un buen ejemplo del primer recurso expresivo: "Con sus

anchurosas avenidas, donde las señoriales construcciones soportan estoicas el paso mecánico del modernismo sin inmutarse" (Hoja 1/3-6), "Londres, ciudad de bruma, en la que vigila con ojo mecánico la torre del Big Ben."(Hoja 1/13-14), "Aquella mañana el sol de mayo bañaba cálidamente el señorial edificio" (Hoja 2/6-7) y "… al accionar los brazos, los poderosos bíceps amenazaban con romper la fina seda y su amplio tórax se expandía al ritmo de su respiración." (Hoja2/ 22-24); en cada frase se alude a elementos impresionistas en tanto registran la atmósfera sensible del paisaje enunciado y la impresión de los detalles físicos de los personajes. Hay una configuración sinestésica en "el sol bañaba cálidamente el edificio", al entrelazar el estímulo líquido con el lumínico. Por otro lado, hay generación imágenes sonoras de cuño impresionista a partir de la pura sonoridad cuando los *SFX* se combinan con la palabra radiofónica: Los *SFX* de silbato, Motor y campana, desencadenan imágenes sonoras impresionistas al reforzar el relato del *Narrador*, dotando de afectividad y estímulos visuales al radiodrama.

Como se observa y escucha, el análisis desde la *Urdimbre poética* concede un entendimiento poliangular del radiodrama que respeta la condición colectiva y compleja de su producción. Cada entrada teje su propia red de significados, pero adquieren valor dramático cuando se entrecruzan provocando un efecto fabulador y estético a la vez. Al acceder desde la *Dramaturgia*, se capta la poética literaria que antecede y predispone la realización del episodio de *Kalimán en el Valle de los Vampiros*: se trata un texto dirigido a la escucha radiofónica que es configurado con recursos expresivos propios del relato clásico pero adaptados al medio de difusión sonoro; el personaje *Narrador* es ejemplo de aquello: tanto la redacción como el empleo figurado de palabras responden a una gramática normativa del lenguaje radiofónico.

La contextura de la dramaturgia es justificable y efectiva en ese ámbito nada más; si fuera extirpada y aislada de ese entramado, la escritura de *Kalimán* resultaría fastidiosa por anacrónica y redundante. La entrada por la *Escenofonía* concede la mirada –el oído en este caso- del restaurador que reconoce los materiales y el tratamiento original de una obra; la reconstrucción de los escenarios radiofónicos del episodio de *Kalimán en el Valle de los Vampiros*, devela datos interesantes: hay una gestión moderada pero eficaz de los bienes expresivos que permite la tecnología analógica y monoaural de su momento histórico. Tal economía expresiva habla de las limitaciones técnicas de la producción pero también de su inventiva sin restricciones.

El diseño sonoro de la *Escenofonía* en *Kalimán* basta de pocos elementos, casi de dos o tres pinceladas acústicas a través de los planos sonoros, para transmitir al radioescucha un espacio tangible y una atmósfera íntima. En el caso del factor *Narratividad* el esquema de análisis está subdividido entre las pistas creativas que generan la estética y la cinética del relato radiofónico.

La *Locución dramática* de *Kalimán* está concebida desde una tipología clásica: el héroe de voz afable y cálida, la voz infantil dulce e inocente y el *Narrador* que sirve como mediador entre el relato y la audiencia, surtiendo el contexto narrativo que dejaba incompleto la tecnología radiofónica de la producción. La *Musicalización* aporta ritmo narrativo al episodio, complementa la descripción oral del *Narrador* y proporciona un fondo musical que acompaña y refuerza la *locución dramática* de la serie. El *Efectismo sonoro* coloca los efectos que componen y mueven las escenas; de las posibilidades expresivas que ofrecen los efectos sonoros,

la producción de *Kalimán* echa mano de dos (objetivos y narrativos) solamente pero la combinatoria es tan eficaz que no se echa de menos los demás. *La proyección de imágenes sonoras* en el programa es continua y aunque figuran mayormente las impresionistas, la imagen sonora sinestésica también se presenta. Del esquema propuesto para el componente *Narratividad* falta en el análisis el correspondiente a la *Narrativa del silencio*; no se registra, al menos en este capítulo, la inserción de silencios en este sentido.

Hay que considerar la correlación entre los factores de análisis y sus respectivas entradas para concluir la *Urdimbre poética* de *Kalimán en el Valle de los Vampiros*. Existe un trenzado creativo que vuelve por momentos indiscernible el orden expresivo: la *Dramaturgia* deviene comprensible al ser realizada –interpretada- por la *Escenofonía* y por la *Narratividad*. *Escenofonía* y *Narratividad* convergen por distintos canales: la *locución dramática*, el *efectismo sonoro*, la *proyección de imágenes sonoras* y *la musicalización* son indispensables para la configuración del espacio radiofónico; y las pistas creativas de la *Narratividad* son dependientes entre sí: no se puede crear una imagen sonora sin la *locución dramática* o sin la *musicalización* o sin el *efectismo sonoro*; la locución es dramática en la medida que la música y los efectos sonoros la afectan; la *musicalización* en un momento es causa, en otro consecuencia, de la *locución dramática* y el *efectismo sonoro*; los efectos sonoros aparecen o desparecen según las exigencias de la *locución dramática* y de la *musicalización*. La progresión narrativa requiere un juego combinatorio de todos los componentes considerados en la *Urdimbre poética*.

III.3. E P Í L O G O : SERENIDAD Y PACIENCIA 

Serenidad y paciencia: aquella frase que Kalimán dirigía al joven e inquieto Solín cuando los misterios que investigaban parecían irresolubles, funcionó como un faro en la persecución emprendida en este capítulo por la esquiva poética del radiodrama. -¡Qué exageración!- se podría responder, sobre todo si se considera que el punto de partida fue una suposición simple a una pregunta sencilla: ¿cuáles son los componentes poéticos del radiodrama y cómo se adaptan en su versión mexicana? Ah, simplemente hay que articular sus características narrativas con su contingencia creativa, sumar el contexto cultural del caso mexicano y se obtendrá una lectura poética del radiodrama. El asunto no fue tan fácil. Es cierto que la relación entre cuestión y premisa apuntaba en la dirección correcta, pero la formulación en sí misma necesitaba desatar un nudo conceptual. El obstáculo principal era no confundir poética con manual de producción o con guía de montaje o con catálogo de recursos expresivos radiofónicos, aunque puede o no servir para construirlos; y no confundir poética con estética o con ética o con semiótica de una obra, aunque haya una concatenación lógica entre éstas. Aprhender la poética de cualquier arte pero en especial del radiodrama, es siempre indagar por la poética misma y revisar su acepción circunstancial. En este caso fue pertinente, como recomendaba Valèry, circunscribir la visión y la audición de la obra a su lugar de origen y a la fortuna histórica que la persigue.

Este capítulo comenzó con una exposición del género radiofónico investigado cuya finalidad fue obtener una definición sustantiva de éste y demostrar la variedad de formatos con los que puede ser realizado; variedad que ha sido adoptada y adaptada por la radiofonía mexicana

formando una tradición importante de producciones dramatizadas. Luego, con el inciso *Dramaturgia radiofónica/ Peripecia sonora*, se sumó al instrumental analítico la escritura especializada del medio, cuya prática devela el engranaje creativo que conecta el guión con la producción radiofónica. Como cierre de la primera parte del capítulo, se propuso el modelo de análisis titulado *Urdimbre poética*: síntesis de los marcos teóricos surgidos del capítulo segundo, del inciso *Dramaturgia radiofónica…* y de autores ahí revisados. Equipada con esa red de enmalle, la investigación se embarcó para capturar la poética de Kalimán entre un mar de radiodramas mexicanos.

¿Qué se rescata de la aplicación de tal herramienta? Principalmente se confirma que hay una lectura poética de Kalimán en tanto la óptica y la acústica de la *Urdimbre…* permiten discernir los factores de su orquestación radiofónica. En el caso particular del episodio seleccionado se puede apreciar una fabulación sonora que recrea un espacio ajeno y lejano al contexto de producción, sin embargo, gracias a la manipulación de los elementos creativos el radioescucha percibe que la distancia espacial se reduce hasta la proximidad inmediata y que la extrañeza ambiental desaparece al evocar un escenario exótico sí pero tangible y significante. Esa es una de las características de la serie en general, cuyo héroe presenta una condición trashumante, sin un origen preciso, adaptable a cualquier geografía. El capítulo analizado no es otra cosa que la crónica de un viaje: Kalimán y Solín salen del hotel, abordan un vehículo y circulan por las calles de Londres hasta llegar a su destino. Otro rasgo destacable es que la narrativa se vuelve eficaz por una suerte de síntesis entre elementos opuestos: por un lado, la locución del *Narrador* es declamatoria, de estilo afectado y está cargada de una jerga rebuscada, por otro, el diseño sonoro resuelve con sencillez la ambientación y la

musicalización. La conjugación de estos elementos en un delicado equlibrio impide que la narración sea indigesta y que el diseño sonoro sea insuficiente. Mientras el comic de Kalimán construía un universo monocromático en el que las viñetas se diluían en un sepia nebuloso, la radionovela no deja de proyectar mundos multicolores, donde la luz radiofónica enciende los detalles cromáticos del espacio sonoro.

Kalimán en el Valle de los Vampiros, al menos en el episodio inicial*,* urde una poética del viaje exótico: el espectáculo imaginario del relato está marcado por las transiciones espacio temporales de la narración derivadas de la mutación sonora reiterada. La proyección de imágenes sonoras, por ejemplo, conduce por una galería de postales turísticas que exhiben los íconos londinenses: el Támesis, el palacio de Buckingham, el Big Ben, la Plaza Trafalgar, el puente de Waterloo, etc. Con lo cual se registra un viraje inédito: los observados se vuelven observadores; desde una producción mexicana se devuelve una mirada folclórica del piasaje europeo. Un mexicano cualquiera que escucha el programa explora al mismo tiempo la capital del Reino Unido, mudado en turista de la prosopopeya radiofónica. Este fenómeno se presta para ser abordado por otros marcos teóricos, sin embargo aquí sirve para sustentar el impacto de la serie en su audiencia. Cualquier radioescucha de este episodio acompaña en la travesía por tierras y aires lejanos a Kalimán. Un viaje radiofónico por los confines del planeta con todos los gastos pagados: difícilmente alguien rechaza una invitación similar.

En suma, la hipótesis inicial del capítulo, permitió, no sin desvíos ni ajustes, concebir una herramienta analítica cuya instrumentación en la radionovela *Kalimán*, resultó pertinente y facilitó la interpretación de su vis creativa/expresiva. El camino para llegar a la poética de este radiodrama

mexicano no fue rectilíneo ni pavimentado, requirió vueltas continuas, atajos falsos y sobresaltos pero al final se llegó al objetivo gracias, entre otras consideraciones, al favor de dos musas misericordiosas: serenidad y paciencia.

CONCLUSIONES



Para que un diálogo florezca es menester de uno que desee ser escuchado y de otro que quiera escuchar. Es el caso de esta investigación que registra el encuentro -el diálogo- entre un objeto de estudio que aguardaba por un escucha y de un investigador que buscaba escuchar la voz de un objeto desatendido. En consecuencia, se estimuló un coloquio en el que ambas partes fueron descubriendo poco a poco sus zonas íntimas, las cualidades inconfesadas. Todo descubrimiento conlleva sorpresas. Toda una serie de sorpresivas respuestas fueron lanzadas al texto cuando las preguntas de investigación hicieron explotar/hablar al objeto de estudio en una polifonía discursiva.

El enfoque poético reveló muchos ángulos que estaban a la sombra de generalidades. En *Poéticas del radiodrama mexicano* surgen temas valiosos como la relación de una obra radiofónica con el pasado clásico y con la visión artística, los vínculos entre la experimentación sonora y la estética del medio, la creación de un radiodrama como un proceso de investigación y producción indisociables, la conexión afectiva de las audiencias con las ficciones radiofónicas, la circulación mediática y generacional de una radionovela moderna, la revisión histórica de la teoría estética radiofónica y la escucha como principio rector de la investigación académica y semiente del radioarte. El análisis del radiodrama ilustra sus atributos proteicos; puede ser alternativamente punto de partida, punto de

encuentro, punto de llegada, puente entre dichos puntos, raíz, tallo, hoja y flor. La trama poética comunica al radiodrama con su estética, con su ética, con su semiótica, con su sociología, con su tecnología y con su ontología. No hace falta más que un leve toque para desbordar esta fuente colmada temáticamente. Hace falta más interés en su estudio, en sumergir el pensamiento en esa fuente proverbial. Léase a continuación la relación de aportes que la investigación extrajo de dicha fuente:

LA POESÍA ES UN ARMA CARAGADA DE FUTURO 

Grabriel Celaya plasmó la idea en verso y el primer capítulo lo confirma. Todo comenzó como una corazonada, una reminiscencia de lecturas juveniles: la radiofonía es un *leitmotiv* de manifiestos, de poemas futuristas y estridentistas. La revista de los textos conformó la sospecha: si una contribución debe subrayarse que sea la de rescatar las visiones radiofónicas de aquellos artistas. *El arte de los ruidos* de Russolo, *La radia* de Marinetti, son manifiestos que superan el ámbito literario – claro está- pero que abarcan además un tiempo histórico más extenso del que registra su fecha de publicación. Lo mismo vale para un poemario como *Radio* de Kyn Taniya y para la radio-oreja de Vertov y para la teoría radiofónica de Brecht. De manera adelantada los versos, las consignas poéticas de todos ellos comprendieron y practicaron el nuevo lenguaje que la radio instaba; abrieron un camino experimental tapizado con onomatopeyas, ruidos urbanos, reverberaciones literarias, palabras en libertad, ecos musicales, ritmos maquinales y voces proletarias. Esas obras marcaron el futuro radioarte al incubar en el medio algo más que una estética vanguardista: le inculcaron el placer –con sus luces y sombras- del riesgo artístico.

El SONIDO QUE HABITAMOS 

La música experimental adoptó el paisaje sonoro como materia composicional y contribuyó al desarrollo tecnológico del registro y síntesis del sonido natural. La radiofonía fue cómplice de aquellas investigaciones y experimentos musicales. Tal cruce revaloró las propiedades y las posibilidades del sonido al volverlo capturable, editable, visible y mutable; a partir de ahí el sonido se reconoce como significado también y no sólo como significante. La revisión de Schaeffer, Schafer y Cage, comprobó la importancia del sonido como una vía de conocimiento y modificación de nuestro hábitat. Las reflexiones sobre el sonido y el silencio de esos autores atraviesan y relacionan los campos estético, filosófico y social. La música concreta, las grabaciones de paisajes sonoros y los happening musicales demuestran que el trasfondo de una obra artística es más que simple inspiración o talento, hay disciplina metódica para relacionar ideas, materiales sensibles y tecnologías en una narrativa particular; hay, sobre todo, una preocupación por la vida inmediata, por los vínculos humanos. Esa causa trascendente no podía ser desatendida por esta investigación. El cuadro teórico –*Vía acusmática*- esbozado a partir de tales autores, confirma su influencia y utilidad para la poética del radiodrama; sin su aporte quedaría endeble cualquier aproximación seria a una obra constituida por la expresión sonora.

ÍNDICE RADIOFÓNICO 

Al examinar la teoría radiofónica en tres autores –Arnheim, Balsebre y Haye-, en tres momentos históricos –años veinte, noventa y dos mil-, se

cubrieron varios aspectos de la investigación: primero, identificar y categorizar los factores de la expresividad radiofónica; segundo, organizar una relación sintética que alimenta el marco teórico –*Cuadrante crítico*- el cual ha funcionado como eslabón para la construcción del instrumento *Urdimbre poética*; tercero, impremeditadamente la antología opera como un primer, incompleto y breve índice de consulta de las teorías radiofónicas. Se trata de una vista panorámica de una parte del pensamiento estético y semiológico motivado por el medio.

Este bloque de la investigación facilita el discernimiento de las corrientes teóricas, el contraste de enfoques metodológicos y la evaluación de su pertinencia para la construcción de este u otro objeto de estudio. Se trata, en efecto, de un índice de teorías de lo radiofónico en tanto problema comunicativo, cultural y artístico, no de un léxico de producción o técnico, que por lo demás abundan. La historia de las teorías radiofónicas está por escribirse.

SI HAY ARTE HAY INVESTIGACIÓN 

La realización de una obra artística –ya sea individual o colectiva- como el radiodrama implica un proceso especulativo, metodológico, interpretativo y práctico. El acto creativo necesariamente requiere de un proceso de investigación del nivel y complejidad que demande la obra final. El proceso de producción del radiodrama demuestra que la simpleza no es parte de su fundamento. La complejidad es el signo característico de la ficción radiofónica. No sólo porque depende de la sinergia colaborativa de un colectivo sino porque suscita un encuentro de disciplinas que están impelidas a encontrar puntos en común y combinarse en nuevos saberes con el objetivo siempre claro de completar una producción radiofónica. El

teatro, el cine y la radio siempre han trabajado transdiciplinariamente. Los resquicios que quedan entre campos de la ciencia, las humanidades y las artes son ocupados e interconectados para crear equipos creativos. El radiodrama es claramente un espacio de intersección donde se funden los discursos tecnológicos, literarios, escénicos, comunicacionales, culturales y musicales. Cuando en ámbitos académicos y profesionales perviven mitos sobre la supuesta pobreza teórico metodológica de la producción mediática, no está de más un recordatorio sobre los intrincados procesos cognitivos y creativos que desembocan en un producto popular como la radionovela.

URDIMBRE POÉTICA COMO GENÉTICA TEXTUAL 

El instrumento de análisis aquí bautizado como *Urdimbre poética*, responde a una combinatoria teórico metodológica con la finalidad de hacer una lectura crítica de una obra de ficción radiofónica. El uso del instrumento procuró, en efecto, una disertación sobre las propiedades expresivas del drama radiofónico. Luego de revisar la interpretación de la obra elegida, se confirma el uso práctico de la *Urdimbre poética*; sin embargo, hay detalles en su diseño que no pueden escapar de las conclusiones. Más que un aparato conceptual de estirpe alópata cuya función sea abrir un objeto de estudio para desarticular sus partes y exponerlas por separado, *Urdimbre poética* responde a una lógica, no digamos homeopática sino holística en todo caso, que analiza sin descomponer, captando las relaciones de los elementos constitutivos de la obra radiofónica. Se trata de algo cercano a una cartografía poética en el sentido de que poco importa una descomposición elemental si no están indicadas las rutas que conectan entre sí los elementos expresivos del radiodrama. Por eso, un término que amplía el campo conceptual del

instrumento es el de genética textual, que ya refiere un tipo de comprensión profunda del relato. Ilustrar la contextura del radiodrama, implica un estudio de la génesis discursiva-expresiva y de su combinatoria creativa; supone metodológicamente una visión panorámica del mapa genético del texto radiofónico: la ubicación de sus nodos discursivos, expresivos, creativos y sus líneas de contacto con otros en una obra dramatizada. La urdimbre poética interpreta esa red de correspondencias textuales que manifiestan la herencia expresiva y explican la acción creativa de un radiodrama.

PRODUCCIÓN MONOAURAL, INTERPRETACIÓN ENVOLVENTE 

Sí, la producción de Kalimán procede de la tecnología monoaural, pero su análisis demuestra que tiene trasfondo heterogéneo, enlaces mixtos y sonido multicolor. La poética de Kalimán esbozó las relaciones cruciales entre las partes del proceso de producción y extrajo su riqueza expresiva. La urdimbre poética de Kalimán amplificó las resonancias que hicieron de la serie un hito radiofónico en México. Resonancias en la dramaturgia de la que brotan arquetipos heroicos, estructuras narrativas clásicas, tradiciones místicas, mezcolanzas míticas, viajes fantásticos y arte declamatorio. Resonancias en la escenofonía de la que asoman técnicas de montaje analógico, atmósferas cargadas de *pathos*, arquitecturas sonoras. Resonancias en la narratividad que activan los circuitos narrativos del relato radiofónico. Resonancias entre todos esos elementos que los conectan con audiencias de edades y geografías diversas por múltiples plataformas mediáticas. Por eso el radiodrama, por eso Kalimán, como muestra de que al texto sonoro hay que escucharlo con un aparato referencial que reproduzca sus cualidades expresivas, sus virtudes creativas, su polifonía discursiva. Un hito radiofónico como un mito popular

o un hito cultural como un mito radiofónico o un mito cultural como un hito popular; o tal vez todo eso y algo más.

El fragmento inicial del ciclo narrativo *Kalimán en el valle de los vampiros* demuestra que *el porqué* de su dilatada fama radica en *el cómo*. El cómo precisa de una escucha cualitativa que permita una interpretación de su génesis y de su combinatoria expresiva, de su poética al fin.

DESDE LAS POÉTICAS DEL RADIODRAMA MEXICANO 

Pese a que el título enuncia la pluralidad, la investigación no alcanza a conjugarla. El ámbito de estudio había sido ya delimitado en ese sentido. Sin embargo, se destapa una avenida para la disquisición sobre las cualidades estéticas, comunicativas y mediáticas del radiodrama producido en México. Al respecto habría que considerar al menos dos asuntos: las variantes formales del género y un universo temporal de producciones actualizado. No todo fue ni es radionovela comercial, también se produjeron radionovelas de gran calidad en emisoras públicas; y también están desatendidos el radioteatro, el radiocuento, el sketch y el spot, formatos en los que ha evolucionado hacia otras direcciones la dramatización radiofónica. Cubriendo esa ausencia podría proyectarse algo así como una guía crítica del radiodrama mexicano. De hecho, el acercamiento a Kalimán también resulta insuficiente, sería pertinente explorar con el enfoque poético más capítulos de ésta y otras sagas del héroe; preparar un evaluación del desarrollo narrativo, estilístico, de la serie: un texto de iniciación y apreciación del fenómeno radiofónico Kalimán.

Otra vertiente derivada del trabajo señala la urgencia de realizar una valoración histórica de las teorías radiofónicas. Bajo tal premisa, se pueden iniciar una serie de proyectos como una antología de textos sobre la estética, la semiótica y la poética del medio o un diccionario radiofónico especializado en esas perspectivas teóricas. En el medio latinoamericano, por ejemplo, hay más afinidad con los puntos vista franceses o alemanes sobre el medio y por consecuencia suelen pasar inadvertidos los estudios anglosajones, tanto ingleses como norteamericanos. Textos con las características mencionadas, podrían servir para estirar los confines del paisaje teórico entre estudiantes, investigadores y profesionistas de la radio.

Y otro itinerario derivado del estudio conduce hacia las poéticas de la producción digital en radio: ahondar en las apropiaciones y prácticas del software en el montaje digital; discutir los conceptos formulados para el tratamiento sonoro de las producciones radiofónicas a partir de estas tecnologías; construir categorías, por ejemplo, para discutir el uso de *plug-ins* como elementos expresivos de la edición digital; explorar el cambio paradigmático que significó la transición del estudio analógico al digital para los estaciones y equipos de producción; reflexionar, en fin, las poéticas de lo digital en el ámbito radiofónico con la intención de hacer legibles e inteligibles los subtextos que unen su pasado con el presente y reconocer las líneas lanzadas al futuro.



BIBLIOGRAFÍA:

Aristóteles. *Poética.* México: UNAM; 2000. Impreso.

Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, 2003. Impreso.

Arnheim, Rudolf. *Estética Radiofónica.* Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Impreso.

Balsebre, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cáterdra, 1994. Impreso.

Barea, Pedro. *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Bilbao: Universidad del país Vasco, 2000. Impreso.

Barrow, R.H. *Los romanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

Blake, William. *Matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Visor, 1997. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Nueva antología poética*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968. Impreso.

Brecht, Bertolt. *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Impreso.

Briggs, Assa y Burke, Peter. *De Gutenberg a Internet*. México: Taurus, 2006. Impreso.

Buxó, José Pascual. *Introducción a la poética de Roman Jakobson.* México: UNAM, 1978. Impreso.

Cage, John. *Silence*. New England: Wesleyan University Press, 1973. Impreso.

Camacho; Lidia. *El radioarte: un género sin fronteras*. México: Trillas, 2007. Impreso.

Cano, Pedro. *De Aristóteles a Woody Allen*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.

Chion, Michel. *El sonido.* Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Corella, Miguel. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias*. Valencia: Editorial de la UPV, 2004. Impreso.

Crook, Tim. *Radio Drama: theory and practice*. New York: Routledge, 2005. Impreso.

Cyrano de Bergerac. *El otro mundo*. México: CONACULTA, 1992. Impreso.

Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. México: Espasa y Calpe, 1987. Impreso.

De Villena, Luis Antonio. *Poesía simbolista francesa.* Madrid: Gredos, 2005. Impreso.

Espinosa, Susana. *Ecología acústica y educación*. Barcelona: Editorial GRAÓ, 2006. Impreso.

Figueroa, Romeo. *¡Qué onda con la radio!* México: Pearson, 1997. Impreso.

Gallo, Rubén. "Poesía sin hilos: radio y vanguardia." *Revista Iberoamericana*. 2007: 827-842. Impreso.

Gassín, Bruno. "David Sarnoff". Texto. *Radio Tesla.* Blogspot. Web. 11-07-13. URL

Goded, Jaime. *Los medios de comunicación colectiva*. México: UNAM, 1976. Impreso.

Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías.* México: Red Editorial Iberoamericana, 1990. Impreso.

Greimas, A.J. *Semiótica Poética*. Barcelona: Planeta, 1976. Impreso.

Horacio. *Arte Poética y otros poemas.* Bogotá: Instituto Caro Y Cuervo, 1974. Impreso.

Grivellaro; Caroline. *En busca de Pierre Schaeffer. Retrato(s).* México: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2013. Impreso.

Guarinos, Virginia. *Manual de narrativa radiofónica*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009. Impreso.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. Impreso.

Gutiérrez, José Luis y Lobato, María Petra. *Perfiles del cuadrante*. México: Trillas, 2005. Impreso.

Haye, Ricardo. *El arte radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía, 2004. Impreso.

Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling". Texto. *henryjenkins.org*. Web. 11-06-14. URL

List Arzubide; Germán. *El movimiento estridentista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Maiakovski, Vladimir. *La nube en pantalones*. Madrid:Mondadori, 1999. Impreso.

Mañas, Manuel . "La Epistula ad Pisones de Horacio: su normalización como *ars poetica* hasta el renacimiento". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*. 2012: 223-246. Impreso.

Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo: obra poética*. México: CONACULTA, 1990. Impreso.

Miller, Paul. *Sound Unbound: sampling, digital music and culture*. USA: MIT Press, 2008. Impreso.

Ortiz, Miguel Ángel y Volpini, Federico. *Diseño de programas de radio*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.

Paz, Octavio. *Ladera Este*. México: Joaquín Mortiz, 1991. Impreso.

Pessoa, Fernando. *Poemas escogidos*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1985. Impreso.

Reps, Paul y Senzaki, Nyogen. *Carne Zen Huesos Zen*. Argentina: Editorial Estaciones, 1989. Impreso.

Rodero, Emma y Soengas, Xosé. *Ficción Radiofónica.* Madrid: Instituto RTVE, 2010. Impreso.

Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. México: UNAM, 2010. Impreso.
Sánchez Alvarado, Rodolfo. "Escenografía sonora o escenofonía". Entrevistado por Luz Emilia Aguilar Zinser. *Máscara*. 03-2004: 61-68. Impreso.
Schafer, Murray. *The soundscape*. Vermont: Destiny Books, 1994. Impreso.
Schafer, Murray. *The new soundscape*. New York: Associated Music Publishers, 1969. Impreso.
Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Impreso.
Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927*. México: UNAM, 1985. Impreso.
Sonnenschein, David. *Sound design*. Michigan: Michael Wiese Productions, 2001. Impreso.
Todorov, Tzvetan . *La crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
Valèry, Paul. *Variedad II.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1956. Impreso.
Valèry, Paul. *La política del espíritu*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961. Impreso.
Verstegen, Ian. Arnheim: gestalt and art. New York: SpingerWien New York, 2005. Impreso.
Vertov, Dziga. *Memorias de un bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011. Impreso.
Weisz, Gabriel. "Efigies Acústicas". *Máscara*. 03 2004: 74-76. Impreso.
Willett, John. *Brecht on Theatre: the development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1992. Impreso.