

Prólogo

Al abrir el estuche encontré no sé qué continente de metal muy parecido a nuestros relojes y llenos de no sé qué pequeños resortes y de máquinas imperceptibles. Era, en efecto, un libro; pero era un libro milagroso que no tenía ni hojas ni letras; era, en resumen, un libro, para leer el cual eran inútiles los ojos; en cambio, se necesitaban las orejas. Así, pues, cuando alguien quería leerlo no tenía más que agitar esta máquina con gran cantidad de movimiento en todos sus pequeños nervios y luego hacer girar la saeta sobre el capítulo que quería escuchar, y haciendo esto, como si saliesen de la boca de un hombre, o de la caja de un instrumento de música, salían de este estuche de libro todos los sonidos distintos y claros que sirven como expresión de lenguaje entre los grandes pensadores de la Luna. De esta manera, tendréis eternamente alrededor vuestro a todos los grandes hombres, muertos y vivos, que os entretienen de viva voz.

(Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des états et empires de la Lune*, 1657.) Difícilmente podía suponer el escritor francés Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655) que la descripción que hace en su novela del curioso hallazgo de un "estuche" en la Luna, como una peripecia más de su protagonista, un extraño viajero cósmico del siglo XVIII, constituiría uno de los primeros antecedentes literarios de la invención de la Radio. Transcurrirían todavía cerca de tres siglos antes de que la profecía se desvaneciese y diera paso realmente a ese "libro milagroso" que a través de las ondas nos narra diariamente historias a veces no tan maravillosas.

Que sirva la reproducción de este fragmento de la novela de Cyrano de Bergerac en el prólogo a la presente obra como un sincero reconocimiento a un hombre, cuya imaginación y fuerza creadora nos recuerda cuanto de mágico, todavía hoy, tiene este medio de comunicación que es la Radio. Es una lástima que el nombre de Cyrano de Bergerac, junto a su peculiar nariz y su elocuencia poética, únicamente inspirase a Edmond Rostand para la creación de un personaje literario un tanto extravagante.

La radio hoy en España tiene una audiencia de 17 millones de personas y un índice de credibilidad superior al de la prensa y la televisión. A punto de cumplir los setenta años de historia (Radio Barcelona (1924), y cuando todo el mundo admira su digna supervivencia frente a la televisión, es cierto que muchos de los aspectos relacionados con su función expresiva, estética y "artística", equiparables en algunos casos a la creación cinematográfica, permanecen todavía desconocidos para un gran público. Seducidos por la capacidad de evocación y producción imaginativa que encierra aquello que llamamos "el mundo mágico" de la comunicación sonora, y que no es otra cosa que la expresión del sistema de significación de un lenguaje específico y genuino, los radioyentes hacen suya la comunicación radiofónica en su contacto diario y familiar con Iñaki Gabilondo, Luis del Olmo o José Ma. García a través del receptor. Son distintos géneros y distintos programas en un medio que conjuga también funciones diversas: "radio-servicio", "radio-compañía", "radio-ritmo", "radioambiente musical" o "radio-información", pero siempre a través de un idioma propio: el lenguaje radiofónico.

Esta obra está dirigida a los estudiantes de Periodismo y Comunicación Audiovisual que quieren ser profesionales del medio y precisan conocer la verdadera dimensión significativa del lenguaje radiofónico, las características expresivas de la palabra radiofónica, la música, los efectos sonoros, el silencio, el montaje radiofónico, el guión radiofónico. Desde la aparición en Londres en 1936 de la obra "Radio", de Rudolf Arnheim², que analizaba los problemas expresivos y perceptivos de un medio que acababa de cumplir su primera década de existencia, y si exceptuamos aquellas obras que parcial o colateralmente se han ocupado del tema, no existen a nuestro alcance manuales que introduzcan y expliquen con amplitud y rigor sistemático la estructura del lenguaje radiofónico. El desarrollo de la televisión no sólo encubrió una mayor evolución de las posibilidades expresivas y creativas de la radio, sino también reorientó el trabajo teórico de los nuevos especialistas en medios audiovisuales hacia el mundo de la imagen televisiva; incluso el uso del término audiovisual, que hoy utilizamos para significar indistintamente a la radio o a la televisión, ha consagrado inconscientemente la subordinación del mundo audio-imaginativo de la radio al mundo sonoro-visual de la televisión. Estos matices diferenciales no son únicamente terminológicos, se refieren a diferencias conceptuales que tratan de aquellos rasgos específicos que distinguen a la radio de la televisión, y que a veces no son suficientemente comprendidos. La explicación de tal diferencia es indudablemente uno de los objetivos de este libro.

Pero las razones de la inexistencia de distintas corrientes científicas que sistemáticamente investigasen los recursos expresivos de la radio hay que buscarlas también en la serie de prejuicios históricos que ha caracterizado la opinión de una cierta *inteligencia*, que tradicionalmente subestimó la importancia del medio en función de su supuesta vulgaridad y escasa importancia cultural, frente a otros medios supuestamente más *serios* como la prensa. Este prejuicio ha sobrevivido siempre en

determinados ambientes intelectuales de la investigación científica. En España fue parcialmente superado a raíz del boom de la radio en la transición política a la democracia en la segunda mitad de la década de los 70. Pero todavía hoy, algunos consideran que la verdadera esencia del sistema informativo está en la prensa. Como en 1938, cuando la prensa norteamericana, analizando los efectos en la audiencia de la emisión de Orson Welles *The War of the Worlds*, sugirió que el público tuvo precisamente lo que merecía por ser tan crédulo. Los editoriales de la prensa norteamericana consideraron que la educación y la inteligencia del oyente aterrorizado tras la ficticia invasión marciana de Welles podían ponerse en duda⁴:

Un número considerable de personas, quizás varios miles, quedaron aterrorizados por el programa, pero sería hacerles una gran injusticia decir que tenían miedo por su inteligencia; todas las evidencias indican que no tenían ninguna inteligencia que perder. En general, la audiencia de la radio no es muy brillante. Quizás sería más diplomático decir que algunos miembros de la audiencia de la radio son un poquito retrasados mentales, y que una gran parte de los programas están preparados para que ellos los consuman. Contra tales prejuicios se alza también esta obra, que ha de interesar de forma no menos principal a todos los radioyentes que, familiarizados ya con las convenciones típicas de sus programas, desean conocer mucho mejor las características del material sonoro que acude a sus oídos cada día, con regularidad, durante una buena parte de sus vidas. Y en un lugar no menos importante, la obra ha de resultar muy provechosa también para aquellos profesionales de la radio que, sometidos muchas veces al automatismo de unas rutinas de producción, en un proceso productivo que ha mitificado excesivamente la *inmediatez*, buscan distanciarse convenientemente de su objeto material de trabajo para analizar y reflexionar mejor sobre la capacidad creativa que les proporciona el ilimitado repertorio de mensajes sonoros que codifica el lenguaje radiofónico.

La obra que aquí se presenta es la adaptación y revisión de una Tesis de Licenciatura que presenté en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona en 1981. Este libro es también el resultado de las enseñanzas que obtuve en mis doce años de experiencia profesional en Radio Barcelona (1974-1986) y de mi trabajo como profesor e investigador en la Universidad (desde 1979), en un intento por establecer una teoría expresiva de la radio que base su fundamentación metodológica en el estudio de la radio como un medio de comunicación y expresión al unísono, no tan sólo como un medio de difusión de información.

Finalmente, un agradecimiento sincero a las distintas promociones de alumnos que han pasado por mis clases de *Radio, medio de expresión*,

en la Universidad Autónoma de Barcelona, por la constancia y el interés manifestado por el descubrimiento de las auténticas claves de la expresión radiofónica (el "lenguaje radiofónico"), y, especialmente, a aquellos estudiantes que entendieron realmente que la auténtica clave de la creación radiofónica no es otra que conseguir una buena conexión y comunicación entre la imaginación del emisor y el imaginario colectivo de sus oyentes.

CAPÍTULO PRIMERO Introducción

La radio, medio de expresión

A pesar de algunas referencias literarias premonitorias del siglo *XVIII*; a pesar de que su simplicidad técnica nos remite a veces la ilusión de que nos encontramos ante un invento del pasado, como si formase parte de un factor antropológico-cultural más de una tradición centenaria; a pesar también de que Bertolt Brecht² pensase metafóricamente que la Radio es "un aparato incalculablemente viejo, que quedó relegado en el olvido por el Diluvio Universal", lo cierto es que si analizamos la edad y biografía de este medio de comunicación a través de los trabajos teóricos que han intentado definirlo, deduciremos que la Radio es un *medio* que todavía está en la plenitud de su juventud.

Desde la aparición de la primera emisora con programación regular (KDKA, Pittsburg, USA, 1920) hasta nuestros días, el estudio de la Radio ha estado casi exclusivamente centrado en la delimitación de su función comunicativa: el estudio de la proyección social y política del medio, su desarrollo como instrumento de la propaganda política en la Europa de entreguerras o como instrumento de la publicidad comercial en la "golden age" de los años 30-40 en Estados Unidos, el estudio de la naturaleza de los mensajes que difunde el medio en función del nivel de gratificaciones o efectos que produce en las audiencias, o el estudio de fenómenos sociológicos como la *Radio-servicio* o la *Radio-compañía*. Estas investigaciones sociológicas han servido muchas veces de orientación para las distintas emisoras en la selección de un determinado género o formato en su programación, buscando el máximo de rentabilidad comercial o política en la identidad *tipo de programa/público concreto*: seriales dramáticos para un público femenino, música rock para un público juvenil, información de actualidad para un público adulto masculino, etc. Desde esta misma perspectiva, aunque la nostalgia invoque ahora en nuestra memoria de adultos gratos recuerdos de nuestra niñez frente al aparato receptor, lo cierto es que la segunda mitad del siglo XX heredó, salvo

contadas experiencias europeas, una programación y estilo radiofónicos un tanto adocenados y de escasa significación en el desarrollo de la función cultural del medio. La televisión arrebató a la radio buenos profesionales y, así, algunos de los mejores escritores, presentadores, realizadores y actores de esta *sonósfera* radiofónica, que contribuyeron con su esfuerzo a desarrollar un discurso y una expresión genuinamente radiofónicos, fueron incorporándose poco a poco a partir de los 50-60 en esta *videoesfera* televisiva tan atractiva .y gratificante para los nuevos creadores del medio. Otros intereses, económico-empresariales principalmente, acabaron por decidir la suerte del desarrollo *expresivo-artístico* de la radio, produciéndose a partir de entonces una repetición de fórmulas y códigos que a veces nos induce a pensar que todo está ya inventado, o, algo más grave, que la radio no es primordialmente un medio de expresión; como si para el desarrollo de una función tan relevante, ya fueran suficientes la televisión y el cine.

La industria audiovisual de los 90, más concentrada en grupos multimedia y más atenta a la lógica de la inversión rentable, ha organizado las demandas informativas; culturales y de entretenimiento de los públicos radioyentes según segmentos de interés, ofreciendo a cada segmento aquella programación especializada creada para satisfacer un consumo inmediato y placentero. Esta dialéctica que ordena la razón de una programación radiofónica especializada y la razón de una audiencia segmentada en un mismo ciclo creativo ha sobrevalorado excesivamente el concepto de "radio-servicio", dejando en un segundo plano conceptos complementarios como "radio-compañía", "radio-emoción", "radio-arte".

La primera consecuencia de todo esto es que la radio de los 90 ha suprimido de su programación, de una manera casi total, aquel género que más contribuyó a la estructuración de un genuino código de expresión. El género dramático, el *radiodrama*, es hoy casi una ilusión, ausente de una gran mayoría de programaciones radiofónicas del mundo entero (con excepción de la BBC británica: 400 emisiones dramáticas anuales en sus cuatro canales radiofónicos). Y, simultáneamente, el concepto de *radio-expresión* deviene en algo raro o excepcional entre los millones y millones de horas de programación que ofrecen conjuntamente todas las emisoras del mundo en sólo un año de emisión: bajo el reducido grupo-insignia de los formatos de programación existentes (musical, "all news", "talk-show"), programas semejantes y contenidos temáticos semejantes, presentados por locutores que utilizan protocolos de comunicación y rutinas semejantes, cada día *a* la misma hora, se dirigen a unos públicos cada vez más homogéneos... y semejantes.

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. Ocasionalmente; sin embargo,

algunos extraños ejemplos nos recuerdan el poder mágico de seducción que tiene este medio; ejemplos significativos de que la radio como vehículo de expresión artística no ha desaparecido del todo. Así, nacen programas que utilizan el lenguaje radiofónico de forma integral, codificando la expresión sonora con todos los recursos posibles, integrando en un mismo mensaje lo semántico y lo estético. La conjunción de los factores semántico y estético en el uso del lenguaje radiofónico es esencial si se quiere comprender la dimensión artística de la creación radiofónica. No en vano, el arte ha sido siempre el guía perfecto en la reconciliación armoniosa de forma y contenido; función y expresión, elementos objetivos y subjetivos.

Para aquellos radiofonistas de los años 20, deseosos de que la audiencia de aquellas obras del teatro de Broadway de Nueva York pudiera contarse entre miles, público heterogéneo y distante, no existían demasiados problemas cuando se trataba de transmitir una obra de teatro: bastaba un equipo técnico y micrófono en el escenario.

Inevitablemente, el radioyente no recibía la misma información que el espectador que se hallaba sentado en el patio de butacas del teatro, y tampoco percibía las mismas sensaciones.

Inmediatamente, tras el fracaso de las primeras experiencias, se incorporó a la representación de la obra teatral un nuevo personaje, ajeno a la dramatización escénica, observador de aquello que sucedía en el escenario: el narrador. Como observador que era de la realidad visual, el narrador contaba al *observador* de la realidad radiofónica, qué ocurría en aquellos instantes de dramatización exclusivamente visual. Luego vendrían aquellas obras de teatro adaptadas, transcritas y representadas en un estudio de grabación de la emisora. Una orquesta interpretaba breves melodías en los pasajes de transición entre escenas o actos. Y finalmente, por encargo de los Departamentos de *Drama* de las distintas emisoras, obras expresamente escritas y realizadas para la escena radiofónica.

En la segunda mitad de la década de los 30, el uso generalizado del magnetófono introduce un nuevo concepto expresivo con la ruptura de la instantaneidad en el proceso de emisión: la voz puede ser *congelada*, transformada y emitida en el momento que se desee. El tiempo de la acción dramática adquiere una nueva dimensión. Y con el magnetófono, la posibilidad de reproducir y manipular *los ruidos* de la naturaleza: los efectos sonoros.

Desde entonces, el creador radiofónico ha rechazado la mera representación del espacio estrictamente visual sin una adecuada *traducción* sonora. La sobrevaloración de la función de la radio como medio de *difusión* sobre su función expresiva, sin embargo, conduce

todavía hoy a que asistamos de forma natural y habitual a la audición de transmisiones de óperas o zarzuelas, e incluso obras de teatro, sin que medie ningún proceso de adaptación radiofónica. En estos casos, la acción visual de estas obras resulta inútil a los ojos del radioyente y entiendo que su difusión no ayuda en absoluto a un desarrollo más comunicativo y expresivo del medio, pues se utiliza a la radio como un complemento secundario de las estrategias propias de la programación televisiva.

El radioteatro o *radiodrama* ha sido el género radiofónico que mejor ha desarrollado esa traducción sonora del mundo audiovisual. Pero al mismo tiempo, en la radio se encuentra el medio ideal para expresar lo fantástico e imaginario, creando una nueva poesía: la poesía del espacio. La radio, pues, se fija dos importantes metas: reconstitución y recreación del mundo real a través de voces, música y ruidos, y creación de un mundo imaginario y fantástico, "productor de sueños para espectadores perfectamente despiertos".

El planteamiento formal de la presente obra intenta superar este contexto conceptual un tanto limitador, producto de la identificación de la radio únicamente como un medio de difusión de información (verbal, musical) a públicos distantes y heterogéneos, o como un medio de comunicación entre *realidades* (realidad referencial, realidad radiofónica) y públicos, o incluso de comunicación entre los mismos públicos entre sí. El objetivo que me propongo con esta obra es el estudio de la radio básicamente como un *medio de expresión...* pero teniendo en cuenta que es también un medio de comunicación. Cuando nos sumerjamos en la esencia del lenguaje radiofónico no podremos olvidar el ámbito psicoacústico y comunicativo del medio. La existencia de un oyente anónimo y *ausente* determina en cierta medida la capacidad creadora y expresiva de la radio.

Un adversario del lenguaje radiofónico, aquel que niega que las formas expresivas de la radio puedan reconocerse en un lenguaje propio, es también, aunque involuntariamente, el profesional del medio que considera que la radio es principalmente un transmisor de información. En el contexto comparativo de la función periodística de los distintos medios, la radio se erige como el medio que transmite noticias con mayor rapidez. Esta concepción exclusivamente funcionalista impide desarrollar una categoría de análisis más expresiva y creadora en la definición de la radio. En este sentido, la hegemonía de los formatos informativo- talk show y musical hoy en las programaciones radiofónicas de todo el mundo no ha beneficiado en absoluto la producción de un cambio en las conciencias de aquellos profesionales y teóricos de la comunicación que ignoran a la radio como medio de expresión. Convertida la radio en un altavoz de "noticias, que se suceden ininterrumpidamente a través del discurso de la palabra de los periodistas; o

convertida también en un instrumento de las compañías discográficas que utilizan la radio como altavoz de sus novedades musicales, no es extraño que algunos piensen que la razón de la existencia de la radio está en su función técnica de canal transmisor de la palabra-noticia o del disco-música.

Si Isaac Asimov reivindicaba para la Ciencia una función estética, no utilitaria, con principio y fin en la satisfacción de la curiosidad, yo reivindico para la radio una función estético-comunicativa, que empiece en la belleza de lo *sonoro* y termine en la interacción comunicativa emisor-receptor. Cuando en 1932, Brecht⁴ defiende una radio de *comunicación* en lugar de una radio de distribución de mensajes, afirma: "El error que existe sobre la función propiamente dicha de la radio no se zanjará actuando con sentido estético." Sin estar sometidos al contexto prebélico de los años 30, con el nacimiento de una radio-propaganda, en el que se inserta esta brillante afirmación de Brecht, y vista la evolución que ha tenido el medio sesenta años después, yo diría que el error que existe al menospreciar la estética de la radio como valor expresivo no se zanjará preocupándose, simplemente por la búsqueda de la función social de la radio.

El estudio del lenguaje radiofónico me ha permitido conocer mejor el mundo de los sonidos y comprender cómo las sociedades pregutenbergianas expresaban oralmente la belleza de las formas. Si bien el McLuhanismo acertaba cuando manifestaba que "la radio ha contribuido a devolvernos la inflexión de la palabra"⁵, se ha equivocado al minimizar las diferencias que existen entre las sociedades que dependían de la tradición oral y aquellas que pertenecen a la cultura de la imprenta. La radio y la televisión no han conseguido todavía superar la influencia del texto escrito sobre todo acto comunicativo.

CAPÍTULO II

El lenguaje radiofónico

¿Existe un lenguaje radiofónico? ¿Tiene la radio un lenguaje específico? Aunque resulte paradójico, todavía hoy, una parte del pensamiento intelectual que trata el fenómeno de la comunicación de masas como un instrumento de reflexión sobre el proceso de construcción de la realidad que estructuran los medios audiovisuales considera que el cine, la sonorización... en el sentido de que no disponen de reglas, de un código articulado, no son, estrictamente hablando, unas lenguas"¹. Esta negación se afirma en el *vococentrismo* de los lenguajes modernos, como si la importancia expresiva del cine, la radio o la televisión únicamente residiera en su función de transmisores del lenguaje hablado,

ignorando que sí tienen reglas, sí disponen de códigos de expresión, y sus discursos sí estructuran unos lenguajes. Como afirma Fuzellier², a propósito del lenguaje radiofónico, "el perfeccionamiento de la técnica no sería suficiente para hacer de él un verdadero lenguaje si no hubiera realizado poco a poco un inventario de la naturaleza misma de los sonidos que transmite (voz, ruidos y música), de su propio valor y del valor de su mezcla, de la funcionalidad de sus relaciones y de la eficacia de su utilización. Se convirtió en un lenguaje auténtico al definir así empíricamente su gramática y su sintaxis". Del inventario de las formas sonoras de la radio y su agrupación ordenada y sistemática en mensajes trata esta obra.

2.1. LENGUAJE. DEFINICIÓN

Existe lenguaje cuando hay un conjunto sistemático de signos que permite un cierto tipo de comunicación. Que un lenguaje se caracterice por una agrupación de signos es lo que lo define como sistema semiótico. La función comunicativa del lenguaje encierra un doble aspecto:

el código o repertorio de posibilidades para producir unos enunciados significantes:

el mensaje o variaciones particulares sobre la base del código.

La lingüística moderna fija también un tercer aspecto entre el código y el mensaje: *el uso social y cultural.*

Todo lenguaje, pues, es un conjunto sistemático de signos cuyo uso genera la codificación & mensajes en un proceso comunicativo interactivo entre emisor y receptor. No es posible la comunicación sin el lenguaje, pero ¿es posible el lenguaje sin la comunicación? Congruentemente con el enfoque estructuralista que contextualiza mi particular concepción del lenguaje radiofónico en esta obra, considero que la fundamentación de la existencia del lenguaje está en su decodificación, en su percepción e interpretación. Por consiguiente, no existe lenguaje si el sistema semiótico que lo comprende no incluye también su uso comunicativo.

2.2. MENSAJE. DEFINICIÓN

Desde la perspectiva de la Teoría de la Comunicación, "mensaje es una agrupación acabada, ordenada, de elementos concentrados en un repertorio, que constituyen una secuencia de signos reunidos según ciertas leyes"³. La comunicación sólo es posible cuando el *repertorio* de elementos del que toma forma y organización la secuencia de signos que constituye el mensaje es conocido tanto por el emisor como por el receptor. En los lenguajes

modernos (cine, radio...), tal conocimiento reviste una cierta complejidad: a través de la reiteración del hábito rutinario de consumir películas o programas, las audiencias aprenden a *leer* el mensaje, se familiarizan con las claves del repertorio de signos que construye el mensaje y hacen posible su decodificación, pero ignoran las claves de su producción: aprender a *hablar los* lenguajes modernos supone un proceso mucho más complejo, especialmente por la incorporación al *repertorio* de elementos de la noción *tecnología*.

La definición del concepto *mensaje* entiendo que tampoco puede ser comprendida si no está referida a un contexto comunicativo, de tal manera que *un mensaje es alguien interpretando un mensaje*. Sin la interacción emisor-receptor, sin la mediación de un proceso de percepción, considero que la producción de mensajes no tiene sentido. O como insinúa Thayer⁴, la producción del mensaje nace en el mismo proceso de interpretación: "...los objetos y acontecimientos que se producen a nuestro alrededor carecen totalmente de significado en su simple forma de datos. Somos las personas las que los creamos y les asignamos una significación. La manera cómo situamos conjuntamente unas palabras es un producto de nuestra labor, pero cómo son interpretadas por el receptor es una función de éste y no del emisor".

Cuanto más comunes y consensuadas estén las estrategias de producción de significado, de codificación y desciframiento, más eficaces serán los mensajes en la comunicación emisor-receptor. El creador del mensaje y su interpretante necesitan revisar constantemente *los pactos* que determinan en cada momento un mayor o menor acuerdo en las variaciones particulares de los códigos comunicativos para la producción de mensajes. Por consiguiente, el creador del mensaje necesita incorporar también al proceso de codificación los usos sociales y culturales de los lenguajes en cada contexto particular para obtener el mayor grado de eficacia comunicativa.

Pero la definición de mensaje aglutina también otra síntesis dicotómica, la integración de la *forma* y el *contenido*, o, como señala la Teoría de la Comunicación, la integración de lo *semántico* y lo *estético*.

Es semántico todo lo que concierne al sentido más directo y manifiesto de los signos de un lenguaje⁵, la relación constante que todo signo mantiene con el objeto que sustituye⁶, desde el momento en que los signos son siempre el equivalente de alguna cosa. La información semántica de un mensaje transmite el primer nivel de significación sobre el que se construye el proceso comunicativo. El carácter estable de su *simbolización* (en la asignación de un determinado signo para nombrar un determinado objeto) permite que el repertorio de signos de un lenguaje pueda ser conocido; y su dificultad, prevista y reducida.

Es estético el aspecto del lenguaje que trata más de la forma de la composición del mensaje: "Este mensaje es sensualizado, connotativo, se

basa en la asociación y en la asonancia; muchas veces es la fuente de la creatividad, la imaginación y la fantasía..."7. La información estética de un mensaje se fundamenta en la relación variable y afectiva que el yo o sujeto de percepción mantiene con los signos-objetos (objeto de percepción). La información estética de un mensaje es portadora de un segundo nivel de significación, connotativo, afectivo, cargado de valores emocionales o sensoriales, donde el enunciado significante surge del repertorio de sensaciones y emociones que conforman la personalidad del receptor. La información estética del mensaje influye más sobre nuestra sensibilidad que sobre nuestro intelecto. La comunicación es más compleja pero igual o más de eficaz; dependerá en una gran medida de la proximidad social-cultural de los códigos del emisor y el receptor.

La eficacia del mensaje también necesita del equilibrio entre información semántica e información estética, pues ambas representan de forma más completa la polisemia que encierra toda producción de significado y su interpretación en un contexto comunicativo.

2.3. EL MENSAJE SONORO EN LA RADIO

El sonido es definido como todo "ruido elaborado o clasificado en una cadena significativa"8. A partir de esta genérica proposición, en una primera aproximación específica a la definición del sistema semiótico radiofónico, podemos concebir a los mensajes sonoros de la radio como *una sucesión ordenada, continua y significativa de "ruidos" elaborados por las personas, los instrumentos musicales o la naturaleza, y clasificados según los repertorios/códigos del lenguaje radiofónico.*

En el principio, cuando este medio fue creado para la difusión de información a un público lejano y heterogéneo, el mensaje sonoro de la radio surgía básicamente como discurso que imitaba la expresión de la naturaleza a través del sonido; más concretamente, como expresión que imitaba el universo de la palabra-sonido, la *logósfera*, que restituía al hombre la fuerza comunicativa de su voz, muchas veces subordinada a la palabra-escrita o *grafósfera*. Desde esta perspectiva, el mensaje sonoro de la radio era únicamente transmisor del lenguaje verbal de la comunicación pública o interpersonal, aunque con la particularidad de su aparente *ceguera*; los códigos sonoros del nuevo lenguaje radiofónico, sólo reproductores de los códigos del lenguaje verbal. Con el desarrollo tecnológico de la reproducción sonora; la profesionalización de los guionistas, montadores, realizadores y locutores; la adaptación al nuevo contexto perceptivo *imaginativo*, que determinaba una manera distinta de *escuchar* el sonido, y, también, con el pleno convencimiento de que el mensaje sonoro de la radio podía transformar y tergiversar la expresión de

la naturaleza, a través de la ficción dramática principalmente, creando nuevos *paisajes sonoros*, nacieron rápidamente unos nuevos códigos, nuevos repertorios de posibilidades para producir enunciados significantes.

Desde el principio, distintos creadores han llenado la sonófera de la radio de infinitud de mensajes, pero siempre sobre la base de unos mismos códigos, que el proceso dinámico inmanente a toda creación y los cambios en los usos sociales y culturales han decidido su periódica renovación. La estabilidad de estos códigos y de las convenciones sonoras y narrativas en que se agrupan una gran parte de los mensajes (géneros radiofónicos) son una buena muestra del carácter genuino de los mensajes sonoros de la radio.

En la definición de mensaje sonoro de la radio hablaba de una sucesión de *ruidos*. Intentando huir de la ambigüedad del concepto *ruido*, Moles 10 clasifica el mensaje según tres sistemas sonoros bien diferenciados:

- el proceso secuencial del *discurso hablado*, basado en símbolos "acústicos" los objetos sonoros de la fonética.
- los sistemas "acústicos", que reproducen una *imagen* concreta del desarrollo sonoro de un acontecimiento.
 - la música, que se presenta como un caso particular de comunicación "no figurativa", constituida por elementos "abstractos". A partir de la clasificación de Moles, y utilizando su propia terminología, asignamos la naturaleza estructural del mensaje sonoro de la radio a tres sistemas expresivos muy concretos:

la palabra, la música,
el ruido o *efecto* sonoro.

Desde ahora en adelante, usaré el concepto palabra para describir por extensión la totalidad del sistema expresivo que constituye el lenguaje verbal en tanto que vehículo de comunicación entre personas; lógicamente, no hemos de entender el concepto palabra únicamente en un sentido lingüístico estricto, como unidad léxica o gramatical del lenguaje hablado.

Moles no nos habla en esta clasificación, en ningún momento, del *silencio*. Es cierto que la noción de *silencio* se afirma y define generalmente por su oposición al sonido: el silencio es ausencia de sonido; el silencio en la palabra es la pausa o ausencia de palabra. Si así fuera, sería razonable no clasificar el término como un elemento del mensaje sonoro, pero, como observará el lector más adelante, la información que transmite el silencio en la radio tiene suficiente significación como para

considerarlo un elemento más del mensaje radiofónico: el sistema expresivo no sonoro del mensaje radiofónico.

En congruencia con el planteamiento estructural que anima el estudio del lenguaje radiofónico en toda esta obra, he propuesto desde un primer momento una definición de lenguaje y de mensaje en relación con el contexto comunicativo que los determina. Así también, el estudio del mensaje sonoro de la radio, atendiendo a su carácter de mensaje interpretado o decodificado, nos remite a un nuevo concepto, el de forma sonora, como una nueva vía para comprender la naturaleza de los mensajes sonoros desde la perspectiva de la percepción.

Desde la musicología y sus trabajos sobre el *objeto* musical, el francés Pierre Schaeffer profundiza en la sistematización del lenguaje musical a partir del concepto *objeto* sonoro¹¹, como el conjunto de sonidos significantes que constituyen una estructura, cuya percepción deviene forma sonora. El oyente percibe la forma sonora del objeto sonoro "galope de caballos", por ejemplo, a partir del reconocimiento de su estructura rítmica (el ritmo del galope), su estructura melódico-tonal, su estructura narrativa (la relación de este objeto sonoro con los inmediatamente anteriores y posteriores en la secuencia significativa) y de cualquier otra que contenga el objeto sonoro percibido.

También desde la musicología, Brediceanu entiende la forma sonora como "el conjunto de las relaciones establecidas por la conciencia entre un número finito de sucesos sonoros. A su vez, el suceso sonoro se define como reflexión en la conciencia de un fenómeno ondulatorio percibido por el oído" ¹².

Imaginemos que una persona inmersa en un océano *de silencio* es repentinamente sumergida en un mundo de sucesos sonoros continuos, ininterrumpidos, que presentan un cierto número de características (intensidad, duración, timbre, etc.). La conciencia establecerá relaciones entre los instantes de presencia y ausencia de los sucesos sonoros, así como entre los timbres, las intensidades, etc. Estas relaciones están en la base de la percepción y dan lugar a unas unidades autónomas y complejas, compuestas por silencios y sucesos sonoros: las formas sonoras. La información que transmiten las formas sonoras constituye el mensaje sonoro.

En cuanto al silencio, así como el sonido se percibe como forma sobre un fondo de silencio, en una estructura secuencial constituida por pares de unidades sonido/silencios, así también, por oposición, podemos afirmar que el silencio puede ser percibido como forma, forma no-sonora, sobre un fondo de sonidos, en su relación estructural con el sonido.

La psicología de la percepción visual que nace en los años 20-30 con las teorías de la Gestalt se ocupa del concepto forma (contornos y

proporciones de los objetos) como "totalidades o conjuntos, superiores a la suma de sus partes, soldando el sujeto las relaciones entre sus partes o entre los elementos de los estímulos que las establecen. Tales formas nacen de la organización, ordenación o agrupación por el sujeto de los estímulos presentes"¹³. Aunque la percepción sonora se desarrolla mediante un esquema de análisis, de descomposición del todo en sus partes, distinto al esquema de síntesis de la percepción visual, es perfectamente válido afirmar que las formas sonoras también son conjuntos significativos, organizados en estructuras, cuya totalidad es percibida como algo superior a la suma de las partes.

La idea de la percepción de la totalidad como algo superior a la suma de las partes es esencial para entender la complejidad del mensaje sonoro de la radio, cuyos sistemas expresivos, la palabra, la música y el ruido o *efecto* sonoro, constituyen el material sonoro del lenguaje radiofónico como una totalidad también superior a la suma de sus componentes: la función expresiva de la radio nace de la codificación de un lenguaje nuevo, resultante pero distinto de la suma del lenguaje verbal, el lenguaje musical y los efectos sonoros.

2.4. EL LENGUAJE RADIOFÓNICO. DEFINICIÓN

En primer lugar, una afirmación totalmente obvia después de lo que ya ha sido escrito/leído: el lenguaje radiofónico no es únicamente la palabra; se constituye de los sistemas expresivos de la palabra, la música y los efectos sonoros. Esta falsa identificación del lenguaje radiofónico como el lenguaje verbal en la radio se afianza en la limitada concepción del medio como un canal transmisor de mensajes hablados, soporte para la comunicación a distancia entre personas, excluyéndose el carácter de la radio como medio de expresión.

Han sido casi siempre profesionales del periodismo radiofónico o investigadores de la radio como un medio de información periodística quienes han defendido esta reducida capacidad expresiva del lenguaje radiofónico como un simple sistema semiótico de la palabra. Bajo la etiqueta o denominación de "lenguaje radiofónico", sólo hemos visto una gran preocupación por el estudio de la redacción informativa específica para este medio: "número de palabras por minuto", "improvisación verbal", "sintaxis simple", "número de palabras por frase", "pausas"... Desde esta perspectiva, el estudio del lenguaje radiofónico sólo ha sido el estudio de la adecuación y tratamiento específico del universo significativo de la palabra en la radio, con el objetivo de estructurar mejor algunas de las rutinas de producción del periodista en el proceso de construcción de la noticia.

En la información radiofónica se produce una exagerada relevancia del monólogo expositivo, una de las formas expresivas de la palabra, y se ignoran otras, que impiden ver la amplitud expresiva del lenguaje radiofónico. El contexto informativo en la radio, con sus códigos y convenciones particulares, no es un fácil punto de mira para comprender la magnitud expresiva que nos ofrece este medio. Observemos la diferencia a través de un ejemplo característico sobre la presentación de un tema informativo:

Primer ejemplo.

Tema informativo: la emigración rural.

A través de información estadística, declaraciones de expertos, encuestas, contraste de datos, las voces de los informadores proceden a una exposición y análisis de los problemas que ha de superar el agricultor cuando emigra a los núcleos urbanos.

Segundo ejemplo.

Tema informativo: la emigración rural.

Rosa y Juan son campesinos. Se escucha el sonido de los pájaros, de las aguas de un río. Rosa y Juan comentan esperanzados el próximo viaje que ambos emprenderán a la gran ciudad. El sonido de un tren en marcha nos conduce a la ciudad: ruido de ambiente de tráfico urbano, claxons... Sobre el fondo de una música, Rosa y Juan dialogan con un tono triste. No encuentran trabajo porque no saben ningún oficio. Los ahorros que tenían se van agotando...

Los dos ejemplos presentados exponen el mismo tema, pero de forma distinta. En el primer caso, utilizamos únicamente la palabra: monólogo de los periodistas, monólogo de los expertos, monólogo de los encuestados, entrevista con experto. En el segundo ejemplo, se recurre a la expresión dramática y a códigos distintos, pero introduciendo más recursos expresivos y un uso del lenguaje radiofónico más completo y creativo: Ambos tratamientos pueden integrarse perfectamente sin alterar el sentido informativo del tema objeto de análisis periodístico.

Como ya expusiera Arnheim hace más de cincuenta años¹⁴, "la radio está en posesión no sólo del mayor estímulo que conoce el hombre para los sentidos, la música, la armonía y el ritmo, sino que al mismo tiempo, es capaz de dar una descripción de la realidad por medio de ruidos y con el más amplio y abstracto medio de divulgación de que es dueño el hombre: la

palabra". La palabra es fundamental pues la radio es, también, un medio de comunicación entre personas, pero no es el único elemento expresivo.

La segunda gran dificultad en este proceso de definición del lenguaje radiofónico es dotar a estos elementos expresivos que lo constituyen de una estructura, detallando sus distintos niveles de relaciones significativas y los distintos repertorios de posibilidades para la producción de sentido o códigos.

Basándose en la gramática transformacional de Chomsky, Porot¹⁵ afirma que si "un número finito, pequeño, de estructuras sintácticas engendran un conjunto infinito de proposiciones, a partir de un conjunto nuclear limitado de elementos, la diversidad infinita de las frases reales de una lengua puede ser el resultado finito de transformaciones aplicadas a un número finito de estructuras sintácticas nucleares". Esta propuesta *chomskiana*, proyectando su significado hacia el contexto particular de nuestro objeto de estudio, me sugiere la siguiente reflexión, como primera aproximación a la definición del lenguaje radiofónico:

El conjunto limitado de mensajes sonoros del lenguaje radiofónico es el resultado de un número finito de normas y transformaciones (códigos, gramática normativa), aplicadas a un número limitado de sistemas expresivos (palabra, música, efectos sonoros).

Esta primera aproximación trata la definición del lenguaje radiofónico como un proceso endógeno, a partir de sus elementos y unidades constitutivas. Desde una perspectiva estructural más global, la definición del sistema expresivo del lenguaje radiofónico ha de integrar también a los elementos y unidades constituyentes, que determinan su significación en un contexto comunicativo.

En una segunda aproximación, dos nociones han de ser consideradas como elementos constituyentes:

1. La noción *tecnología*, como un proceso deformante de la señal sonora original, cuyos recursos expresivos influyen decisivamente en la codificación de los mensajes sonoros de la radio. La codificación de un mensaje radiofónico no puede ignorar que el mensaje percibido e interpretado por el oyente a través de la reproducción sonora no recoge *objetivamente* la señal sonora original. Los micrófonos tienen curvas de respuesta diferentes del oído humano. Y el sistema de propagación electromagnética del sonido radiofónico, aunque se produzca a través de la *Frecuencia Modulada* (sistema que contempla una mayor fidelidad), también reduce la calidad del sonido original. Además, a través de magnetófonos, filtros, reverberadores y otros elementos propios de una unidad de grabación y reproducción sonora, el creador incorpora a la

codificación del mensaje los recursos expresivos del *trucaje sonoro*: todos aquellos procedimientos técnicos que por medios artificiales permiten dar al oyente la ilusión de una determinada realidad sonora.

2. La noción *oyente*, como el elemento en la cadena significativa que *asigna* significado al mensaje sonoro en el proceso interactivo de la comunicación radiofónica. El oyente percibe e imagina (producción de imágenes auditivas) según las limitaciones de operación de su sistema sensorial adaptado a las condiciones en que se produce la *escucha* radiofónica. Estas limitaciones perceptivas han de ser integradas positivamente en el sistema expresivo del lenguaje radiofónico.

Estudiaremos más adelante las características concretas de la significación y expresión de las dos nociones citadas en el lenguaje radiofónico. Ahora, a modo de conclusión de lo hasta aquí expuesto, propongo la siguiente estructura constitutiva del sistema semiótico radiofónico:

sistema semiótico radiofónico

lenguaje

tecnología

oyente

radiofónico

palabra

efectos

percepción

sonoros

recursos

radiofónica

música

técnico/expresivos

silencio

de la reproducción sonora

Esta descripción estructural del sistema semiótico radiofónico refleja claramente la complejidad significativa del sistema expresivo que aglutina el lenguaje radiofónico. Con el objeto de contribuir a una mejor comprensión de la constelación de conceptos que estructura el lenguaje radiofónico, aun conociendo las limitaciones que supone toda reducción de una dimensión tan compleja a una proposición breve y comprensible, he aquí la siguiente definición operativa, no exhaustiva:

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 los 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.

Uno de los enfoques que determinan la comprensión de la estructura del universo significativo del lenguaje radiofónico desarrollada hasta el momento es su definición como fenómeno *acústico*, donde los sonidos y los mensajes se clasifican en función de su perceptibilidad. Esta clasificación determina la presencia del factor *comunicación* y de la interacción entre el emisor y el receptor. Éste ha sido uno de los ejes centrales de la argumentación precedente. Es así como entiendo justificada la importancia de *los* factores de percepción en la significación y codificación de los mensajes radiofónicos.

Otro enfoque importante sobre el que gravita también una parte de la comprensión del fenómeno expresivo y significativo de la radio es la cualidad de estético que caracteriza la naturaleza del mensaje radiofónico. Es así como tiene sentido que hablemos de *formas sonoras* o, como veremos más adelante, de la musicalidad de la palabra, o de la importancia de las respuestas afectivas en la construcción del proceso comunicativo con el oyente. En el proceso de aprendizaje del lenguaje radiofónico, este enfoque resuelve además un problema de estrategia didáctica: asumido desde pequeños el lenguaje verbal como un objeto funcional, de aprehensión de información o intercambio de información, casi exclusivamente, deviene una imposibilidad casi biológica reaprender la fuerza expresiva del sonido de la palabra en su sentido más connotativo, o trabajar en la radio con un montaje de distintas voces y músicas como si de una composición musical se tratase. Esta barrera cultural hemos de superarla, en parte, con el estudio de la estética del lenguaje.

Aunque resulte anacrónico, el estudio estético del lenguaje nos remite a escuelas filosóficas o lingüísticas que hoy están totalmente periclitadas. Los aspectos que tratan la sintaxis, la semántica y la pragmática del lenguaje han servido para la construcción de las teorías modernas del lenguaje, analizando las relaciones formales entre la experiencia y lo significado, o las motivaciones psicológicas o sociológicas que definen los usos sociales y culturales de *las* lenguas. Pero si centramos el estudio en un lenguaje nuevo como el lenguaje radiofónico, que subraya en exceso la materialidad sonora del significado, que niega la representación visual del mensaje y que integra en su gramática expresiva un elemento de tanta fuerza simbólica como la música, juzgaremos que está justificada una cierta recuperación de aquellas teorías que en su momento trataron la comprensión del lenguaje como experiencia estética.

La filosofía romántica y la escuela idealista estuvieron orientadas a interpretar el lenguaje como una actividad creadora. La escuela idealista, en oposición al positivismo, surgió a finales del siglo pasado para situar a la

ciencia del lenguaje fuera del campo de las ciencias naturales o físicas. El lenguaje es visto como un producto de libertad de las personas en su desarrollo histórico hacia la formación de nuevos valores culturales.

El punto de partida de la escuela idealista fue el filósofo Croce, conocido especialmente por sus trabajos sobre estética (..) Croce identifica arte y expresión. Para él no tiene sentido la expresión `hablar con palabras bellas o `hablar bien, puesto que si realmente se habla, se habla bien (...) La posición de Croce es diametralmente opuesta a la de Saussure. Para Saussure, el objeto fundamental de la lingüística no es, propiamente, la creación individual lingüística, sino las lenguas como sistemas a disposición de los hablantes¹⁶.

Frente a este carácter unipersonal del acto comunicativo del lenguaje en la estética de Croce, otros autores de la escuela idealista analizaron la actividad creadora del lenguaje como algo que está al servicio de la comunicación: "Para Vossler, la creación individual tiene un límite, que es cuando el individuo deja de ser entendido (...) Como resultado de la evolución, el lenguaje es también un instrumento, pero no deja de ser por ello al mismo tiempo una creación artística, una obra de arte"¹⁷.

Aun cuando estas teorías sobre la estética del lenguaje corresponden a la estética del lenguaje verbal, tratándose de pensamientos filosóficos, más que de estudios estructuralistas, es interesante y positiva su recuperación pues nos suministran unas pautas indicativas para el estudio estético del lenguaje radiofónico.

Vossler consideraba al lenguaje como una *obra de arte*, pero al mismo tiempo como un instrumento al servicio de la comunicación.

Precisamente éste es el objeto de nuestro estudio: el lenguaje radiofónico es el instrumento que hace posible la difusión de noticias con mayor rapidez, la comunicación entre públicos masivos y heterogéneos, pero al mismo tiempo permite la creación artística.

Si la información estética en el lenguaje se genera a través de una excitación sentimental en el proceso comunicativo, y ésta guarda una gran conexión con *lo simbólico* y lo connotativo, el lenguaje radiofónico necesita integrar en su sistema semiótico aquellos elementos expresivos que codifican el sentido simbólico. La utilización de la música y los efectos sonoros en la producción de enunciados significantes, como signos sustitutivos de una determinada idea expresiva o narrativa, pueden superar muchas veces el propio sentido simbólico y connotativo de la palabra. Esta propuesta narrativa radiofónica de Imison¹⁸ es un buen ejemplo:

La grabación del sonido de un grupo de personas que participa en una ceremonia religiosa evocará en la mayor parte de los oyentes una escena de devoción y tranquilidad. Si esa imagen fuera interrumpida por el

sonido de la explosión de una bomba seguido del silencio, la deducción clara sería que un acto de hostilidad había interrumpido trágicamente la asamblea. Si por el contrario el sonido de la ceremonia fuera interrumpido regularmente por explosiones de bombas, pero continuara de inmediato con rigor renovado, quedaría claro que los sonidos eran simbólicos más que reales y la imagen mental que resultaría sería la del triunfo de la espiritualidad sobre la agresión. Las mezclas de sonidos reales y fabricados, de música, palabra y silencio, son ilimitadas en su complejidad y en su habilidad para crear implicaciones sutiles.

La connotación simbólica que ofrece el contraste entre voces oscuras y voces claras, utilizada tradicionalmente en el teatro o en la ópera (diálogo "bajo"/"tenor") recobra un significado especial a través de la radio en programas dramáticos. El simbolismo de una música descriptiva que estimula en el radioyente la producción imaginativo-visual de paisajes, o situaciones de tensión dramática, o colores claros u oscuros, toma en la radio un significado y fuerza expresiva trascendental. O la connotación simbólica ritmo musical repetitivo utilizado como fondo sonoro en la presentación de un informativo, mientras dos voces relatan la actualidad del día en forma de unos breves titulares, que significa toda una constelación de conceptos como dinamismo, novedad informativa, autoridad profesional, credibilidad. Todo estos recursos expresivos fundamentan el sentido simbólico, estético y connotativo del lenguaje radiofónico. Pero es necesario que el profesional de la radio se acerque al proceso creativo con una actitud distinta, conjugando equilibradamente la dialéctica forma/contenido, información semántica/información estética y en el proceso de aprendizaje de los códigos del lenguaje radiofónico, si es necesario, discriminando positivamente una cierta primacía de la *forma* sobre el *contenido*.

Como el estudio estético del lenguaje radiofónico ha de ponerse en relación con el estudio de su función comunicativa, y la codificación de mensajes sonoros en función de su perceptibilidad y el conjunto de factores que caracterizan el proceso perceptivo del radioyente, es así como se hace necesaria la reivindicación de un análisis del lenguaje radiofónico desde una perspectiva estético-comunicativa. En este contexto, junto a la dialéctica entre la *forma* y el *contenido*, Moles nos plantea ahora la dialéctica entre la *previsibilidad* y la *originalidad*¹⁹.

Si el receptor es susceptible de tener cierta *previsión* sobre la secuencia de elementos que constituyen el mensaje, es decir, si éste posee una *redundancia* suficiente, *el* receptor percibirá el mensaje como una *Gestalt* sabemos que la percepción de una forma no es otra cosa que la conciencia de su previsibilidad-, y esto en la medida en que el artista pretende dirigirse a un público; el establecimiento de ese justo equilibrio

entre *previsibilidad* traducida por la emergencia de las formas del mensaje- y *originalidad* de una aportación nueva, será, en este caso, la regla fundamental de composición.

Estoy seguro de que a estas alturas, leído este segundo capítulo, algún lector estará interpretando como un tanto exagerada esta preocupación del autor por la integración del oyente o *sujeto de percepción* en el proceso de definición del sistema semiótico radiofónico; o como un arcaísmo el intento de recuperar el sentido estético del lenguaje radiofónico. Casi seguro que algún lector, incluso, ante la falta de cualquier referencia biográfica del autor en las solapas de este libro, habrá supuesto que quien esto escribe debe estar acercándose a la edad de la jubilación, si no la ha traspasado ya. No es el objeto de esta obra revelar intimidades personales, pero no, aún estoy bastante lejos de ese límite temporal. Y rechazo categóricamente que las pretensiones expuestas hasta el momento signifiquen una radio *vieja*, usado este adjetivo en un tono despectivo. Habríamos de hacer un poco de memoria, sobre los programas que habitualmente escuchamos en la radio, y recomponer en nuestra imaginación cuándo fue la última vez que un programa realmente nos sedujo, que una voz nos conmovió, o que la audición de una entrevista nos causó una verdadera *emoción estética*, tal como la describe, y muy bien, Yuri Lotman²⁰.

Pushkin ha enunciado así la fórmula de la emoción estética: Es la ficción que me deshace en lágrimas. El arte exige una emoción doble: olvidar que lo que se ve es una ficción, y al mismo tiempo no olvidarlo. *No* hay arte más que en aquello que nos espanta por un crimen y a la vez sabemos apreciar la interpretación del actor.

También la audición de la radio, y no necesariamente la ficción dramática o el ritmo músico/verbal de un "disc-jockey", también la radio informativa, puede causar una verdadera *emoción estética*, reutilizando así el lenguaje radiofónico como un auténtico instrumento de comunicación y expresión.

CAPÍTULO III

La palabra radiofónica

Ninguno de los sistemas expresivos que constituyen el lenguaje radiofónico es por sí mismo fundamental para la producción de sentido. Sin embargo, porque es el instrumento habitual de expresión directa del pensamiento humano y vehículo de nuestra socialización, la palabra es

indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico. Aquellos creadores que prescindían de la palabra en sus obras radiofónicas, rara vez consiguen un éxito comunicativo, aunque; desde una perspectiva experimental, se les pueda reconocer un gran valor por lo que representan de aportación al desarrollo del lenguaje radiofónico.

Es curioso escuchar cómo a veces se les adjudica a las obras-arquetipo que han pasado a la historia de la memoria colectiva de la radio un valor singular por su tratamiento experimental del sonido, la fuerza expresiva de los efectos sonoros utilizados o el acierto en la selección y montaje de sus músicas. Y, paralelamente, no se expresa igual entusiasmo en el recuerdo del gran esfuerzo creativo que supuso en esas obras el trabajo con la palabra radiofónica. Como si lo *auténticamente* radiofónico, lo que proporcionó la clave del éxito en la inteligente construcción narrativa de la obra, fuera patrimonio de los sistemas expresivos de la música o de los efectos sonoros.

Así es como nuestra memoria histórica recuerda, por ejemplo, legado de lo que fue una auténtica creación radiofónica en el pasado, la trascendente emisión de Orson Welles para la *CBS La Guerra de los Mundos*, la noche del 30 de octubre de 1938. Algunos autores homenajean el trabajo de Orson Welles haciendo alusión a la riqueza expresiva de los efectos sonoros en la descripción radiofónica de la invasión marciana, a partir del aterrizaje de unas naves espaciales en una granja de Govers Mills, New Jersey. Otros destacan el acierto de la inserción musical entre los distintos noticiarios que hablaban de informes astronómicos sobre Marte o la pausa de piano tras interrumpirse trágicamente la emisión en el momento en que el reportero Carl Philips describía los movimientos de la "Cosa" después de abandonar su cápsula espacial.

Sin quitarle ningún protagonismo ni méritos al trabajo realizado en el montaje de los efectos sonoros, o al trabajo, breve pero significativo, de la banda musical, la auténtica fuerza expresiva y creativa de *La Guerra de los Mundos* está en la palabra radiofónica y... en algunos de sus silencios. Así pude constatarlo cuando asumí para la Cadena SER en 1988 la producción de una réplica del programa, aprovechando la celebración del cincuentenario de la emisión de Orson Welles.

Dirigido el programa-réplica por el maestro de los programas dramáticos en España, Juan Manuel Soriano, seleccionamos para representar los distintos personajes de la obra las voces de Constantino Romero, Arsenio Corsellas, Rafael Turia, Juan Antonio Fernández Abajo, Antonio García del Moral y la del propio director, Juan Manuel Soriano. La importancia del trabajo de la palabra radiofónica estaba fijada por las propias exigencias del guión entre otros, dos monólogos alternativos de cuatro minutos y un diálogo de 530", sin músicas *ni* apenas efectos,

construían situaciones decisivas en este radiodrama de cincuenta y ocho minutos. El diálogo entre Constantino Romero (*profesor Richard Pierson*) y Arsenio Corsellas (*Un extraño*), en los minutos finales del programa, es una de las joyas radiofónicas de la reciente producción dramática en España, cuya seducción nunca olvidaremos.

La circunstancia referida es totalmente lógica, pues, Orson Welles, era un *mag*o de la palabra, transmutándose, a través de los perfiles polifacéticos de su voz, en distintos personajes en sus distintas caracterizaciones para la radio norteamericana de los años 30-40. Pero, sin embargo, algunos autores han preferido identificar su trabajo creativo con sofisticados montajes radiofónicos, ingeniosos efectos sonoros, o, como también ha sucedido con su obra cinematográfica, recordando de Orson Welles sus extravagantes encuadres de cámara o su espléndido maquillaje en la representación del anciano Charles Foster Kane (cuando Welles sólo contaba veinticinco años); precisamente, y es toda una paradoja, un film el de *Ciudadano Kane* cuya continuidad narrativa viene generada por una única y hermosa palabra: "Rosebúd".

Intentaré resituar en este capítulo sobre la palabra radiofónica el valor específico de su fuerza expresiva, negando las afirmaciones ignorantes de quienes identifican *lenguaje radiofónico* con *lenguaje verbal* [en la](#) radio, pero negando también que la creatividad expresiva en la radio haya de pasar necesariamente por las músicas o los efectos sonoros, únicamente; o, en otro contexto, que las características expresivas de la palabra radiofónica puedan explicarse simplemente a través de los estudios lingüísticos del lenguaje verbal. La descripción del sistema expresivo de la palabra radiofónica no se agota con la descripción lingüística de la palabra en los usos convencionales de la comunicación interpersonal o de la comunicación escrita: la palabra radiofónica no es solamente la palabra a través de la radio.

La estricta interpretación lingüística del lenguaje verbal en la radio ha sometido a la palabra radiofónica al desahucio de su especificidad. La palabra radiofónica excluye la visualización expresa del interlocutor; esa circunstancia la hace un tanto extraña a los esquemas lingüísticos y paralingüísticos que definen la comunicación interpersonal en el lenguaje natural. No hay que olvidar que el lenguaje radiofónico es un lenguaje artificial, y que la palabra radiofónica, aunque transmite el lenguaje natural de la comunicación interpersonal, es palabra *imaginada*, fuente evocadora de una experiencia sensorial más compleja.

Una buena prueba de ese carácter *artificial* del lenguaje radiofónico es que una de las formas más características de la palabra radiofónica es el "monólogo": Si bien el monólogo apenas existe en el lenguaje natural de la comunicación interpersonal, pues rara vez las personas se hablan a sí mismas, el monólogo en la radio es esencial: para expresar el discurso interior de un personaje o del narrador de una determinada acción, o como forma

comunicativa que establece el locutor con los ausentes y anónimos radioyentes desde la soledad del estudio de emisión. Precisamente, la "soledad" es la primera dificultad que tiene que superar el monologante radiofónico por la ausencia de un "feedback" comunicativo que estimule la creación de nuevos mensajes sonoros:

La Asamblea del Pueblo, escribe Cicerón, es la escena más bella para un orador: de manera muy natural le lleva a dar más realce a su palabra. Una multitud numerosa tiene tal acción que, al igual que el tañedor de una flauta no puede tocar sin instrumento, el orador no puede ser elocuente sin un amplio auditorio.

Sin embargo, al "orador radiofónico", sin auditorio alguno y en soledad; se le exige también elocuencia a través de una forma expresiva tan individualizada como es el monólogo; el locutor ha de expresar ideas y sentimientos a los radioyentes; en definitiva, ha de comunicarse con ellos. Esta dificultad entraña una actitud comunicativa específica de la radio: el locutor ha de proyectar sobre el acto comunicativo que construye con su voz la abstracción de un oyente u oyentes imaginarios. La dificultad es generalmente atenuada con el uso de formas pronominales en la expresión verbal, que dejan más evidente la direccionalidad del acto comunicativo verbal ("como ya saben ustedes..."; "como ustedes recordarán..."). Otro factor atenuante: el efecto psicológico de la "auto-audición", que resulta del retorno que los auriculares realizan de la propia voz, construye también una situación especial de autoproyección de la voz del locutor sobre sí mismo; escuchando su propia voz a través de los auriculares, el locutor recibe una primera impresión psicológica de interlocución consigo mismo. Otro elemento característico del contexto artificial, y específico de la palabra radiofónica es la particular integración que el acto comunicativo verbal resuelve de los procesos de expresión mediante lectura de texto escrito o mediante la improvisación verbal. Tanto si la expresión de la palabra radiofónica resultante es una lectura de texto escrito o se trata de una improvisación, el radioyente recibe una misma impresión de realidad: el locutor se dirige a él, le mira a *los* ojos, le grita o le susurra a *los* oídos y le transmite una determinada información. Cuando el locutor lee un texto está intentando reproducir un contexto comunicativo natural, de una cierta intimidad; así, es necesario eliminar el efecto distanciador que supone saber que el locutor no *te habla*, sino que mira un texto.

Lógicamente, las convenciones narrativas de cada género radiofónico decidirán unos usos particulares de la palabra radiofónica y de la expresión supuestamente más o menos "natural" del texto escrito. Pero el locutor, he aquí una de las paradojas de la comunicación

radiofónica, simulará siempre esta realidad lectora/distanciadora expresándose con la mayor "naturalidad".

Esta actitud comunicativa decide un determinado registro expresivo "natural" del acto de lectura, pero también obliga al creador de la palabra radiofónica a mantener un registro expresivo semejante cuando se recurre a la improvisación verbal. Planteada una misma propuesta comunicativa, el locutor ha de expresarse de la misma forma tanto si está leyendo un texto como si está improvisando. Esta coherencia exige una homologación de las rutinas verbales que utilizamos en la construcción del texto sonoro-leído con las rutinas verbales que caracterizan el texto sonoro-improvisado. La resolución de la integración de estos dos procesos es otra de las características específicas de la palabra radiofónica, cuya complejidad requiere un trabajo profesional de un gran rigor en la locución, especialmente en la improvisación verbal.

Rudolf Arnheim ya se planteaba, a propósito de la adaptación de las obras dramáticas para la radio, las dificultades de la integración de la lectura de texto y la improvisación en la expresión de la palabra radiofónica:

Cuando una persona habla a otra no es natural que tenga un texto plasmado sobre papel o retenido en su memoria; lo corriente es que se vea afectada por lo que está sucediendo en el momento de la transmisión, y utilice palabras procedentes de su memoria y que sean fruto de sus conocimientos y vivencias anteriores. Así pues, *lo* que se dice no debería ser una reproducción sino una improvisación. En consecuencia, el habitual relato escrito ha de ser sólo la fase previa en bruto de la charla radiofónica. El desarrollo debería ocuparse de que a partir de una creación literaria se hiciera una creación para él micrófono, que en el mismo momento de su producción en el escritorio ya fuera pensada para la radio, evitándose con ello tener que adaptarla posteriormente.

El texto escrito para la radio es un texto sonoro, pues sólo así será leído por él radioyente. Por consiguiente, es necesario integrar en la redacción de este texto aquellos recursos expresivos que connoten la referida impresión de realidad acústica, la misma sensación de naturalidad y espontaneidad del discurso improvisado

La economía del tiempo radiofónico, la necesidad de decir cuantas más cosas y en menos tiempo mejor, ha supuesto la degeneración o el olvido de la improvisación, sustituida por el texto. La primacía del texto sobre el discurso improvisado conlleva; generalmente, un lenguaje verbal subyugado a las formas expresivas del lenguaje

literario. El desprestigio de la improvisación quizás fuera originado por un desconocimiento de su técnica o "arte"; los ignorantes o detractores podrían situarse, *por* un lado,, entre aquellos que concedían a la memorización *un* papel de árbitro exclusivo, y, por otro lado, entre aquellos que piensan que la improvisación no requiere ninguna preparación previa.

El llamado "arte" de la improvisación verbal ha sido sistematizado sobre la base de tres reglas esenciales:

1. No hablar de lo que no se conoce.
2. No salirse del tema.
3. Aprender a liberarse físicamente.

Más allá de estas tres reglas muy generales es muy difícil hablar de reglas de la improvisación, cuando distintos profesionales de la palabra utilizan repertorios de técnicas tan diversos. Maurice Ajam en 1938 sintetizaba así las ideas fundamentales del orador del siglo XIX y las claves del "arte" de improvisar

La educación nos ha hecho visuales y no auditivos, pero es el oído lo que cuenta en un orador. Hay que hacer trabajar la memoria motriz de articulación, entrenarse todas las mañanas con una corta improvisación en voz alta. Meditar el discurso en voz alta si es posible, meditar la forma tanto como el fondo, escuchar buenos oradores, hablar mucho, cuidar la dicción, llenar los oídos de bellos periodos sonoros, tener la audacia de afrontar el auditorio a menudo.

En la improvisación verbal radiofónica es necesaria también una especial sensibilidad hacia el uso de la pausa o silencio. Los códigos culturales *del* profesionalismo radiofónico nunca han considerado el silencio como un recurso expresivo positivo. El locutor de radio considera que la pausa muchas veces es innecesaria y se teme los efectos distorsionadores que el silencio puede ocasionar en el flujo de información sonora que llega a oídos del radioyente: una pausa que se prolonga más allá de dos segundos puede ser identificada como una interrupción de la comunicación radiofónica: Contra los supuestos "peligros" de la pausa, el locutor intenta llenar todo vacío acústico con ráfagas de palabras. Así es como en la improvisación verbal, cuando por falta de preparación del tema propuesto, motivación psicológica o cualquier otro factor que altere la incesante actividad de los neurotransmisores que relacionan pensamiento y lenguaje, se hace urgente la intervención de la pausa para dar tiempo a pensar qué se va a decir, la respuesta del locutor es casi siempre la contraindicada: intenta enmascarar sus dudas con repeticiones entrecortadas de palabras, reflexiones sonorizadas ("ehhh...",

"uhmmmtn..."), uso incorrecto de palabras que en la frase iniciada no tienen ningún sentido, etc.; sonidos indeseables que en el contexto acústico de la radio adquieren una excesiva relevancia, interfiriendo negativamente en el proceso comunicativo locutor/oyente. El temor a la pausa o la falta de hábito en el uso de la misma son factores decisivos en la improvisación verbal.

Paul Valéry decía que "el hombre crea sin darse cuenta, como respira; pero el artista se da cuenta de que está creando". Esta particularidad es quizás lo que confiere a la improvisación el carácter de técnica o "arte": el dominio de la misma ante el micrófono, donde hemos de reproducir aquello que en la vida real hacemos con toda normalidad.

Si el diálogo es una de las formas expresivas que en la radio mejor nos acercan a la comunicación interpersonal, la improvisación es el significante de esa forma expresiva, la expresión más *directa* de una idea o de un sentimiento. El locutor radiofónico ha de ejercitarse diariamente en el control de todos los recursos expresivos de la improvisación y trabajar, paralelamente, en la *naturalidad* del texto escrito. Más adelante me referiré a los subcódigos particulares que nos permitirán significar el texto escrito radiofónico del repertorio de connotaciones citadas.

Si profundizamos en el estudio de la palabra radiofónica, rehusando la simple y parcial interpretación lingüística, observamos que el análisis de su sistema expresivo se inscribe de una manera más acertada en disciplinas científicas que interrelacionan, distintas materias, como la *estética acústica* o la *psicoacústica*, donde el nivel de significación semántica y estética se conjugan armónicamente y en una estructura perceptiva multisensorial.

En el ámbito específico de la investigación y la experimentación radiofónicas, ya poco después de la aparición del *nuevo invento* en la primera mitad de los *años 20*, hubo tentativas por definir los rasgos distintivos de la palabra en la radio, Escritores, dramaturgos, poetas, se interesaron muy pronto por las *posibilidades* expresivas de la radio, como transmisora de una nueva palabra y un nuevo sonido.

En Milán, junio de 1931, Enzo Ferreri publica en la revista de literatura y arte II *convegno* todo un decálogo de propósitos para una radio diferente: "II manifiesto délla radio come forza creativa". Este manifiesto intuye casi todos los problemas de la radio, entendida como creadora de nuevas formas periodísticas, dramáticas, musicales, poéticas. El manifiesto trata de "la fuerza sugestiva de la voz humana", propone la formación de profesionales "investigadores de voces" y la creación de una "escuela de las voces", donde se enseñe la técnica de la dicción para la radio, "el arte de colorear una noticia y el sentido difícilísimo de la pausa".

Enzo Ferreri estaba convencido de que, gracias a la radio, la palabra "ha recuperado su autoridad".

Otro esteta de la radio de los años 30, Rudolf Arnheim; reivindicaba también un tratamiento más "sonoro" para la palabra radiofónica.

En la palabra, el sonido es como la tierra madre, de la que el arte hablado nunca puede prescindir, a pesar de que llegue tan lejos que pierda su sentido. Pero este sencillo instinto que permite utilizar las cualidades sensibles del material creativo se echa de menos en muchos de los actuales directores de teatro y de obras radiofónicas, ya sea por falta de capacidad, ya sea porque creen que de este modo sirven mejor al sentido de la palabra prescindiendo de la entonación.

Cautivado por la riqueza expresiva del medio, Rudolf Arnheim exigía para la radio y la palabra "todos los colores del sonido". Ese carácter expresivo que, según Arnheim, había de tener la palabra radiofónica se trataba, básicamente, a través de cuatro factores: intensidad, volumen, intervalo, ritmo.

Un año después de la edición en Londres de la obra de Rudolf Arnheim *Radio*, coincidiendo con la Exposición de París de 1937, se celebra en la capital francesa el I Congreso Internacional de Arte Radiofónico, por iniciativa de la sociedad parisiense La Unión del Arte Radiofónico. Durante tres días, el 8, 9 y 10 de julio de 1937, especialistas de la radiodifusión francesa y otros 14 países europeos, incluido España, estudiaron los problemas del nuevo arte de la "mise en ondes" y defendieron "un arte de la palabra en el micrófono". Entre las conclusiones de los debates del Congreso de París figuran dos cuestiones principales: la propuesta de la creación en los conservatorios de clases preparatorias para la radio, y la necesidad de operar con laboratorios de radio para la investigación sobre el arte de la palabra en el teatro radiofónico. Indudablemente, esta *cumbre* europea tuvo una importancia histórica fundamental para la estructuración del lenguaje radiofónico y el uso de la radio *como* un medio de expresión.

La II Guerra Mundial y la propaganda de los movimientos políticos en toda Europa, sin embargo, truncarían inevitablemente su desarrollo ningún arte tiene futuro cuando el combate entre las ideas y por un mayor dominio territorial se dirime con las armas y el exterminio de la población. La radio de la década de los 40 en Europa fue una radio al servicio de la propaganda política o militar. Después... después surgió la televisión.

De manera indirecta o sin proponérselo, fue la música contemporánea la que inspiró también una actividad intensa en la investigación sobre el tratamiento extralingüístico de la voz. Especialmente; la música electroacústica ha estructurado de forma experimental toda una serie de

recursos expresivos de montaje sonoro, que se han incorporado plenamente a las técnicas de trucaje sonoro radiofónico.

Los compositores de la música vocal han sido quizás los que más se han preocupado por un rechazo de la significación puramente lingüística de la palabra y el texto, estableciendo una relación consonántica entre música y palabra.

Luciano Berio es tal vez uno de los compositores contemporáneos de música vocal más seducidos por la idea de liberar a la palabra del tratamiento lingüístico. En la obra *Omaggio a Joyce*, con un texto de un fragmento de Ulises de James Joyce, la palabra es recitada y grabada por una voz femenina en inglés, francés e italiano. Berio somete al texto verbal a toda clase de transformaciones electrónicas palabras o fragmentos de frases son manipuladas mediante la filtración de graves o agudos y la reverberación, fonemas o aglomerados de fonemas se transportan al grave o al agudo, desbaratándose la identificación o interpretación semántica del texto: "Berio quiere liberar el potencial musical del texto, su música inmanente de alguna manera, es decir, operar el fragmento de Joyce para que sea escuchado como música (...) o como poesía".

El tratamiento musical de la voz, sin perjuicio para la significación semántica (inteligibilidad del texto en un contexto comunicativo), ha de estar presente también en la connotación estética de la palabra radiofónica. En la radio, la componente estética del mensaje radiofónico trasciende el significado puramente lingüístico de la palabra. De otra manera, será muy difícil aceptar la importancia de dimensiones acústicas como la intensidad, el tono, el timbre o el ritmo en la codificación de la palabra radiofónica.

Antes de finalizar esta pequeña introducción sobre el estudio de la palabra radiofónica quisiera hacer algunas aclaraciones terminológicas. La fidelidad propuesta desde un principio a un enfoque estético-comunicativo en el análisis del lenguaje radiofónico me obliga a fijar como punto de partida en la descripción de sus sistemas expresivos el estudio de la palabra, no el estudio de la voz. Así, denomino "palabra radiofónica", y no "voz radiofónica", al sistema expresivo del lenguaje radiofónico producido por la voz humana. Desde esta perspectiva analítica, considero conceptualmente limitativo hablar de la existencia de la "voz radiofónica", pues entiendo que dicho concepto sólo describe "sonido verbal", o sonido producido por la voz humana, independientemente de su contexto comunicativo. Si la voz es transmisora de enunciados significantes, codificados según rutinas, normas o estructuras propias de un lenguaje, creo más conveniente que la representemos en el sistema semiótico de la radio a través de su soporte

enunciativo: *la* palabra. No obstante, es cierto que la energía creadora de la palabra, su fuente de producción, es el sonido de la voz, pero también el sonido de la voz puede servirnos para codificar mensajes propios del sistema expresivo "música" o del sistema expresivo "efectos sonoros". El concepto "palabra radiofónica" connota la acción enunciativa del sonido verbal de una función comunicativa. Y la voz radiofónica: como fuente de energía creadora de palabras que transmiten enunciados significantes al servicio de una acción comunicativa.

3.1. LA PALABRA. PRODUCCION FISIOLÓGICA

En el libro de Martha Salotti se recoge una cita del poeta mejicano Alfonso Reyes, tomada de su obra *La experiencia literaria*, donde se describe de una forma poética pero muy gráfica la producción fisiológica del sonido verbal

Gran música el lenguaje, indecisa escultura de aire vaciada en la cavidad de la boca. Ceden su tono y sus compases a las caricias, a las exigencias de cierta topografía en el fuelle del pecho, las cuerdas vibratorias de la garganta, la corneta o resonador de la nariz, el muro de rechazo y apoyo del paladar, el puente movedizo de la lengua que, a su vez, obra de palanca, las almohadillas de los labios y los sutiles respaldos de los dientes, tan sutiles ellos, que dividiéndose milimétricamente, por lo menos en tres partes modifican la pronunciación según el uso del filo del medio diente o de la juntura con la encía. Por entre todos estos delicados accidentes, combinando diversamente ruidos y sonidos, armonías y disonancias, entre tropiezos, fricciones y silbidos de consonantes y desahogo de vocales, sale el lenguaje a flor, como quien vence una carrera de obstáculos. Tal es el ser vivo del lenguaje, si lo escuchamos desde afuera del hombre, desde afuera del espíritu.

Esta descripción literaria de la producción del sonido de la palabra es bastante ilustrativa para ayudarnos a comprender la enorme complejidad que encierra el proceso fisiológico de la fonación y construcción del mensaje verbal. A grandes rasgos, cada sonido de la palabra es el resultado de tres procesos:

- a) Una *vibración*. El vibrador vocal consiste en un par de cuerdas fibromusculares que se extienden a lo largo de la laringe (dentro de lo que vulgarmente llamamos "bocado de Adán"), desde la parte anterior a la posterior. Cuando una persona habla, sus cuerdas vocales se juntan por completo. El paso del aire por la laringe y las órdenes que transmite el

cerebro estimulan la vibración de las cuerdas vocales y generan la producción de un sonido.

- b) Una *fente de energía* que origina la vibración. La fuente de energía son los músculos respiratorios, en especial el diafragma (músculo ancho que separa la cavidad del pecho de la del vientre).
- c) Una *resonancia* que amplifica y enriquece las vibraciones. Los espacios huecos de la cara y la garganta son los resonadores vocales principales, que amplifican el sonido producido por las cuerdas vocales y generan el "timbre" característico de cada voz.

Las vocales se generan en el mismo instante en que el aire de nuestros pulmones es convertido en sonido por la acción vibratoria de las cuerdas vocales; no intervienen los órganos de articulación si no es para su amplificación o resonancia. Las vocales son clasificadas según el número de vibraciones, en el orden siguiente:

"u" 450 vibraciones simples.

"o", 940 vs.

"a" 1.880 vs

"e". 3.760 vs.

"i" 7.520 vs.

Desde una perspectiva musical, la "a" se distingue por su claridad, la "e" por su facilidad, la "i" por su sonoridad, la "o" por su suavidad y la "u" por su conductibilidad: Las vocales son el vehículo del sonido por excelencia, tienen el poder de colorear la voz y darle relieve, concentran y reflejan el sonido.

Las consonantes son los sonidos que proyectan a las vocales hacia el exterior y *les* dan contenido. Las consonantes hacen la palabra inteligible. Son el resultado de la articulación o movimiento flexible, rápido y preciso de los órganos articulatorios: lengua, maxilar, paladar y labios. Según los puntos de articulación, las consonantes se clasificarán en bilabiales, labiodentales, interdentes, etc. Según se produzca o no vibración laríngea, las consonantes serán sordas o sonoras. Según el modo de articulación. Y así procederíamos a la clasificación de todos los sonidos consonánticos, los sonidos que transmiten la información del texto.

Si las vocales son los sonidos musicales de la palabra, dando forma y color a nuestra voz, las consonantes son su significado. Tan importante es la pronunciación de las vocales como la articulación de las consonantes. En la construcción del mensaje radiofónico, claridad y sonoridad son dos cualidades esenciales para una correcta percepción del valor significativo de la palabra. Quizás, por el valor semántico que de una forma excesiva ha

tenido en algunos textos da información que transmiten las consonantes, el polifacético autor Roland Barthes lo reivindicó en su día el valor musical de las vocales, por encima del valor funcional comunicativo de las consonantes:

...las consonantes de quienes se piensa con demasiada facilidad que forman el armazón de nuestra lengua y a las que se impone siempre para "articular", "destacar", "enfaticar", para satisfacer a la claridad del sentido. Panzera recomendaba, al contrario, en muchos casos, "patinarlas", devolverles la usura de una lengua que vive, funciona y trabaja desde hace mucho tiempo, para hacer de ellas el simple trampolín de la vocal admirable: la "verdad" de la lengua residía ahí, no en su funcionalidad (claridad, expresividad, comunicación); y el juego de las vocales recibía toda la significancia...

En la radio es completamente necesaria esa expresividad de las vocales, la expresividad que nace de la correcta pronunciación de las vocales pero igualmente necesaria también la inteligibilidad de las consonantes la inteligibilidad que nace de la correcta articulación de las consonantes.

Esta descripción muy esquemática y sencilla de la producción fisiológica de la voz, el aspecto *motriz* de la producción de la palabra, ha de relacionarse con el contexto comunicativo. Que la determina: el aspecto *acústico* de la palabra. Ambos aspectos son inseparables en el proceso de aprendizaje de las rutinas que hacen posible el control expresivo y creativo de la producción sonora de la palabra. Si bien es cierto que el tono de nuestra voz varía en función de la fuerza del soplo del aliento; o de la tirantez, longitud y grosor de las cuerdas vocales, o del tamaño y forma de las cavidades resonantes, también es verdad que el locutor necesita de la acción activa de sus oídos si quiere controlar las rutinas vocales, que mejoran o modifican el tono de la voz. El locutor ha de aprender a escucharse a sí mismo mejor si quiere controlar todos los recursos expresivos de la voz. Acostumbrados en un principio a escucharnos a través del oído interno, generalmente ignorantes del sonido *externo* que tiene nuestra propia voz, una primera rutina de trabajo consistirá en aprender a oírnos también por el oído externo, tal como los demás nos oyen a nosotros, para tener así una información precisa del sonido que tiene nuestra palabra. Toda persona necesita un claro "feedback" auditivo para controlar todos los matices de su propia producción articulatoria.

Este aspecto *acústico* de la producción fisiológica de la palabra exige también de unas condiciones físicas determinadas en el contexto profesional de la producción radiofónica. En los estudios o salas de grabación de las emisoras de radio, bien *tratadas* acústicamente, el

locutor tiene una tendencia a hablar mejor porque el "feedback" auditivo se reproduce con mayor fidelidad. Cuando el sonido de nuestra palabra llega a nuestros oídos *externos* con toda su riqueza de matices, se verifica un auténtico estímulo auditivo que retroalimenta nuestra actitud comunicativa y facilita una expresión más correcta. Así, concluiremos que en los estudios de radio mejor acondicionados acústicamente, el locutor tendrá siempre una mayor disposición a una producción más correcta del trabajo verbal, simplemente porque permite una mejor audición de su propia palabra.

A título anecdótico, pensemos por un momento en el canto que generalmente producimos cuando nos duchamos o aseamos: el cuarto de baño, perfectamente embaldosado, se convierte en una cámara de sonido altamente resonante, que recoge nuestra voz con toda exactitud y la refleja nuevamente hacia nuestros oídos externos. La proximidad de las paredes al sujeto hablante atenúan los efectos de la percepción retardada de nuestra propia voz, como sucede en la percepción del eco: el sonido recorre una distancia muy pequeña y las paredes del cuarto de baño nos reflejan el sonido de la voz de forma instantánea y simultánea a su producción. Y nuestros oídos externos, así estimulados y retroalimentados, procesan la información recibida en forma de un mayor control de las rutinas que modifican el acto expresivo de producción de la palabra. Sin embargo, salimos del cuarto de baño e inmediatamente se produce una atenuación del "feedback" auditivo, perdemos el estímulo original y nuestra voz se apaga y muere sin extrañarnos por ello.

Los efectos y circunstancias de la anécdota referida guardan una gran analogía con el "feedback" auditivo que se genera en el estudio de radio a través de los auriculares, que transmiten al locutor una información exacta del sonido de su palabra y de forma simultánea a su producción. Algunos locutores, acostumbrados al uso diario de los auriculares se encontrarían totalmente indefensos si inopinadamente se les prohibiera su utilización, pues, convertidos con el tiempo en auténticos *apéndices* auditivos, los auriculares transmiten a su oído externo una información necesaria para la estimulación del proceso de producción fisiológica de la voz.

Las condiciones acústicas que caracterizan el proceso de percepción de la palabra y los demás, sistemas expresivos del lenguaje radiofónico serán tratados con más detalle en el capítulo IX. Aquí he querido únicamente dejar constancia de cómo los aspectos acústicos de la voz intervienen también decisivamente en la producción de la palabra. El aspecto motriz y el aspecto acústico son los dos polos de un mismo ciclo interactivo entre el locutor-sujeto hablante y el locutor-sujeto oyente.

3.2. EL «COLOR» DE LA PALABRA

Existe una interrelación significativa entre las dimensiones que definen acústicamente el sonido de la palabra: el timbre, el tono y la intensidad. Designaré como el "color" de la palabra, la dimensión compleja resultante de esta interrelación en su ámbito perceptivo. Veamos las razones de la constitución de esta magnitud psicoacústica de la palabra radiofónica.

El timbre está definido por tres factores: 1. Composición espectral; 2. Forma de los transitorios de ataque y extinción, y 3. Número y distribución de las zonas formánticas. La variación del timbre de un sonido; aquello que lo hace distinto, es consecuencia de la variación de las zonas formánticas o armónicos (frecuencia múltiplo de la fundamental). La frecuencia o tono fundamental constituye ya un parámetro esencial, por ejemplo, en el reconocimiento de una voz masculina o femenina: el tono fundamental en el hombre oscila entre 80 y 250 c/s (ciclos por segundo); en la mujer, de 150 a 350 c/s, y en el niño, de 250 a 500 c/s.

La *intensidad* de la voz depende primordialmente de la fuerza de espiración. El control voluntario del ritmo respiratorio ejercerá, por lo tanto, una función decisiva en el control de la intensidad de la voz. Este control voluntario del ritmo respiratorio resulta de:

1. Una modificación de la respiración en el sentido de alargar la espiración.
 2. Cuando terminamos de hablar y desaparece el material sonoro de la palabra, se produce una inspiración.
 3. Durante la inspiración se organiza el nuevo material lingüístico que debe ser emitido a continuación. El ritmo respiratorio no es un simple proceso mecánico; es un proceso mental, dirigido por la voluntad de nuestra mente, aunque a veces puedan influir factores externos de carácter fisiológico:
-
1. Constitución física del sujeto. La espiración es siempre más larga que la inspiración, pero, cuando hablamos, la espiración pasa a ser de 8 a 25 veces más larga que la inspiración; dependerá de la constitución pulmonar, del hábito respiratorio adquirido (respiración clavicular o respiración costodiafragmática).
 2. Alteraciones abdominales: la digestión, por ejemplo, acelera en alguna medida los movimientos respiratorios y dificulta la movilidad del diafragma debido a la plenitud de la cavidad gástrica. (Se recomienda a los profesionales de la voz no utilizarla después de haber comido en abundancia.)

3. Tensión emocional. La fisiología del miedo nos explica la necesidad que tenemos de inspirar con más frecuencia cuando estamos turbados emocionalmente: las glándulas suprarrenales segregan adrenalina, que eleva la tensión arterial, impone un ritmo acelerado al corazón y suministra riego sanguíneo al cerebro en cantidad abundante. Se produce una combustión acelerada de oxígeno y entonces el miedo provoca diversas reacciones musculares o viscerales: se contrae nuestro cuerpo y fisonomía, sentimos ansiedad, nos falta aire, recurrimos a la respiración clavicular... y la voz apenas se escucha, tiembla, se fractura. La respiración costodiafragmática es la única forma de recuperar el control articulatorio de la voz hacemos cada vez más largo el ciclo espiratorio, se atenúa la aceleración del corazón, recobramos la seguridad en nosotros mismos y normalizamos el sistema nervioso.

A través de la respiración, intensidad de la voz y tono también se encuentran, relacionados. El lingüista Navarro Tomás describe que "la elevación del tono en el sonido fuerte contrarresta el aumento de corriente espirada que el reforzamiento del acento produce, y el descenso del tono en el sonido débil contrarresta asimismo la disminución de dicha corriente". Esta correlación entre el aumento de la intensidad y el aumento de la tonalidad explica una de las rutinas habituales, en la expresión verbal radiofónica: cuando el locutor quiere expresar la idea de una mayor fuerza en la intensidad sonora, teniendo en cuenta, el alto grado de sensibilidad de la membrana mecánica de los micrófonos, no necesita recurrir a un aumento de la fuerza espiratoria: un aumento del tono produce muchas veces la misma sensación psicoacústica en el oyente, como si el locutor estuviera hablando "más alto".

Mediante el análisis electroacústico de la voz ha sido determinada una relación bastante significativa también entre el timbre y la intensidad de la voz cuanto más intenso es el sonido de la voz, más rápidas son las vibraciones de las paredes del resonador (faringe, paladar, etc.), y más armónicos posee. Un incremento del número de armónicos genera una ligera variación tímbrica, principalmente en la sensación psicológica que la audición de tal voz provoca. Es lo que se ha venido a llamar el "color emocional" de la voz.

Observamos, pues, que un aumento de la espiración y de la intensidad sonora provocará una sensación acústica distinta del timbre de la voz.

Otro factor significativo en la modificación del "color" de la voz es la duración del ataque o inicio de la fonación

El ataque, condicionando al sistema auditivo de una manera dada, hace que el sonido que sigue, incluso si tiene una cierta duración, sea percibido en otro nivel, bajo otra forma. El sonido percibido es pues

fundamentalmente diferente si se le suprime el ataque característico, como se puede hacerlo sobre una banda magnética, por ejemplo. El papel del ataque en el color del sonido explica la importancia de ciertos ornamentos que desempeñan entonces un papel esencial en la significación de los sonidos.

El timbre de un sonido es una de las dimensiones psicofisiológicas más importantes del estímulo auditivo que percibe el oyente en la radio, y también, la más compleja y difícil de medir. Los procesos de reconocimiento y selección que caracterizan la percepción radiofónica se expresan en la definición del timbre con una significación decisiva en la comunicación radiofónica y en la producción de imágenes auditivas en el radioyente uno de los factores de percepción específico de la radio, pues a partir del timbre y del color de la palabra es como los radioyentes *imaginan* o reconstruyen visualmente el rostro de los sujetos hablantes.

El timbre constituye un valor tan determinativo en esta fase de reconocimiento que incluye toda percepción porque entre otros factores, supone una referencia inestimable en las operaciones de aprendizaje comunicativo verbal que realiza el ser humano desde sus primeros meses de vida.

Algunos exámenes de laboratorio han demostrado que las diferencias en el color del tono son las primeras diferencias manifiestas que percibe el oído no adiestrado. Cualquier niño es capaz de distinguir el sonido de la voz humana del sonido del violín. Pero se necesita un buen grado de sofisticación musical para poder distinguir el sonido de un oboe al de un corno inglés sonando juntos.

La reflexión del músico Aaron Copland es evidente. Cuanto más compleja sea la estructura sonora del estímulo percibido, más importante será, el grado de aprendizaje desarrollado por el sujeto en el proceso de comunicación. Igualmente sucederá en el ámbito comunicativo radiofónico. Factores como "hábito" o "familiaridad" de la audiencia con el tipo de mensajes que emite la radio, beneficiarán de manera notable la serie de operaciones que habrá de hacer el oyente en su tentativa por construir relaciones significativas a partir de las dimensiones psicofisiológicas de unos determinados estímulos auditivos (véase capítulo IX).

Dos dimensiones que guardan también una relación de interacción recíproca son el tono y la intensidad, o la "altura", y la "sonoridad" en el contexto psicológico de la comunicación. La *altura* es la característica "alta" o "baja" de las sensaciones

auditivas (agudo o grave) y viene determinada por la longitud y grosor de las cuerdas vocales; las llamadas voces graves tienen las cuerdas vocales largas y gruesas, y las voces agudas, cortas y delgadas. La *sonoridad* es la característica fuerte" o "suave" (alta o baja intensidad): Hablamos de dos dimensiones psicológicas de los tonos simples:

La altura depende, en primer lugar, de la frecuencia del estímulo (medida en Hz.) pero también de la intensidad del estímulo (medida en Bd), y la sonoridad depende, en primer lugar, de la intensidad del estímulo (medida en dB) pero también de la frecuencia del estímulo.

Un musicólogo, como Daniélou concreta aún más esta relación de mutua dependencia y establece que "el crecimiento de la intensidad eleva la altura de los agudos y baja la de los graves". Esta deducción, comprobada experimentalmente, está lógicamente conectada con la afirmación que hacía en un principio sobre la significación del factor intensidad en la variación del timbre de la voz. Decía, que una voz más intensa posee más armónicos. Daniélou complementa esta afirmación diciendo que este aumento de los armónicos eleva la altura de los agudos y baja la de los graves. He aquí las tres dimensiones psicoacústicas interrelacionadas: timbre- tono-intensidad, que en el ámbito de la comunicación sonora e imaginativo-visual de la radio denominaré a partir de ahora como el "color" de la palabra radiofónica.

A partir de aquí, el desarrollo de la codificación expresiva de la palabra radiofónica necesita apelar al particular proceso de producción imaginativo-visual que establece el analizador auditivo del radioyente cuando sustituye la no-visualización del mensaje por la producción de "imágenes auditivas". 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.

Reconociendo como perfectamente válidas las conclusiones que se deducen de la "teoría lumínica" de Amorós¹⁶, según la cual se establece una clara asociación entre las octavas altas de los sonidos y los colores blanquecinos o claros, y entre las octavas bajas y los colores derivados del negro u oscuros, admitiendo como perfectamente posibles las conclusiones de Destouches, según las cuales existe un orden de preferencia que define las sensaciones cromáticas suscitadas por el sonido, y que determina que la altura y la intensidad del sonido son los factores más decisivos, seguidos del timbre, en la composición lumínica; es un hecho cierto que la imagen auditiva resultante de la expresión de la palabra radiofónica guardará la misma relación

estructural entre las dimensiones psicoacústicas de la voz y su luminosidad. De tal relación estructural, deduzco la siguiente ecuación:

(tesitura voz aguda) + (tonalidad aguda) + (intensidad alta) =
PALABRA RADIOFÓNICA aguda.

PALABRA RADIOFÓNICA aguda = IMAGEN AUDITIVA clara o luminosa. ¿Quiere esto decir que una palabra radiofónica aguda excitará en el radioyente una imagen auditiva luminosa y clara? Lógicamente, si la información semántica del mensaje radiofónico describe un ambiente oscuro, lúgubre, difícilmente el sujeto hablante que emite tal palabra radiofónica transmitirá al oyente dicha imagen luminosa. En todo caso, pudiera producirse una contradicción informativa y una supuesta ambigüedad, o también una errónea utilización del código visual del lenguaje radiofónico.

Como la creación radiofónica se estructura desde el equilibrio entre la componente semántica y la componente estética del lenguaje radiofónico, quizás sucediera que por describir una imagen auditiva de escasa luminosidad u oscura, poniendo el acento en la palabra radiofónica de color grave, se restara inteligibilidad al mensaje verbal, pues existe una identidad clara entre los armónicos graves del timbre de una voz y una menor inteligibilidad (véase capítulo 3.4.). En esa circunstancia, la conciliación entre lo estético y lo semántico exigirá una modulación compensada de las dimensiones sonoras que constituyen el color de la palabra radiofónica. Así, y en función del rigor semántico que se persiga, un timbre de voz grave, con una tesitura semejante al "bajo" musical, habrá de compensarse con un registro de tonalidad en la zona media de la tesitura, o en la zona media/alta.

El color de la palabra radiofónica connota también relaciones espaciales muy significativas en la comunicación locutor/oyente en la radio. Desde una perspectiva psicológica, las relaciones espaciales naturalistas de la comunicación interpersonal ven alteradas en la radio por el efecto de la "presencia del micrófono", término por el cual se designa el fenómeno sensorial que se produce cuando una voz, pasando a través del micrófono, es capaz de tocar al radioyente, de persuadirlo o seducirlo, convirtiéndose en un elemento tangible y presente, y a veces con un mayor grado de presencia psicológica que aquellas otras voces que, aunque próximas físicamente a nosotros, nos parecen indiferentes y lejanas. Esta aparente contradicción, basada en la percepción como "real" y "presente" de aquello que está ausente, fundamenta algunas de las relaciones de empatía e identificación que establecen los locutores con sus oyentes en el cotidiano proceso de la comunicación radiofónica. Esa "voz amiga" del locutor que nunca hemos visto pero

que cada día irrumpe en nuestro espacio íntimo connota una determinada distancia psicológica entre locutor y oyente.

Pero el color de la palabra radiofónica puede fijar otro tipo de relaciones espaciales más concretas. Békesy llegó a demostrar que la estimación de la distancia a que se encuentra una fuente sonora se realiza más fácilmente si su timbre es oscuro, concluyendo que las voces con formantes graves dan la sensación de presencia o cercanía, mientras que las voces con formantes agudos, voces claras, provoca la sensación psicofisiológica de lejanía.

López Temperanzo comenta el efecto conseguido por Wagne en el *leit motiv* del *Graal*, durante el preludio de su obra *Lohengrin*, jugando con tonalidades cada vez más agudas en la cuerda, para dar la sensación de partida, de alejamiento y llegada del héroe al cielo.

Winckelz considera también que las fuentes sonoras que presentan regímenes transitorios importantes en el grave son consideradas próximas al espectador, mientras que la ausencia de estos tonos graves produce el efecto de alejamiento. En el ámbito de la producción musical, Winckel afirma que los formantes de frecuencia grave dan la impresión de plenitud sonora, de tal manera que aumenta la presencia de la música.

Schaefferzz, cuando nos habla del *paisaje sonoro*, propone una relación denotativa y connotativa entre las altas frecuencias y el sonido *alejado* y la perspectiva; igualmente, entre las bajas frecuencias y el sonido *envolvente* y la presencia.

De la misma manera, Knappz cita una experimentación sobre la estimación que hacían unos sujetos de la altura y peso exactos de un hablante a partir del sonido de su voz. Computando los resultados de dicha experimentación, se obtuvo que la diferencia media entre la altura real (para todos los hablantes, hombres y mujeres) y la altura estimada fue de sólo 2,03 cm. La diferencia en el peso fue de sólo 1.578 gramos, a pesar de que la altura y el peso de los sujetos hablantes abarcaba un amplio espectro. De las asociaciones arquetípicas que se deducían de dicha experimentación, Knapp destaca la relación entre el tamaño "voluminoso" del sujeto hablante y su voz grave a una voz más grave, un mayor tamaño del sujeto y una mayor presencia.

Las experiencias citadas proporcionan los suficientes datos como para articular la siguiente hipótesis, cuyas variables habrán de interpretarse ya en el contexto de la percepción espacial radiofónica.

Una voz de "color" grave connotará una menor distancia y una mayor presencia y tamaño de la fuente sonora.

Los conceptos "distancia" o "presencia" en la radio no han de interpretarse siempre como dimensiones físicas o retiniano-proyectivas.

La distancia que separa un sujeto hablante de otro, o la que separa un objeto de percepción del radioyente que percibe, puede ser en algunos

casos una distancia *psicológica o ideológica*, según la propuesta semántica del emisor.

En cada caso, el realizador de un programa radiofónico habrá de considerar qué tipo de voz de locutor encaja mejor con los propósitos informativos y expresivos que pretende transmitir a los radioyentes.

Una voz grave es quizás la más indicada para denotar "presencia" y connotar la acción comunicativa con un contacto psicológico más estrecho entre locutor y oyentes, muy apropiado en programaciones nocturnas, por ejemplo, de formato "talk-show" (entrevistas, sólo conversación), donde el grado de interés y atención del radioyente acostumbran a ser más altos de lo habitual, compensando incluso posibles descodificaciones negativas por el efecto de menor inteligibilidad o fatiga auditiva que provocan algunas voces graves (véase capítulo IX). Arnheim²⁴ ya destacaba hace sesenta años los efectos positivos de la voz *baja* en la radio.

En la práctica se demuestra continuamente que en la radio una voz íntima, baja y personal es la que produce, un mejor efecto. A pesar de todo, diariamente se observa que no todos hablan "al" micrófono como al representante de "uno" de los millones de radioyentes que se hallan sentados, con total confianza, ante su receptor, sino que se grita "a través" del micrófono a un grupo de millones de personas. Estos locutores piensan que, dado que hablan a mucha gente, deben vociferar los hay que emplean tales voces de trueno que hacen temblar el micrófono. Por necesidades técnicas, es evidente que no se trata solamente de un determinado volumen de voz. Se trata, sobre todo, de que la voz alta tiene otra función que la baja y pertenece a otro nivel de sentimientos. 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, atenuando ciertos efectos de distracción o menor nivel de atención provocados por la *movilidad* de la audiencia (audiencias que se trasladan de un lugar a otro en el hogar, *que se trasladan en coche por la ciudad*, etc.).

Este entramado de relaciones espaciales sugeridas por el "color" de la voz constituye un primer repertorio de relaciones significativas en el proceso de codificación imaginativo-visual de la palabra radiofónica.

Un segundo nivel de codificación visual de la Av palabra radiofónica a partir de la dimensión psicoacústica del "color" lo constituye la función significativa de los estereotipos vocales o modelos comunicativos referenciales con los que actúa el radioyente en la producción de la imagen auditiva del locutor o sujeto hablante. Se han realizado numerosas

investigaciones encaminadas a determinar si ciertos rasgos de personalidad se expresan a través del "color" de la voz, y si las personas son sensibles a estas señales. Knappz expone en su obra sobre la comunicación no verbal algunas de las *más* notables y deduce, de los resultados de tales estudios, una gran coincidencia entre quienes juzgaban las características de personalidad de un sujeto hablante a partir del sonido de su voz. Según Knapp, una de las investigaciones más completas fue la realizada en 1968 por D. W. Addington, que intentó caracterizar la naturaleza específica de los juicios estereotipados que muy frecuentemente emite el receptor de un mensaje verbal, tomando como única referencia las dimensiones físicas de la voz.

Hablantes varones y mujeres simularon nueve características vocales y los "jueces" respondieron a las voces clasificándolas de acuerdo con cuarenta características de personalidad. Los juicios emitidos fueron más acertados al valorar las características opuestas por pares; de masculino-femenino, joven-viejo, entusiasta-apático, enérgico-indolente y guapo-feo (...) Addington, tras aplicar el análisis factorial a sus datos de personalidad, llegó a la conclusión de que la personalidad masculina era percibida generalmente en términos de poder físico y emocional, mientras que la personalidad femenina lo era en términos de facultades sociales (...) La investigación de Addington indicaba que el incremento en el tono de la voz se asocia a impresiones más positivas de personalidad.

Las investigaciones sobre las asociaciones arquetípicas que construye un sujeto receptor a partir de la audición de una voz no han aportado, sin embargo, desde los estudios de Addington en 1968, conclusiones absolutas al problema complejo de la significación extralingüística de la palabra. Siempre nos movemos, en este terreno tan resbaladizo de la significación de la palabra, *con* conclusiones parciales de experimentaciones parciales sobre una hipótesis también muy parcial del fenómeno. Pero, lamentablemente, no puede ser de otra manera.

Aunque los resultados de las distintas investigaciones nos sumergen a veces en dudas casi ontológicas, lo cierto es que los *usos* convencionales de los estereotipos vocales en la construcción de personajes de la ficción en el cine, el teatro, la televisión o la radio han decidido pautas productivas y comunicativas concretas, constituyendo modelos referenciales sobre determinados "sujetos-tipo", cuya actividad social o personalidad se identifica inmediatamente con unos rasgos vocales característicos.

He presentado unas 50 voces de actores a públicos testigos para determinar la imagen fónica media correspondiente a cada una de ellas. Estas imágenes fónicas se clasifican de una manera bastante fácil en una decena de categorías, tipo. Y estas categorías corresponden más o

menos a los "empleos" tradicionales del teatro. En otros términos, al oír una voz, la mayoría de los oyentes a los que se *les* pedía que pusieran un rostro y una silueta describían a "un padre noble", "una ingenua", "un joven heredero", "una coqueta"; etc. Éstos son algunos de los arquetipos inscritos en la imaginación del público.

Las categorías-tipo de Fuzellier son el resultado de la relación afectiva que suscitan las señales vocales de ciertas voces y del uso convencional de dicha asociación. Los medios audiovisuales (cine, radio, televisión) son en la actualidad los soportes comunicativos que fijan tal convención y consolidan unos determinados códigos culturales en el imaginario colectivo de una comunidad. Es así como aprendemos a relacionar determinados arquetipos de personajes de la ficción narrativa con determinados registros vocales. Entre los criterios que ha seguido siempre el director de *un* radiodrama en el proceso de selección de las voces, éste ha sido uno de los fundamentales: la asignación de unas determinadas voces a unos personajes concretos en función del grado de congruencia que el director establece entre los estereotipos vocales de los actores y el perfil físico y psicológico de los personajes del radiodrama.

Dado el colonialismo lingüístico anglosajón en la industria cinematográfica, las voces de *los* actores de doblaje en el cine de países *colonizados* como el nuestro desempeñan una función significativa importante en la construcción de las asociaciones estereotipadas. Si bien es cierto que la actividad de un actor de doblaje está condicionada por los sistemas de contratación que rigen en una economía libre de mercado (mejor profesional más papeles de protagonista más películas), también es cierto que una determinada voz de doblaje acostumbra a *suplantar* a un mismo actor, que, por imperativos del "star-system", habitualmente representa unos mismos atributos afectivos o sociales, sin grandes alteraciones o contradicciones de una película a otra. O en todo caso, aun cuando la voz de doblaje no suplante siempre al mismo actor, es muy posible que sí represente siempre la misma categoría-tipo o una misma característica de personalidad. Así, por ejemplo, se escoge una voz aguda para *doblar a* un actor cómico porque el "color" agudo de dicha voz se considera como el más adecuado para la connotación emocional divertida de la realidad percibida:

La asociación estereotipada determina también códigos narrativos. En la dramaturgia operística se polarizan los conflictos entre "el bien" y "el mal", o entre "el héroe" y "el villano", a través de la confrontación del "color" de las voces del tenor y del bajo; el color agudo y el color grave connotando narrativamente la realidad espectacular. Y en el radiodrama, tal confrontación entre protagonista/"galán" y antagonista/"villano"

también se ha resuelto casi siempre a través del contraste en el "color" de las voces de ambos personajes.

Considero, pues, como un factor determinante, que el "color" de la voz es uno de los instrumentos fundamentales en la construcción de un personaje en la radio. Consecuentemente, no existe ninguna justificación para que no tenga que trabajarse también con el mismo rigor que en el radiodrama la selección de la voz del personaje "periodista" en el proceso de designación de las voces que habrán de asumir la "fachada acústica" de un programa informativo o un programa magazine. En ambos programas, la impresión de realidad que transmite el locutor a través de la palabra, fuente de connotación de la credibilidad periodística, resultará en una cierta medida de la relación de congruencia que el radioyente establezca en su imaginación entre la representación estereotipada del producto "información" y la representación estereotipada del sujeto "periodista". En la medida en que la imagen auditiva del locutor-periodista, que produce la imaginación del radioyente a partir de la audición de su voz, mantenga una cierta fidelidad a la verdad estereotipada de lo que el radioyente entiende que es un "periodista", más fácilmente el locutor-periodista connotará su acto comunicativo de credibilidad.

Y, no hablo tanto de la fidelidad a la verdad-real como de la fidelidad de la verdad-estereotipada. Fúzellier^{2s} menciona algunas experiencias que demostraban que la imagen auditiva que evocaba el "color" de la voz de un locutor de radio tenía muy poca relación con su aspecto real. Un locutor alto y delgado podía evocar a los oyentes, según Fuzellier, a un personaje bajo y gordo. Examinando esas experiencias, sin embargo, Fuzellier observó que, si bien la imagen auditiva sugerida por la voz de un locutor no corresponde la mayor parte de las veces a la realidad-real o realidad-referencial; este error es homogéneo: "casi todo el mundo se equivoca de la misma manera". Así es: quizás no imaginemos el rostro real que tiene el sujeto hablante, pero casi todos imaginamos el mismo rostro.

3.3. LA MELODÍA DE LA PALABRA

Valle-Inclán decía que "el secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras". La expresión musical de la palabra radiofónica y su significación lingüística se definen conjuntamente por la melodía o entonación. La curva melódica que la voz produce en la pronunciación de las palabras y frases expresa la actitud psicológica del sujeto hablante, el mensaje no manifiesto, el "subtexto", en expresión de Constantin Stanislavski

El subtexto es un tejido de esquemas innumerables y diversos dentro de la obra y del personaje, hecho de "síes mágicos", circunstancias dadas todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras que decimos en una obra.

Un actor de la escuela soviética de interpretación dirigida por Stanislavski era capaz de expresar más de veinte mensajes distintos pronunciando tan sólo la locución "esta noche". Su dominio del gesto y de la entonación así se lo permitían. En la radio no podemos recurrir al lenguaje gestual, de ahí que sea la melodía un elemento básico de la polisemia de la palabra radiofónica para expresar los distintos matices de la connotación semántica y de la afectividad estética.

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. En la radio, especialmente, la palabra puede transmitir con la melodía una gran afectividad. El valor épico o sentimental de palabras como "libertad", "soledad", adquieren a través de la radio un valor añadido sustancial, casi mágico.

La melodía expresa también la noción de "continuidad" la asociación sintagmático-asociativa entre las distintas partes del discurso temporal y secuencial radiofónico. En el código visual de la palabra radiofónica, el "color" denota la luminosidad, la distancia, la presencia, define la imagen estática, la imagen "fotográfica". La melodía es, en cambio, la transición de un instante a otro de la secuencia sonora radiofónica, de un punto a otro en la descripción del paisaje sonoro de la radio, continuidad temporal y continuidad sintagmática.

Ilustraré esta función descriptiva del color y la melodía a partir de una situación narrativa típicamente radiofónica la retransmisión de un partido de fútbol. *El* movimiento espacial-real en un partido de fútbol está definido por cambios constantes e ininterrumpidos de situación. El cambio de situación espacial lo determina casi siempre el movimiento que activa la pelota, pasando de un jugador a otro, desde el eje perspectivista que define la posición del locutor en el campo de juego. El color agudo de la palabra radiofónica en la retransmisión de un partido de fútbol denota "distancia" entre la posición que ocupa el locutor / observador y el objeto de percepción o pelota en el campo de juego. A través del carácter agudo de la palabra, el radioyente construye una relación espacial más o menos distante con la acción del juego, con el lugar que ocupa el jugador que lleva la pelota en un determinado

instante. Esta relación espacial más o menos distante es verosímil: el observador de la realidad radiofónica (radioyente), como el observador de la realidad referencial (el locutor), "visualiza" la acción del juego desde las gradas del estadio. La melodía de la palabra radiofónica, en esta situación-tipo, describe el movimiento espacial y el movimiento afectivo que significa esa dramaturgia de la realidad que representa la retransmisión de un partido de fútbol. Las pausas indican la transición espacial, la traslación de la pelota de un espacio a otro en el campo de juego. Una aceleración de la actividad del juego, cambios de pelota más frecuentes, carreras más rápidas, se traducirá por una aceleración del ritmo verbal: menor duración de las pausas, más velocidad de emisión de las palabras. La aceleración del ritmo verbal connota un movimiento afectivo agitado, emotivo. Si se produce además una elevación paulatina del tono, de una frase a otra, como en un *increcendo* musical, reduciendo todavía más la duración de las pausas, el ritmo verbal nos informará de que el movimiento espacial es muy rápido y de que el movimiento afectivo ha subido algunos "grados" de intensidad emotiva: la acción del juego está a punto de resolverse: el gol está cerca. Inmediatamente, la consecución del gol supone el fin del movimiento espacial, el fin de la acción del juego, el estatismo: fin de la continuidad melódica, énfasis tonal y de duración sobre el último sonido emitido (la palabra mágica "goooooooooo") de la cadena melódico-sintagmática, que intenta "congelar" la acción, resolviendo dramáticamente y de manera positiva el contraste entre la inmovilidad espacial y la máxima intensidad del movimiento afectivo.

Curiosamente, la retransmisión de un partido de fútbol sin secuencias de "peligro", donde la palabra radiofónica tiene un ritmo lento porque así es la acción real, connota una afectividad no significativa dramáticamente, suscitando el desinterés y aburrimiento del radioyente porque "no pasa nada". De ahí, quizás el escándalo comunicativo en el que incurren algunos locutores que construyen una dramaturgia rítmicamente artificial, supeditados al criterio publicitario y comercial que exige una realidad radiofónica espectacular, aun cuando la realidad referencial que representa el partido de fútbol no lo sea. Una sobreestimación de la credibilidad informativa radiofónica conduce muchas veces a que tal escándalo comunicativo, aunque reiterado, sea imperceptible.

Estructuralmente, la continuidad melódica que constituye la entonación de la palabra radiofónica agrupa unidades melódicas, separadas por pausas. Las unidades melódicas son "la porción mínima de discurso con una forma musical determinada, siendo al propio tiempo una parte por sí misma significativa dentro del sentido total de la oración"³¹. Los límites de las unidades melódicas no vienen

determinadas, generalmente, por el efecto del acento espiratorio y la pausa, sino por las circunstancias del sentido y por el orden y armonía del conjunto musical. Veamos un ejemplo:

Hay una actividad intelectual que conduce al invento del paraguas.

La primera unidad melódica será "Hay una actividad intelectual". La segunda unidad melódica: "... que conduce al invento del paraguas". El límite de ambas unidades melódicas en el presente ejemplo queda fijado por el sentido musical *de* la expresión melódica. La altura de las palabras que componen una misma unidad melódica viene a ser idéntica. El paso de una unidad melódica a la siguiente se manifiesta, principalmente, por el cambio más o menos brusco *del* tono ó altura musical. Así, en el caso de nuestro ejemplo de referencia, la expresión de las distintas palabras de la primera unidad melódica vendrá caracterizada por una altura musical más o menos uniforme, y mayor que la segunda unidad melódica. El límite de la primera unidad melódica vendrá indicado por un cambio en la altura musical hacia un tono más bajo, junto a una pequeña pausa. El cambio de unidad melódica puede destacarse además por un retardamiento de la articulación en la última palabra de la unidad melódica, o, también, por una depresión de la intensidad sonora de esta última palabra.

Como una rutina profesional más en el proceso de codificación sonora de la palabra radiofónica, el locutor de un programa radiofónico estructura también la melodía de su discurso a través de distintas unidades melódicas, aunque generalmente este trabajo se desarrolle de una forma un tanto intuitiva. El profesional de la radio que usa su voz como un instrumento de expresión de la palabra radiofónica necesita tratar la melodía como un recurso más de su gramática expresiva, trabajando los cambios de altura musical o la transición entre unidades melódicas de una forma más racional y menos intuitiva, para controlar los peligros de la "monotonía" que conllevan ciertos procesos rutinarios y automáticos de expresión verbal, y en congruencia con el sentido semántico del discurso que exige a veces la identificación de las palabras-clave en una frase a través de un cambio tonal en la expresión-melódica.

El trabajo del locutor con los aspectos melódicos de la palabra necesita resolver, entre otras dificultades, la paradoja siguiente desde una perspectiva comunicativa, un discurso de frases breves, constituido por oraciones simples, que generalmente se encierran en una sola unidad melódica, permite por la sencillez de su estructura una mejor y ordenada exposición del material lingüístico, de las ideas que vehicula; un discurso de frases breves estimula también el proceso de interpretación del sentido del discurso que define la participación del oyente en la

comunicación radiofónica. Sin embargo, si el locutor no actúa con precisión, este discurso de frases breves estará compuesto por unidades melódicas con una altura muy semejante, fuente de "monotonía" y origen de distintos procesos de desconexión en la comunicación como la fatiga auditiva, la desatención o la pérdida de interés del oyente por la transmisión. El locutor tendrá la obligación en este caso de tratar las unidades melódicas de las distintas frases como si se tratase de distintas unidades melódicas de una misma frase: cambio de unidad melódica y cambio en la altura musical en el cambio de cada frase.

Antes del siglo mi, la "inflexión", la variación tonal de la voz, constituía un principio básico en la sintaxis gramatical. Luego fue el orden de las palabras, sustituyendo a la inflexión, quien pasó a definir la sintaxis. La palabra radiofónica necesita conjugar ambos aspectos. Si queremos dotar a los mensajes verbales de un valor musical estético-semántico que facilite su perceptibilidad.

Que trate la melodía de la palabra radiofónica principalmente desde una perspectiva musical, porque es así como descubrimos el valor afectivo y rítmico de la expresión verbal, no significa que reduzca su valor estrictamente semántico cuando interviene para modificar el sentido de las palabras: toda palabra puede significar distintas cosas según la forma melódica en que se pronuncie. Melodía y contexto son dos factores que actúan decisivamente en el valor polisémico de la palabra. Desde el punto de vista fonémico, el acento nos permite distinguir, por ejemplo, dos palabras claramente dispares como "lúcido" y "lucido". Desde una perspectiva melódica, una frase también puede adquirir significados diversos según la entonación expresada. Vamos el siguiente ejemplo:

Sí, verdaderamente, estarán encantados de verte. Conocemos el valor léxico-gramatical de todas las palabras y las podemos pronunciar sin ninguna dificultad. Sin embargo, según la expresión melódica ó las unidades melódicas que formemos, descubriremos que la frase citada nos ofrece más de un significado. He aquí cinco significados posibles, distintos según la construcción melódica de la frase:

1. "Sin ninguna duda, estarán encantados de verte."
2. "Creo que te recibirán cordialmente, pero no te prometo más." "A pesar de lo que hayan podido decirte, ellos, con los que he hablado, te darán una cordial bienvenida."
4. "No desean verte más y se enfadarán si apareces por allí."
5. "No estoy seguro de que les importe tanto verte como tu crees."

La melodía o expresión tonal/musical de la frase ofrece múltiples posibilidades dentro del "campo de entonación" de cada sujeto hablante. Por consiguiente, el locutor tiene la obligación de acertar con aquella subida o bajada tonal que destacará el matiz semántico que pueda expresar más correctamente la connotación particular que quiera otorgarse a una determinada palabra o frase, como en el caso del ejemplo propuesto. Es así, como expresamos habitualmente figuras retóricas como la ironía y el sarcasmo.

3.4. LA ARMONÍA DE LA PALABRA

Musicalmente, la armonía define una dimensión psicoacústica del sonido resultante de la producción de notas simultáneas: "La armonía la constituyen las notas que suenan simultánea, suave y dulcemente, o las combinaciones de sonidos duros de notas, llenas de tensión, que milagrosamente se resuelven en un acorde consonante". La teoría musical de la armonía se desarrolla a partir de las distintas experiencias que han determinado la consonancia y la disonancia que se observa cuando dos, tres o más notas suenan simultáneamente. Los límites de la consonancia o la disonancia, los límites de esa cualidad de los sonidos que al combinarse producen un efecto *agradable/desagradable*, depende de algunas reglas musicales pero también de costumbres y hábitos culturales. La música contemporánea del siglo XX ha mostrado una gama muy amplia de combinaciones sonoras, cuestionando los tradicionales conceptos de la consonancia y la disonancia. La ambigüedad conceptual de la consonancia y la disonancia en algunos preceptos de la teoría musical de la armonía, sin embargo, no impide que el oyente tenga una sensación bien precisa y definida de lo que es un sonido *agradable/desagradable*. Razones de tipo cultural y familiarización del oyente con determinados tipos de música predeterminan la percepción de la consonancia o disonancia sonora.

En el estudio de la música como fenómeno perceptivo, como lenguaje simbólico generador de sensaciones y emociones en los oyentes, el concepto "armonía" nos interesará desde la perspectiva del repertorio de juicios estéticos que desencadena el analizador sonoro del oyente en forma de sensaciones *agradables/desagradables*. Así, como factor excitador de tal constelación de juicios estéticos, el concepto "educación artística" tendrá una función decisiva en la relación estético-comunicativa entre la obra musical y el oyente. De la misma forma que ha sido comprobada una relación directamente proporcional entre el placer estético por el arte pictórico no figurativo y la educación artística del sujeto, consolidada a través de la familiarización con este tipo de obras pictóricas, así también resulta significativa la relación entre el juicio de consonancia o disonancia que

inspira una determinada armonía musical y el nivel de educación artística del sujeto.

En la radio, y, más concretamente, en el proceso de creación sonora de la palabra radiofónica, el concepto "armonía" vendrá definido por la superposición y yuxtaposición de las voces en una secuencia. El conjunto sonoro verbal o "suma de acordes" resultante de la yuxtaposición y superposición de distintas voces describirá una palabra radiofónica de una mayor o menor armonía, en función del carácter consonántico o disonante del *paisaje* sonoro que constituye.

Los juicios estéticos y semánticos con los que interviene el radioyente en la significación del concepto "armonía" dependerán también del grado de educación sonoro/musical y del nivel de familiarización con este tipo de códigos radiofónicos, que facilitarán el reconocimiento de distintos timbres o sensaciones y su significación narrativa en un determinado contexto.

La elección de un determinado timbre de voz es decisiva en la construcción de una determinada armonía de la palabra radiofónica. Es así, aunque muchas veces la elección es intuitiva pero no casual, como no debe de extrañarnos que la información (publicitaria, general, de todo tipo) que difunde una buena parte de los programas radiofónicos se articule expresivamente por un par de voces masculina y femenina. La diferencia habitual de una octava entre el timbre de una voz masculina y el timbre de una voz femenina define generalmente una armonía estéticamente más significativa. Esta rutina expresiva, la oposición de una voz masculina y otra femenina en una secuencia radiofónica, no resuelve siempre una determinada propuesta creativa en forma de composición armónica; muchas veces resulta simplemente de una determinada división del trabajo en la organización productiva o de la necesidad de introducir un determinado contrapunto rítmico (un elemento expresivo muy importante también en la radio, como veremos más adelante). Sin embargo, se trata de una rutina habitual en el proceso de construcción de mensajes radiofónicos, plenamente integrada en los distintos subcódigos de expresión particulares de los géneros y con la cual el oyente está perfectamente familiarizado.

Cuando el mensaje radiofónico se define a través *de* la superposición de distintas voces, en un intento por restituir *una* dimensión perspectivista de una determinada realidad (voces que suenan simultánea o sucesivamente en distintos planos sonoros) ó como composición dramática de un determinado conjunto "coral" de distintos personajes, la construcción de una determinada armonía constituye un problema expresivo muy complejo, pues existen algunos factores de percepción que limitan su significación.

La percepción sonora, cómo proceso algorítmico y relación de distintas dimensiones, adquiere un grado de complejidad extrema cuando opera sobre

estímulos sonoros que se presentan de manera simultánea ante el receptor: "Cuando se presentan simultáneamente dos estímulos sonoros, la sensación de uno de los estímulos (el tono enmascarado) puede ser suprimida por la sensación del otro (el tono enmascarador); la sensación del tono enmascarado permanece solapada a menos que se aumente su intensidad física".

Han sido hechos numerosos estudios sobre el enmascaramiento y sus efectos, según la naturaleza del sonido enmascarador y las características del sonido enmascarado. Del enmascaramiento de un tono puro por otro tono puro, Wegel y Lane diseñaron unas curvas gráficas, mediante las cuales se han establecido dos principios básicos:

1. El enmascaramiento es mayor cuando la frecuencia del tono enmascarado se acerca a la frecuencia del tono enmascarador. Este efecto es más notorio cuando ambos estímulos sonoros tienen una intensidad igual o próxima.
2. El enmascaramiento es menor cuando la frecuencia del tono enmascarador se aleja de la frecuencia del tono enmascarado.

La transposición de tales principios acústicos al dominio de la percepción radiofónica ofrece una serie de conclusiones muy interesantes. Los mensajes radiofónicos codificados a partir de la superposición de voces, música y efectos sonoros se traducen muchas veces en su fase perceptiva como estímulos auditivos que son percibidos de manera simultánea, susceptibles, por lo tanto, de modificaciones por el fenómeno del enmascaramiento.

En el proceso de construcción de una determinada armonía de la palabra radiofónica, y de acuerdo con los principios acústicos del enmascaramiento, dos voces superpuestas de timbres parecidos, aun cuando se presenten con un nivel de intensidad sonora distinto, inducirán un efecto de enmascaramiento mucho mayor que si tales voces superpuestas tuviesen timbres bastante diferentes. En un mensaje radiofónico definido por la superposición de voces, la aplicación sistemática del concepto acústico "enmascaramiento" determinará unos resultados estéticos y semánticos diferentes en la armonía resultante, según la frecuencia o timbre de la voz enmascaradora y enmascarada. Pongamos dos ejemplos prácticos:

EJEMPLO "A": La secuencia radiofónica muestra a Pedro, Pablo y Alberto conversando. En un instante, Pedro se abstrae y se queda pensativo (monólogo interior), mientras Pablo y Alberto continúan la conversación. Si el timbre de sus tres voces es semejante, el monólogo interior de Pedro, situado en un primerísimo primer plano (mayor intensidad sonora), enmascarará los sonidos de las voces de Pablo y Alberto, que se confundirán bajo la voz de Pedro. Él oyente percibirá la voz de Pedro y un rumor de voces que desarrollarán una función descriptivo ambiental. El

significado de la conversación entre Pablo y Alberto, mientras se mantenga la superposición dominante de Pedro, será semánticamente intrascendente.

EJEMPLO "B": La secuencia radiofónica muestra a Pedro, Pablo y Ana conversando. Se reproduce la misma situación que en el ejemplo "A" con el monólogo interior de Pedro como mensaje protagonista. Esta vez existe una variación tímbrica bastante significativa: la voz de Ana, como voz de mujer, la situaremos una octava más alta que la voz de Pedro: Durante el monólogo interior de Pedro, sólo se escucha como tono enmascarado la voz de Ana que dialoga con Pablo, si bien éste se calla. El oyente percibirá la voz de Pedro y de manera más o menos clara, más o menos intermitente, percibirá también la voz de Ana. El enmascaramiento es muy débil, hasta el punto de que el oyente percibirá como inteligible en algunos momentos el mensaje de Ana, aun cuando la voz de Ana se encuentre en un nivel de intensidad sonora inferior al de la voz de Pedro. En este caso, el diálogo que estén manteniendo Ana y Pablo sí que será semánticamente trascendente y podrá ser integrado a la acción verbal que desarrolla el monólogo interior de Pedro a modo de contrapunto narrativo.

Los diferentes resultados semánticos y estéticos que connotan la armonía de la palabra radiofónica resultante de la superposición de varios estímulos auditivos y su enmascaramiento habrán de ser considerados por el creador radiofónico desde una perspectiva positivista, introduciendo modificaciones por la variación de los timbres sonoros y conseguir así diferentes propuestas, diferentes mensajes.

La experimentación acústica ha demostrado también otro principio, a propósito del enmascaramiento: "El efecto de enmascaramiento de los tonos graves sobre los agudos es más importante que el efecto de los tonos agudos sobre los sonidos graves". Esta conclusión de Matras se fundamenta en la distinta función denotativa que tienen las tonalidades graves y las tonalidades agudas, concretada de manera muy clara en los timbres de las voces. De nuevo, la experimentación acústica ha sido necesaria:

Si con un filtro pasa-baja, se anulan todas las frecuencias agudas de la palabra, se obtiene una voz casi tan fuerte, pero confusa e incomprensible. Si por el contrario, se anulan con un filtro pasa-alta las frecuencias bajas, no se obtiene más que un hilillo de voz pero perfectamente claro.

Existe pues una identidad clara entre los armónicos agudos del timbre de una voz y la inteligibilidad; de igual manera, entre los armónicos graves y la intensidad. Podríamos plantear en este sentido dos hipótesis que relacionan ambas variables:

H1: A un timbre de voz más agudo, corresponde una mayor inteligibilidad y una menor intensidad sonora.

H2: A un timbre de voz más grave, corresponde una menor inteligibilidad y una mayor intensidad sonora:

Por aproximación deductiva al ámbito de la percepción radiofónica, podemos establecer que, aun cuando en ambos casos el enmascaramiento es menor, la superposición de una voz aguda (Va) sobre una voz grave (Vg) producirá una armonía con una información semántico-estética (*Me*) distinta a la de la superposición de una voz grave sobre una voz aguda:

Is/e Va/Vg ; - Is/e Vg/Va

Como el músico en su composición musical, también el creador de la palabra radiofónica necesita tener en cuenta estos factores de percepción en la construcción de una determinada armonía resultante de la superposición de varias voces. En este sentido, el montaje radiofónico es el instrumento decisivo en la composición armónica de la palabra. El montaje radiofónico no trata solamente de la modulación variable de la intensidad de las distintas fuentes sonoras (véase capítulo VIII), sino que también opera sobre el proceso técnico de la producción sonora. La manipulación técnica de micrófonos, magnetófonos, equipos de mezcla, ecualización, etc., interviene también como un factor significativo importante en la verosimilitud semántica de la armonía del conjunto sonoro. Por ejemplo, la simple utilización de micrófonos selectivos, muy direccionales, en un rodaje cinematográfico con toma de sonido natural puede convertirse en un factor de composición armónica importante, restando credibilidad al mensaje en algunos casos:

Los micrófonos sin cable ocultos que llevan los actores son tan selectivos que uno de los primeros directores que los utilizó con el propósito de eliminar los ruidos extraños en una escena de exterior urbano pudo comprobar que el resultado era tan antinatural que se vio obligado a superponer en la banda sonora una grabación del sonido de fondo que con tanta precisión había intentado eliminar.

Imaginemos el efecto creativo y expresivo que generaría la utilización de este tipo de micrófonos en un reportaje radiofónico como la retransmisión de una manifestación ciudadana, donde el paisaje sonoro se constituye por la superposición entre sí de todas las fuentes sonoras (gritos, opiniones, efectos sonoros naturales), y de éstas con la voz del "narrador" o periodista que también participa de la acción real a título de observador.

La utilización de este tipo de micrófonos no sólo anularía la referencia del "fondo" en la representación perspectivista de aquella realidad, sino que haría más difícil la propia localización del punto de observación que ocupa simbólicamente el oyente en ese paisaje sonoro como consecuencia de la alteración de la relación perspectivista "figura / fondo". La función de la armonía, como superposición de las distintas fuentes sonoras, es aquí una función denotativa de "relieve acústico", necesaria para connotar la acción de credibilidad y verosimilitud en la restitución de esa realidad multiperspectivista que es una manifestación ciudadana. La armonía de la palabra radiofónica en el reportaje cumple una función principalmente semántica.

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 realidad": restitución de un paisaje sonoro tridimensional por modulación variable de la intensidad de las distintas fuentes sonoras. Si el "color" de la palabra radiofónica define relaciones de "distancia" o "presencia" entre el sujeto (el radioyente que percibe) y el objeto de percepción (lo percibido por el radioyente), la dimensión de "armonía" denota el "relieve acústico" relaciones de distancia o presencia entre los distintos objetos de percepción de un paisaje sonoro.

La producción de sentido a través de la armonía de la palabra radiofónica integra también otra limitación importante del proceso de percepción del radioyente, a partir de la expresión del concepto "densidad de información" o cantidad de información que el radioyente puede procesar por unidad de tiempo. Imaginemos el siguiente paisaje sonoro en un supuesto reportaje sobre "Un verano en la playa":

En un primer plano suenan las voces del reportero entrevistando a dos veraneantes en la playa. En segundo plano, las voces de una familia cercana a la localización del reportero y sus entrevistados. En un tercer plano, murmullos de personas bañándose, un niño llorando, gritos de unos muchachos jugando a la pelota, el sonido de las olas del mar, el sonido de un programa de radio.

El autor del reportaje ha definido aquí, según la propuesta presentada, un paisaje sonoro con una armonía muy compleja y de una densidad de información muy alta. El relieve acústico denota una perspectiva naturalista: relación de distancia entre las voces en primer plano y los sonidos en segundo y tercer plano (relación "figura/ fondo"), distintos objetos de percepción localizados simbólicamente en lugares diversos en

el espacio sonoro. Sin embargo, tal riqueza de representación naturalista es inútil en la radio: el oído del radioyente no puede decodificar una armonía con tanta densidad de información y reconocer cada una de las fuentes sonoras presentes en la superposición. Aunque un trabajo de montaje, actuando con los filtros de frecuencias sobre la naturaleza tímbrica de las fuentes sonoras, atenuara el efecto de enmascaramiento entre las distintas voces, difícilmente un radioyente podría integrar en su mente tantos elementos sonoros simultáneamente. A partir de tres fuentes sonoras superpuestas, especialmente si éstas son voces portadoras de palabra, la acumulación de más timbres sonoros al conjunto armónico no añade más información significativa en el proceso de percepción e interpretación de la globalidad del texto sonoro.

El concepto "densidad de información" resulta una guía útil en la codificación semántica de un paisaje sonoro con una armonía compleja. El significado de la palabra radiofónica se relaciona una vez más con los factores de percepción que determinan la eficacia comunicativa. Pero, si subordinamos los criterios estrictamente semánticos a una significación más simbólica, afectiva; una apuesta por un planteamiento principalmente estético-musical en la creación de la armonía de la palabra radiofónica, ¿qué ocurre entonces? ¿Resulta también no significativa la superposición de muchas fuentes sonoras? Comunicativamente, es cierto: un mayor número de fuentes sonoras superpuestas no implica una mayor o distinta significación. No obstante, así como la armonía o información estética resultante, de la superposición de una sección de cuerda de 40 violines en una gran orquesta,

aun interpretando la misma melodía, no es la misma si el número de violines es únicamente de 15, una discriminación significativa semejante deduciremos en armonía de la palabra radiofónica según se trate de una superposición de tres voces o de siete. Estéticamente, sí existe una significación distinta entre una superposición de tres voces y otra de siete. Es aquí donde el creador del mensaje radiofónico tiene una mayor libertad creativa para imprimir en el radioyente relaciones afectivas heterogéneas según las dimensiones de la armonía.

3.5. EL RITMO DE LA PALABRA RADIOFÓNICA

El ritmo es una dimensión expresiva más compleja en el proceso de definición de la palabra radiofónica. Existe externamente al sujeto de percepción, objetivamente, como una dimensión más que nos ayuda a *medir* la composición de un texto sonoro. Y existe también en el interior de todos nosotros, subjetivamente, como una sensación más que percibe el radioyente y que determina una respuesta, orgánica y afectiva.

En su aspecto físico-objetivo ritmo es la ley u orden de sucesión de los sonidos y de sus alteraciones, cuando éstos forman grupos que se repiten. Este grupo recibe el nombre de curso o periodo rítmico".

Esquemáticamente, "repetición" y "periodos" son dos conceptos sustanciales para la comprensión del fenómeno rítmico. En un sentido estricto, en el lenguaje radiofónico, *ritmo es la repetición periódica de un mismo elemento sonoro*.

En un sentido más subjetivo, entendiendo el proceso de percepción radiofónica como una aprehensión de formas sonoras ininterrumpidas en una secuencia, y como percepción de una periodicidad previsible (véase capítulo IX), *ritmo es la periodicidad percibida*, la dimensión que fija la naturaleza de la periodicidad percibida, la proporción en que son percibidas las distintas secuencias sonoras.

Una definición más completa caracteriza al ritmo como "la emergencia de una serie repetitiva de elementos, más o menos semejantes (casi-periodicidad), más o menos igualmente repartidos (semi periodicidad), más o menos minutados (serie continua), más ó menos convergentes en su tamaño o su forma (pseudo-periodicidad), creando todos estos factores en el campo de la consciencia una espera temporal o espacial, un vacío destinado a ser llenado, un sitio abierto a ser ocupado por un ítem, un impulso, etc

Como un aspecto básico de la composición comunicativa y expresiva, el ritmo plantea un doble enfoque analítico: a través de la repetición periódica y la variación más o menos regular, más o menos isocrónica, de la duración del periodo, el ritmo se constituye en "proporción querida por el autor"; un dominio de la proporción que se dirige más bien al mecanismo analizador sonoro del radioyente en su interacción perceptiva con el mensaje radiofónico. Pero el ritmo es también una impresión subjetiva, suscitada por el sentimiento, la emoción estética, que variará según el grado de sensibilidad del oyente.

El ritmo suscita una respuesta perceptiva del oyente ante el mensaje propuesto: 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. La combinación feliz de estas dos acciones dará el máximo de estimulación estética en el proceso comunicativo.

Esta doble función del ritmo recrea por regla general toda composición artística. Así, en la poesía, "el ritmo facilita al poeta la manifestación de su propio sentimiento poético, y es por otra parte un medio para excitar el sentimiento de los lectores o de los oyentes".

Ahora bien, ¿qué factores guían al emisor o creador de ritmos en su dominio de la proporción? En su esfuerzo por delimitar los umbrales de

periodicidad y duración, Moles⁴⁷ afirma que el individuo concibe la percepción de periodicidad de una manera más exacta alrededor del segundo justo, apreciación que relaciona con los trabajos realizados sobre ritmos fisiológicos. Sin duda, son los ritmos fisiológicos los ritmos "naturales", los que determinan la creación artística y la impresión subjetiva en el receptor. El latido del corazón, por ejemplo, ha tenido una gran influencia sobre el "tempo" de la música a lo largo de la historia, causando una gran fascinación en el oyente todo aquel ritmo musical que se acercaba al ritmo cardíaco. De igual manera, resultaba el ritmo triste o frenético según se alejase, en un sentido o en otro, de éste ritmo modulador del corazón. Por ejemplo, a indicación metronómica original de Beethoven en su Himno a la alegría es de 80 golpes por minuto, coincidiendo con el registro rítmico del corazón.

Entiéndase bien: el ritmo cardíaco no es nada más que un módulo, la medida que puede regular la proporción rítmica en la composición artística o expresiva (en la creación radiofónica también).

Todo aquel ritmo alejado del ritmo cardíaco no significa que no sea gratamente percibido, sino que inducirá la noción de "más rápido" o "más lento".

Algo semejante ocurre con otro ritmo biológico como es el de la respiración. La respiración normal se define por una frecuencia entre 12 y 20 ciclos por minuto, durando cada ciclo (inspiración / pausa / espiración) entre tres y cinco segundos. En la respiración que hacemos cuando estamos relajados o en los instantes previos a la conciliación del sueño, los ciclos duran de cinco a ocho segundos. Así pues, sirviéndonos de la respiración como ritmo modulador también, cuando intentemos connotar una situación o acontecimiento con una sensación de relajación, paz, armonía, en el ámbito de la producción sonora, estaremos más cerca del ritmo apropiado conforme más acerquemos la duración periódica de dichos acontecimientos sonoros a la duración de los ciclos de la respiración relajada. Un ejemplo muy significativo nos lo ofrece el ritmo de las olas de un Mar calmo que, aunque no es regular, sus ciclos acostumbran a durar por término medio alrededor de los ocho segundos.

La dimensión de ciclo o frecuencia de repetición periódica de los distintos elementos sonoros que definirán en cada caso el concepto de ritmo será denominada "tempo-ritmo", tomando prestado de la terminología musical un concepto muy gráfico y comprensible. En función de la naturaleza de las combinaciones infinitas de "tempo-ritmos" que introduzcamos en la expresión sonora, la connotación rítmica de la palabra radiofónica nos permite abordar significados muy distintos.

Cuando la repetición periódica del elemento sonoro generador de ritmo obedezca un ciclo constante, el tempo-ritmo resultante será

musicalmente monótono y semánticamente redundante de una misma idea o sentimiento. Aunque podamos atenuar tales efectos negativos con las más variadas inflexiones de voz, utilizando recursos melódicos distintos, si no guardamos un tempo-ritmo medido y variado, el repertorio de ideas distintas que significan la expresión de un determinado mensaje verbal serán difícilmente perceptibles por el oyente:

La métrica poética nos enseña con suma facilidad el tempo-ritmo de la versificación; sumamente difícil cuando de prosa se trata, pero que hemos de incorporar a las rutinas expresivas que determinan la creación de mensajes radiofónicos. Fijémonos en el tempo-ritmo tan variado y atractivo que presentan estos versos de Rubén Darío, pertenecientes a la "Marcha Triunfal"

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros, los
frenos que tascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros,
que el paso acompañan con ritmos marciales.

Y de nuevo, la reiteración de una idea principal en el estudio del lenguaje radiofónico: es muy importante que el creador de la palabra radiofónica aborde la expresión del texto con un cierto sentido musical: "Para crear un tempo-ritmo del lenguaje no basta con dividir el tiempo en partículas de sonido; debe haber también una pulsación para crear compases de lenguaje". Si no queremos que el trabajo de segmentación del discurso en partículas sonoras que se repiten periódicamente sea el resultado de un simple proceso matemático, es necesario que el profesional de la palabra radiofónica recurra a su sentido musical, como el guía rítmico que decidirá en cada momento el tempo-ritmo más adecuado.

A partir de esta contextualización del concepto de ritmo, y retomando la definición inicial de ritmo como repetición periódica de un mismo elemento sonoro, el siguiente paso es observar qué tipo de movimientos periódicos se expresan en la construcción de la palabra radiofónica, susceptibles de significar una determinada composición rítmica.

Analizada la naturaleza de la expresión rítmica en la palabra radiofónica, la sistematización de sus códigos rítmicos se define a través de tres formatos principales: el ritmo de las pausas, el ritmo de la melodía, el ritmo de la armonía.

3.5.1. El ritmo de las pausas

Además de precisar y determinar el sentido e intención de las palabras, delimitar la construcción fonológica de la oración y destacar su expresión psicológica, las pausas desempeñan una función rítmica principal en la expresión de la palabra radiofónica.

Generalmente, cuando *se* trata de la lectura de un texto, una de las rutinas expresivas incorrectas del locutor de radio es el recurso a las pausas con la única intención de respirar y proseguir la emisión. Y otro factor negativo casi siempre, estas pausas son "gramaticales", definidas por los signos de puntuación del texto escrito: el punto, la coma, los signos de exclamación, etc. Pero no podemos olvidar que el texto escrito no existe a los oídos del radioyente más que como texto sonoro, que reivindica una autonomía significativa en función del carácter interventor que ejercen algunos factores de percepción. El texto sonoro exige un cierto "naturalismo", un tratamiento análogo a los registros sonoros, de la comunicación interpersonal, y demanda sus propias reglas de puntuación. El locutor de radio tiene que sustituir las pausas "gramaticales" para las pausas "lógicas" pausas inesperadas que subrayan el sentido de una determinada palabra o construyen una nueva estructura sintáctica, más adecuada a la oralidad y sonoridad del texto.

Cuando se trata de una improvisación verbal, y se utilizan figuras retóricas más propias de un contexto natural, como la repetición de palabra, el locutor de radio recurre de una forma más espontánea a la pausa lógica; casi siempre también con la intención de dar un tiempo al cerebro para organizar y pensar el material lingüístico que se expresará a continuación.

En ambas situaciones, cuando la pausa, organiza la sintaxis escrita o sonora del texto, o cuando la pausa significa tiempo de espera y creación mental de nuevas ideas, palabras que se expresan inmediatamente, el concepto de la pausa no está relacionado por el locutor de radio con el desarrollo de una función rítmica. Sin embargo, como elemento fragmentador de la secuencia sonora en periodos, la pausa tiene una función rítmica principal:

Comprenderemos inmediatamente la distinción entre pausas "lógicas" y pausas "gramaticales", y la función rítmica implícita, a través de las modificaciones que introduciremos en un texto-ejemplo, procedente de una noticia de prensa. El texto es el siguiente, tal como fue reproducido en las páginas de un diario, respetando la estructura gramatical y sintáctica original, así como los signos de puntuación o pausas "gramaticales"

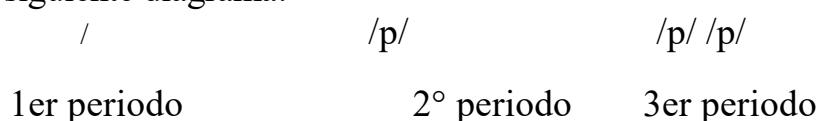
El interés progresivo de la mujer por integrarse al mundo laboral y social lleva implícita una tendencia a la fragilización de los papeles tradicionales de la pareja. Esta constatación tiene el origen y la necesidad

vital de las mujeres de conseguir una autonomía personal y una igualdad con el hombre, en una sociedad que valora cada vez más al individuo.

Este texto-ejemplo ha sido escrito para ser leído por un lector de prensa y establece tres pausas gramaticales:

- el punto después de "... la pareja."
- la coma después de "... con el hombre.."
- el punto final.

Desde una perspectiva rítmica; del ritmo resultante de la periodicidad de las tres pausas gramaticales ("p"), la estructura de este texto es la que muestra el siguiente diagrama:



1er periodo: "El interés progresivo de la mujer por integrarse al mundo laboral y social lleva implícita una tendencia a la fragilización de los papeles tradicionales de la pareja."

2º periodo: "Esta constatación tiene el origen en la necesidad vital de las mujeres de conseguir una autonomía personal y una igualdad con el hombre"

3er periodo: "...en una sociedad que valora cada vez más al individuo".

Imaginemos que hemos de proceder a "sonorizar" este texto para la radio. Mantenemos su estructura léxico-gramatical y sintáctica original, pero alteramos los signos de puntuación o pausas gramaticales para introducir las pausas lógicas que transformarán el texto escrito en un texto *hablado*. Un segundo nivel de transformación nos obligaría a alterar también su estructura léxico-gramatical, pero, de momento, trabajaremos solamente con las pausas lógicas. Como el objetivo es la creación de una nueva estructura rítmica, a partir de la repetición periódica de las pausas lógicas ("p"), buscando un tempo-ritmo variable, colocaré las pausas únicamente con esta función, según describo en el siguiente diagrama: bajaremos con un ritmo más intenso (un número mayor de periodos) o con un ritmo más relajado (un menor número de periodos). En ambos casos, siempre procuraremos que el tempo-ritmo sea variable.

3.5.2. *El ritmo melódico*

La expresión musical y afectiva de la palabra radiofónica tiene en la melodía una de sus dimensiones más significativas. Tal significación necesita del ritmo para expresarse con todos sus matices. Las unidades

melódicas, separadas por pausas, agrupan a series de "notas musicales", que bajo un tiempo marcado constituyen el compás. De la repetición periódica de los tonos o "notas musicales" que constituyen la curva melódica del discurso verbal resultará el ritmo melódico, Véase en el diagrama siguiente una curva melódica, con una propuesta rítmica concreta:

+ agudos

/-/P/-/P/-/P/-/P/-/P/-/P/-/P/-/P/-/P/-/P/

1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9° 10°

1er periodo: "El interés progresivo de la mujer..."

2° periodo: "... por integrarse al mundo laboral y social..."

3er periodo: "...lleva implícita..."

4° periodo: "... una tendencia a la fragilización de los papeles tradicionales de la pareja."

5° periodo: "Esta constatación..."

6° periodo: "... tiene el origen..."

7° periodo: "... en la necesidad vital de las mujeres de conseguir..."

8° periodo: "... una autonomía personal..."

9° periodo: "... y una igualdad con el hombre,"

10° periodo: "... en una sociedad que valora cada vez más al individuo."

Es así como la pausa se incorpora al texto sonoro de la palabra radiofónica con una función expresiva importantísima: la función rítmica. La propuesta rítmica presentada en el mencionado texto-ejemplo es tan sólo una de las posibles.

Una palabra expresada sin melodía, donde la variación tonal de las unidades melódicas no sea significativa, "monótona", es una palabra sin ritmo melódico; connotará el mensaje radiofónico de una excesiva redundancia estética, generando sensación de aburrimiento y fatiga auditiva en el radioyente. Igualmente, un ritmo melódico empobrecido por un tempo-ritmo constante, reflejo de la melodía reiterativa que expresan algunos locutores cuando leen de forma automática textos informativos, cuando reducen la expresión melódica a una continua entonación ascendente/descendente, frase a frase, ininterrumpidamente hasta el punto final o punto de máxima cadencia descendente, resultará también poco sugerente a los oídos del radioyente.

A continuación, un diagrama que ejemplifica la variación tonal con un tempo-ritmo constante que caracteriza la *cantinel*a de algunos locutores de programas informativos:

+ agudos, + graves

Esta variación melódica tan redundante es el resultado del automatismo presente en las rutinas expresivas de la radio informativa, cuando el locutor *sonoriza* los textos de las noticias siempre de la misma manera, independientemente del contenido periodístico concreto que se trate. Esta melodía reiterativa se fija en la memoria del locutor como una rutina productiva más, a la que se apela de manera inconsciente cada vez que se sonoriza un texto. Así, escuchamos con la misma propuesta melódica; con la misma "canción", una noticia sobre un suceso dramático que una noticia sobre una determinada celebración festiva. Esta redundancia expresiva despoja de naturalidad el texto sonoro y convierte el acto de lectura de un texto escrito en un acto mecánico, inexpresivo.

Una primera solución a esta codificación negativa de la expresión melódica de la palabra radiofónica es incorporar el acto de la *sonorización* del texto escrito a las rutinas productivas de forma sistemática. Si el locutor ha dedicado un determinado tiempo a la creación del texto escrito, también ha de dedicarle un tiempo a la *creación sonora* del mismo. Nunca evitaremos el registro monótono en la expresión melódica si no partimos de un mínimo proceso de reflexión sobre el ritmo melódico más conveniente en cada caso, en congruencia con la información semántica y estética que el locutor intente transmitir a los oyentes.

Desde la perspectiva del ritmo melódico, estructuraré el proceso de *sonorización* del texto en las fases siguientes;

1. Semánticamente, el locutor decidirá en cada una de las frases aquellas "palabras-clave" que significan una idea principal en el conjunto del texto y merecen ser destacadas.
2. El subrayado melódico de las "palabras-clave", mediante una variación tonal hacia la nota aguda o la nota grave de la modulación media, definirá la curva melódica y la consecuente repetición periódica de un mismo tono o nota musical.
3. Semánticamente también, el subrayado melódico ascendente informará de una estrecha relación narrativa y sintagmática con la secuencia informativa siguiente, pues informamos a los oyentes que la información expresada no concluye sino que continúa en la unidad melódica siguiente; mientras que el subrayado melódico descendente informa de una cierta conclusión de los elementos informativos dispuestos hasta el *momento* en la secuencia.
4. Estéticamente, el subrayado melódico hacia la nota aguda o la nota grave, o la construcción de una cadencia ascendente o descendente, vendrá determinado por la relación afectiva que el locutor pretenda construir con el radioyente. Así, y en función de las representaciones

estereotipadas que convencionalmente fijan los códigos culturales, subrayado agudo y cadencia ascendente para connotar significados positivos, alegres, o imágenes luminosas, o grandes distancias; subrayado grave y cadencia descendente para la connotación de situaciones psicológicamente tristes, negativas, o imágenes oscuras, o distancia íntima.

Lógicamente, en algunas ocasiones, aunque los contrastes tonales pueden estar plenamente justificados y ser necesarios para la significación de una determinada palabra o la expresión de un determinado afecto, una construcción melódica que alterne excesiva y repetidamente los tonos más agudos y los tonos más graves puede generar una estructura musical del discurso discontinua y compleja. El locutor tratará siempre la *sonorización* de un texto como un conjunto melódico que define una misma unidad narrativa, buscando una coherencia significativa global en el desarrollo de la continuidad melódica.

Veamos en la siguiente frase de un texto una representación sistemática del proceso de *sonorización* descrito en las cuatro fases citadas. El texto es el siguiente:

Dice una vieja leyenda que todo hombre tiene su doble en algún lugar del mundo.

En primer lugar, analizaremos la información semántica del texto y fijaremos las palabras-clave. Una propuesta estricta podría ser la siguiente: "leyenda", "hombre", "doble", "mundo".

En segundo lugar, decidiremos el subrayado melódico de las citadas palabras-clave, aceptando que el resto de las palabras será expresado en una tonalidad media:

"leyenda", tono medio-grave; "hombre", tono agudo;

- "doble", tono medio-agudo;

- "mundo", tono grave.

La entonación de las palabras-clave es fijada también de acuerdo con la relación sintagmática de cada una con la siguiente en el contexto de la frase (fase 3) y en congruencia con la información estética que queremos imprimir en el texto (fase 4). Así, bajaremos el tono en "leyenda" como expresión connotativa de una cierta sensación de misterio, pero también para denotar una mayor separación en la cadena sintagmática con el resto de la frase, pues en esta palabra se concreta el final de la oración principal. O también, subiremos el tono en "hombre" como connotación de una idea positiva, una imagen clara, pero también como expresión denotativa de una relación sintagmática más estrecha con las palabras siguientes, pues ésta es el sujeto de la oración

complementaria: La conciliación de ambos significados representa el objetivo de conseguir un equilibrio entre la información semántica y la información estética inherente a todo texto.

Éste es el diagrama que describe la curva melódica del texto citado, según la propuesta expresiva comentada:

+ **agudos Tono medio**

+ **graves**

Dice una vieja leyenda que todo hombre tiene su doble en algún lugar del mundo. En el ámbito de los códigos imaginativo-visuales de la palabra radiofónica, la melodía desarrolla también una función descriptiva importante: describe la continuidad temporal y sintagmática de las distintas imágenes auditivas que produce la imaginación del radioyente a partir de los estímulos auditivos que le transmite el aparato receptor de radio, constituyendo una verdadera "película radiofónica". En este sentido, el ritmo melódico acentuará o atenuará una más clara definición de los cambios de tema o secuencia de esta supuesta película sonora.

3.5.3. El ritmo armónico

Si la melodía estructuraba el ritmo de la palabra a través de la combinación de las unidades melódicas entre sí y de la combinación de los tonos o "notas musicales" de una unidad melódica, la armonía estructura también el ritmo de la palabra a través de la repetición periódica de los timbres de las voces de una misma secuencia. Definiré el ritmo armónico como la periodicidad resultante de la repetición periódica de una misma voz.

La función rítmica de la armonía determina la duración de la presencia sonora de una misma voz. Consecuentemente, según el tempo-ritmo deseado, el texto verbal de un mensaje radiofónico se dividirá en unidades armónico-rítmicas, cada una de las cuales corresponderá a una misma modulación tímbrica. La variación de timbres, por combinación de las unidades armónico-tímbricas, constituirá la base del ritmo armónico. La combinación de muchos timbres sonoros, de muchas voces distintas, puede construir un

conjunto armónico rico en matices expresivos, pero rítmicamente poco atractivo, pues cuanto mayor es el número de voces susceptibles de combinarse armónicamente, más complejo es el tempo-ritmo resultante, más difícilmente perceptible es la constante periódica determinante del ritmo.

A continuación describo el diagrama del ritmo armónico que resulta de la periodicidad de las dos voces (V1, V2) que constituyen un diálogo en una determinada secuencia temporal, con un tempo-ritmo variable:

V1 V2 V1 V2 V1 V2 V1

La repetición periódica de la unidad armónico-rítmica "V1", o de la unidad armónico-rítmica "V2", genera el ritmo armónico de la palabra radiofónica. El guionista construirá el diálogo entre "V1" y "V2" definiendo las duraciones de cada uno de los periodos ("ip", instantes de presencia de las voces) y, consecuentemente, definiendo también las duraciones de los intervalos de ausencia de cada periodo de una unidad armónico-rítmica ("ia", instantes de ausencia de las voces). La sensación de periodicidad y ritmo que obtendrá el radioyente vendrá determinada por la duración de los intervalos de ausencia y presencia, articulando las siguientes relaciones de variables:

1. A una mayor duración de "ia", o a una menor duración de "ip", una menor sensación de periodicidad y una estructura armónica menos rítmica:

. . /- / T . / vi V V1 V2

La larga duración de la voz 2 (V2) marca el instante de ausencia, de la voz 1 (V1). A los oídos del oyente, la presencia de V1 como periodo rítmico es imperceptible. Simultáneamente, la brevísima duración de la voz 1 (V1) determina un instante de presencia de la voz 2 (V2) tan grande que anula la significación de la periodicidad. Desde una perspectiva psicoacústica, en el ámbito de la periodicidad rítmica, a los oídos del radioyente es como si siempre hubiera estado hablando la voz 2 (V2): no hay movimiento periódico, no hay ritmo armónico.

2. A una relación equilibrada "ia"/"ip", una mayor sensación de periodicidad y una estructura armónica más rítmica:

V1 V2 V1 V2

Una expresión típica de una interacción verbal de periodicidad poco significativa es el esquema rítmico convencional de algunas entrevistas informativas. Cuando las preguntas breves del entrevistador se suceden a las respuestas largas del entrevistado, estamos estructurando un esquema tan poco rítmico como el descrito en el diagrama de la relación 1. Narrativamente, este tipo de diálogo entrevistador/ entrevistado se transforma en un monólogo del entrevistado. El locutor-entrevistador debe corregir la desviación rítmica mediante una estrategia que unifique la intención comunicativa y la fuerza expresiva del diálogo:

- controlando la duración de las respuestas del entrevistado
- aconsejando al entrevistado respuestas breves,
- intercalando alguna frase en la respuesta larga del entrevistado,
- forzando con la pregunta alguna respuesta monosilábica del entrevistado.

El entrevistador debe construir una verdadera interacción verbal si quiere expresar un ritmo armónico más significativo, tal como sucede en algunos diálogos de la comunicación interpersonal: Reproduzco a continuación un fragmento de un diálogo escrito con un tempo-ritmo, acelerado que connota muy acertadamente la tensión emotiva entre los dos interlocutores:

- Pide lo que te parezca, Richard, pero tienes que dármelos ahora. Ya sé lo que sientes por mí. Pero hay algo que tiene mucha importancia!... Tú también luchaste por esta causa!

-Ya no lucho por nadie, sino por mí. Yo soy la única causa que me interesa!

- Recuerda que nos quisimos... Si aquel cariño significa algo para ti...

- En tu caso, no apelaría a nuestro amor... Es un truco muy malo.

- Escúchame, por favor!... Si supieras la verdad!

- No te creería. Eres capaz de todo con tal de conseguir lo que pretendes.

Una representación del diagrama estructural del ritmo armónico resultante del citado diálogo entre estos dos interlocutores sería la siguiente ("V1" es Ilsa; "V2", Richard):

V1 V2 V1 V2 V1 V2

El tempo-ritmo de la repetición periódica de V1, o de la repetición periódica de V2, es cada vez más intenso, según discurre el diálogo. El guionista introduce esta aceleración abreviando cada vez más la

duración de la presencia sonora de una de las dos voces (V1), mientras que la presencia sonora de la otra voz (V2) también se reduce o se mantiene constante. Esta aceleración, la aceleración del tempo-ritmo o frecuencia de repetición de los periodos (V1, V2), connota el discurso verbal de la necesaria tensión emotiva que el guionista pretende establecer en este diálogo entre los dos interlocutores protagonistas.

Como consecuencia de lo antedicho, la decisión de que un mensaje verbal sea expresado por una, dos o tres voces, siguiendo un orden y periodicidad determinados, no puede ser del todo arbitraria, casual o meramente intuitiva, y mucho menos supeditada a la interpretación exclusivamente semántica del mensaje:

En el caso de los programas informativos, por ejemplo, un esquema individualizado de la división del trabajo, por el cual el editor del programa responsabiliza del tratamiento de un tema a un solo individuo, y un desequilibrio escandaloso de la componente estética del mensaje en favor de la componente semántica han influido negativamente sobre la función expresiva del ritmo armónico: raramente un tema es expresado por más de una voz, anulándose así cualquier periodicidad posible por la combinación de voces con un tempo-ritmo perceptible. Únicamente, la necesaria fragmentación de la realidad que preside el esquema estructural de la noticia con citas ("la noticia así confeccionada gana en ritmo y soportabilidad ya que introduce cambios de voz" 51) y la reproducción de la relación afectiva que transmite el diálogo interpersonal sobre el esquema comunicativo de la "entrevista de carácter", que puede rehuir fácilmente los protocolos de preguntas breves y respuestas largas de la entrevista informativa, han hecho del ritmo armónico un elemento imprescindible en este tipo de géneros informativos, aunque su materialización expresiva sea muchas veces producto de razonamientos intuitivos o comportamientos miméticos del periodista radiofónico, afectado por las convenciones al uso. Y es el periodista quien ha de asumir la responsabilidad del tratamiento rítmico de las noticias, pues la radio ha apartado de los programas informativos la figura del "realizador", que siempre ha desarrollado en los otros géneros esta función expresiva de imprimir un determinado ritmo en el montaje radiofónico o combinación de los distintos elementos sonoros, significando de una u otra forma la materialización sonora del texto redactado por los guionistas.

El ritmo armónico de la palabra radiofónica tiene en el diálogo una fuente expresiva de incalculable valor. Un repertorio de posibilidades expresivas semejantes se deduce de un género informativo ya citado, de una estructura dialogística la noticia con citas. Imaginemos una de las rutinas productivas típicas de la información radiofónica que caracteriza un proceso habitual de construcción de noticia con citas:

1. Un portavoz de una determinada institución informa telefónicamente al periodista de un suceso.
2. Desde la Redacción, el periodista toma la decisión de grabar magnetofónicamente una declaración del mencionado portavoz sobre el suceso comentado. La declaración dura cuarenta y cinco segundos.
3. El sonido finalmente grabado corresponde a un monólogo de la fuente informativa.
4. A partir de la existencia de este monólogo de cuarenta y cinco segundos, el periodista redacta y construye la noticia con citas.

Desde una perspectiva únicamente semántica, y considerando que el monólogo de la declaración del portavoz es informativamente interesante para ser emitido en su totalidad, el periodista podría construir la noticia con citas a partir de la yuxtaposición de tres segmentos sonoros:

1. La noticia es introducida por la voz del locutor periodista.
2. La voz del locutor periodista da paso a la declaración del portavoz.
3. El locutor periodista concluye la noticia.

En una secuencia sonora de 115" de duración, el diagrama estructural de la composición radiofónica sería el siguiente:

Locutor Cita Locutor

(20") (45") (10")

Semánticamente, la propuesta presentada en la construcción de la noticia con citas es correcta e introduce la información completa y necesaria en la significación del texto sonoro que percibirá el radioyente. Sin embargo, esta propuesta exclusivamente semántica anula el valor expresivo de la periodicidad: el ritmo armónico está prácticamente ausente (la repetición del periodo "locutor" no es suficiente para imprimir en todo el texto la noción de periodicidad).

Veamos una posible alternativa, que conjugue la perspectiva semántica con la información estética necesaria para introducir la connotación rítmica referida:

1. El periodista descompone el monólogo del portavoz en tres segmentos de duración variable, sin pérdida de información.

2. La noticia es introducida por la voz del locutor periodista (20,,):
3. La voz del locutor periodista da paso al primer segmento de la voz del portavoz (10").
4. La voz del locutor periodista prosigue la información (5").
5. La voz del locutor periodista introduce el segundo segmento de la voz del portavoz (20").
6. La voz del locutor periodista prosigue la información (15").
7. La voz del locutor periodista introduce el tercer segmento de la voz del portavoz (15").
8. La voz del locutor periodista concluye la noticia (10").

En una secuencia sonora un poco más larga que la anterior (135"), el diagrama estructural de la composición radiofónica de esta noticia con citas basada en la periodicidad de la voz del locutor ("L") y de la voz del portavoz o cita ("C"); y con un tempo-ritmo variable, sería el siguiente:

L C L C L C L
 (20")(10") (5") (20")(15")(15")(10")

El ritmo armónico de la palabra radiofónica intervendrá decisivamente en mucho de los procesos creativos de la palabra radiofónica. El ritmo puede determinar la estructura de la construcción de una noticia con citas, tal como hemos visto anteriormente, o, también puede decidir la lectura de una noticia a dos voces o la composición de un monólogo dramático con las voces de varios actores, subordinando durante unos instantes la identificación semántica voz/personaje a una determinada propuesta rítmica.

3.6. CÓDIGO SEMÁNTICO-DESCRIPTIVO DE LA PALABRA RADIOFÓNICA

El actor catalán Albert Boadella, poco después del inicio de su etapa más experimental con la compañía Els Joglars, declaraba que "hoy la palabra es un medio de comunicación muy exacto, muy mecánico y carece de esos elementos mágicos que todavía tiene la imagen". El creador de imágenes sonoras en la radio ha de proponerse la recuperación de ese efecto "mágico" de la palabra, que la cultura alfabetizada y escrita de la *galaxia de Gutenberg*, aunque extinguida teóricamente según McLuhan en 1905 con el descubrimiento del espacio curvo, ha suprimido del código de expresión de la comunicación verbal interpersonal.

El efecto "mágico" de la palabra reside en su estructura musical, pero también en el valor analógico-visual de su estructura léxico gramatical y

sintáctica: el valor *descriptivo* que destaca Aspinall en su propuesta de *reglamentar la* palabra radiofónica al margen de la estilística literaria. Aunque sin profundizar demasiado, Aspinall reducía el código semántico de la palabra radiofónica en el siguiente repertorio de normas:

Utilizar un vocabulario usual, comprendido por la mayoría de personas. Hacer frases cortas. Evitar las inversiones y las subordinadas. Utilizar preferentemente palabras con un valor descriptivo. Respetar el ritmo del lenguaje hablado. Respetar la perspectiva del auditorio, dirigiendo la narración a él: "Si vosotros ...". Recurrir a la repetición del tema.

La sistematización de un código semántico de la palabra radiofónica que estimule con su carácter descriptivo la percepción imaginativo-visual, o que ajuste su estructura sintáctica y léxico-gramatical a su valor de *palabra-hablada/escuchada*, y no de palabra-leída, es una tarea difícil y que muy pocos autores se han acercado a ella con rigor y la necesaria profundidad. Contra este valor descriptivo y auditivo se alza diariamente el uso excesivamente ideológico de la palabra, sometida a la función abstracta denotativa de las ideas; el signo lingüístico como sustituto de la idea, consecuencia de la primacía del valor comunicativo sobre el valor expresivo.

Esta desproporción entre lo comunicativo y lo expresivo conduce generalmente a la ineficacia comunicativa, por imprecisión de la información transmitida. No sólo se reduce el valor expresivo de la información-mensaje, sino que también se desvirtúa el valor comunicativo. Consecuentemente, la palabra radiofónica se retrae en un ámbito inapropiado para la dinámica que sigue el proceso perceptivo del radioyente en la interpretación del mensaje.

El carácter ideológico que define el uso convencional de la palabra se apoya, socialmente, en una economía de la información que transmite más información en menos tiempo, las ideas expresadas de la forma más sintética posible; y desde un punto de vista gramatical, se apoya también en la sustantivación: la palabra sin adjetivo, no concreta. Cuando la palabra se pone al servicio de la descripción espacial; esa abstracción de lo ideológico anula su precisión, imposibilitándola como estímulo evocador de imágenes auditivas. Así, el repertorio de atributos que pueden adjetivar el sustantivo "árbol", por ejemplo, enumeraría distintas clases de árboles que excitaría la producción imaginativa de distintas imágenes de árbol, mientras que la palabra "árbol", no adjetivada o mínimamente adjetivada, construirá una imagen poco precisa, ambigua. Teniendo en cuenta además la secuencia temporal en que se inscribe la expresión de la palabra radiofónica, la economía de la

información que traduce el sustantivo hace más difícil la fijación de la idea, por omisión de la repetición de la palabra y la redundancia. En el proceso comunicativo y expresivo de la radio, la redundancia es información: "Es necesario, por medio de diversos artificios, introducir el máximo posible de redundancia, estando ésta directamente unida a la inteligibilidad.

Uno de los mecanismos que forma parte del código semántico de la palabra radiofónica para introducir la redundancia es la figura retórica de la "repetición de palabra". En oposición a la elipsis, es necesaria la repetición, en sus diferentes modalidades: repetición de verbo, de nombre, de adjetivo, de adverbio, etc. Un uso excesivo de las repeticiones nos puede conducir al "cliché", las palabras o conjunto de palabras que se utilizan invariablemente en determinadas situaciones y que construyen un mensaje muy previsible y poco original o creativo. En la repetición de palabra tenemos también un recurso gramatical y sintáctico que dota de un cierto sentido *naturalista* al código semántico-descriptivo de la palabra radiofónica: la repetición de palabra destruye los aspectos negativamente literarios del texto radiofónico; en razón a su carácter sonoro, texto hablado / oído, la repetición de palabra convierte el texto en un elemento más próximo a los esquemas dialógicos y verbales de la comunicación interpersonal. La repetición de palabra, pues, contribuye a fijar mejor la idea o concepto en la memoria limitada del radioyente, pero también determinará un grado de mayor naturalidad o credibilidad en el texto sonoro.

Otra función sintáctica indirecta de la repetición de palabra es que anula o atenúa el uso de la "perífrasis" (expresar por medio de un rodeo algo que hubiera podido decirse con menos palabras) y del "hipérbaton" (alteración del orden lógico de las palabras), figuras retóricas que introducen dificultad en la percepción e interpretación del mensaje verbal radiofónico. La repetición de palabra acude oportunamente al texto en aquellos momentos en que la frase, siguiendo las rutinas literarias, alargaría su duración y conectaría la oración principal con oraciones complementarias mediante partículas prepositivas, adverbiales, conjuntivas o de pronombre relativo. La repetición de palabra fijaría en estas situaciones el inicio de una nueva oración principal, anulando la construcción de oraciones complementarias. Veamos el siguiente ejemplo, tomado de una noticia de prensa; la redacción original es la siguiente:

Los Doce llegaron ayer, tras dieciséis horas de duras negociaciones, a una posición común sobre los criterios de asignación de los fondos estructurales de la Comunidad Europea, *que suponen* una inversión de 161.000 millones de ecus (24 billones de pesetas) entre 1994 y 1999.

En este ejemplo, la oración principal está conectada a la oración complementaria mediante el pronombre relativo "que", sustituyendo el sujeto de la segunda oración: "los fondos estructurales de la Comunidad Europea". En situaciones como la presente, la repetición de palabra reduce la complejidad de la frase, explicitando mejor los sujetos de la oración y abreviando su duración. La construcción alternativa podría ser la siguiente:

Los Doce llegaron ayer; tras dieciséis horas de duras negociaciones, a una posición común sobre los criterios de asignación de los fondos estructurales de la Comunidad Europea. Estos fondos suponen una inversión de 161.000 millones de ecus (24 billones de pesetas) entre 1994 y 1999.

La repetición de palabra "fondos" construye *un orden* sintáctico más adaptado a la complejidad perceptiva radiofónica. Como el proceso de percepción sonora de la radio se rige por un mecanismo de análisis, contrariamente a la síntesis perceptiva visual, *la* construcción mental descodificadora del radioyente viene determinada por la *información* serial que contiene el mensaje radiofónico: el radioyente analiza los datos de información sucesivamente, conforme son percibidos en la secuencia temporal, y sucesivamente asigna significado y construye la imagen auditiva, en función de la precisión de los datos de información y de su disposición en la cadena sintagmática. La alteración del orden en que son dispuestos estos datos de información puede alterar también el modo en que es percibido el mensaje, interrumpiendo el proceso secuencial de descodificación. Esta continuidad necesaria en la percepción será establecida por una estructura sintáctica lo menos compleja posible, que defina una relación más directa entre el sujeto y la acción.

Una sintaxis no-compleja rechaza la perífrasis y el hipérbaton, figuras retóricas que la palabra radiofónica no integrará en su código semántico-descriptivo. Ironizando la construcción sintáctica alemana, mediante un efecto cómico y Mark Twain describió de la siguiente manera una consecuencia extrema de la perífrasis, según cita recogida por Arnheim

Una vez preparadas las maletas, *él salió*, después de haber besado a su madre y a su hermana y vuelto a abrazar a su dorada Margarita, la cual, en un sencillo y blanco vestido de muselina, un nardo entre las ondulaciones de este bello pelo moreno, bajaba las escaleras, desfallecida, pálida todavía por el susto y la agitación de la noche anterior, pero llena de anhelo por apoyar su pobre y dolorido cuerpo en el pecho de aquellos a quienes amaba más que a su propia vida, *de viaje*.

Como ilustración de todo lo contrario, Tardieu destaca el poema radiofónico *Réseau Aérien*, de Michel Butor, escrito en 1962 donde las repeticiones de palabra se combinan con la sucesión significativa de conjuntos de adjetivos, describiendo el espacio ilimitado y los cielos cambiantes que se entrevén desde lo alto de un avión:

...una claridad en las nubes.

Un arco iris.

Grandes pozos que se forman en las nubes.

El suelo que aparece entre las nubes.

Grandes islas de nubes que llegan a subir a nuestro alrededor.

Inmensas neumas de nubes que van a encontrarse casi por debajo nuestro.

Todas las sombras de las nubes que van desplazándose casi con nosotros.

Los rayos del sol oblicuo entre las nubes que van a coger el humo del tren.

Los humos de las fábricas y las gabarras que van a encender cristales minúsculos y tejados de pizarra muy pulidos por la lluvia.

El poema radiofónico de Butor sintetiza los rasgos más característicos del "valor descriptivo" de la palabra radiofónica: repetición de palabra y sintaxis no-compleja, por un lado; por otro, el color, el tamaño y la forma de los objetos de percepción, junto a su localización en un lugar en el espacio y en el tiempo.

El código semántico-descriptivo de la palabra radiofónica se apoya principalmente en su significado denotativo, según el cual, un signo o palabra *equivale a una idea u objeto de recepción. Sin embargo, en razón de la necesaria precisión y de la analogía y simbolización que justifica la reproducción de la realidad referencial, este código semántico-descriptivo incorpora también dos figuras retóricas principales: la comparación y la metáfora. Ambas figuras tienen el mismo sentido: presentar un objeto por medio de otro objeto o idea que tenga analogía con el primero. La metáfora se distingue de la comparación tan sólo porque no utiliza las partículas "como", "parecido a", "semejante a", de nexos entre las dos ideas o cosas. Junto a la precisión descriptiva, la comparación y la metáfora dotan a la palabra radiofónica de un mayor poder de excitación de imágenes auditivas en el imaginario del radioyente.

CAPÍTULO IV

La música radiofónica

4.1. VALOR ESPECÍFICO DE LA MÚSICA EN LA RADIO

La percepción de las formas sonoras musicales constituye una multiplicidad de sensaciones. Como fuente creadora de imágenes auditivas, el simbolismo de la música encuentra en la radio su auténtica caja de resonancia, su auténtico ámbito perceptivo: "La música, como todo arte, es bella porque logra evocar las imágenes que están dormidas en nosotros".

En los años 40, Adorno afirmaba que "la presencia de la música se había perdido para el oyente de radio, y con ella, una parte del hechizo del aura de la música. También se había perdido el volumen real de la ejecución y el sentimiento de comunidad creado por el hecho de formar parte de una audiencia real". Este pensamiento de Adorno un tanto apocalíptico tiene su parte de razón: en los años 40, la realidad espectacular de los medios audiovisuales no influía todavía, de manera tan hegemónica como ahora, sobre los hábitos cultural-perceptivos de las personas. La música no tenía casi razón de ser sin un espacio materialmente visual: la sala de conciertos. Y en ese contexto, la radio destruía el "espacio sinfónico" a cambio de un espacio no visual, y, por efecto de una rudimentaria tecnología, a cambio también de una ínfima presencia sonora. La revolución tecnológica de la reproducción sonora a partir de los años 60 (desde la implantación generalizada de la modulación de frecuencia, la emisora de FM) y su producción multinacional (el disco) atenuarían la trascendencia de ese sentido fetichista y ritual de la comunicación visual real de la sala de conciertos, exigiendo una nueva estética de la producción musical.

La integración plena de la música en el código de expresión del lenguaje radiofónico ha supuesto también una cierta pérdida de su autonomía significativa. Teniendo en cuenta que la radio no es sólo un medio de difusión, el uso del lenguaje musical en la radio no hay que entenderlo como una realidad ajena al sistema semiótico del lenguaje radiofónico. La música en la radio es la música radiofónica, valor de uso comunicativo y expresivo específicamente radiofónico.

Si la música ha sido estudiada siempre como función artística, autónoma de otras artes, con independencia del sistema comunicativo que canalizase la transmisión de su información, todo estudio de la música radiofónica ha de tropezar necesariamente con alguna indefinición.

Desde el punto de vista físico o acústico, se considera que la música no tiene otros elementos que el "ritmo", la "melodía" y la "armonía". La perspectiva de análisis puramente física descarta el timbre como un cuarto elemento: el timbre particular de los instrumentos, que depende de los armónicos de cada una de las notas fundamentales, no es más que un caso particular y especial de la armonía. La expresión musical nacerá de las modificaciones que puedan introducirse en esos tres elementos: modificación del tempo y velocidad, variación de las notas de la melodía

("crescendo" o "decrescendo") y variación de la intensidad de los acordes.

La expresión musical resultante de la triple combinación citada estructura el mensaje. El mensaje musical viene determinado también por ciertas convenciones que definen el código de la composición a partir del esquema formal siguiente:

Tema

Transición

Frase secundaria

Grupo de notas terminales

Resolución de los temas

Sin embargo, las perspectivas física y acústica del análisis del mensaje musical no definen más que una realidad muy fragmentada de la experiencia comunicativa y expresiva que representa la música radiofónica. La estética de la información añade un punto de vista necesario.

El estudio del mensaje musical desde el punto de vista de la estética científica no puede fundarse en la teoría musical, cuya inadecuación ha sido puesta en evidencia por los mismos músicos y cuyos fundamentos dogmáticos no admiten la experiencia psicológica.

La experiencia psicológica, o las conductas perceptivas, es un factor determinante en el estudio de las estrategias de producción del mensaje musical, que nos acerca a la interpretación del fenómeno simbólico y significativo que contiene toda música, y, por consiguiente, nos acerca también al conocimiento del valor expresivo específico de la música radiofónica.

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.

Por un lado, se refiere (...) a símbolos infinitamente más ricos que aquellos a los que recurren la anotación y desborda y trasciende ésta, que no es otra cosa que un esquema de ejecución; por el otro, las reglas de las estructuras a que recurre, aun cuando no sean todavía bien conocidas, parecen muy reducidas. El margen arbitrario de la originalidad musical es muy grande.

A pesar de que, potencialmente, la componente de originalidad de un mensaje musical puede ser casi ilimitada, estructuras particulares de género y códigos comunicativos delimitan el desequilibrio existente entre originalidad y previsibilidad, haciendo posible la construcción de la relación afectiva entre el oyente y el mensaje musical u objeto de percepción, como traducción de la función comunicativa y expresiva de la música. Tales estructuras modifican su aspecto significativo en relación también con las peculiares características del sistema semiótico que en cada caso, según sea el código expresivo de la realidad espectacular en que se representa (cine, radio, teatro... actúa sobre la música imponiendo algunas "deformaciones". Surgen así, como géneros y códigos musicales distintos, la música cinematográfica, la música radiofónica, la música de ópera, etc. La estructura física del lenguaje musical es siempre la misma, pero el repertorio de influencias recíprocas entre código expresivo particular y música deriva en distintas funciones estético-comunicativas y en un conjunto de relaciones significativas diferenciado.

Aunque la "logósfera" de la radio contiene un universo más *próximo y natural* -el universo de la palabra-, la música está considerada como la más pura personificación de la radio. Si los distintos soportes y medios de reproducción sonora han influido en los últimos treinta o cuarenta años en la concepción de un nuevo lenguaje musical, la radio ha sido la más beneficiada de estas influencias. Como lenguaje de imágenes sonoras, el lenguaje radiofónico ha reforzado el simbolismo del lenguaje musical. Y viceversa: a través de la música, el lenguaje radiofónico ha sabido expresar y comunicar a los oyentes el mayor caudal de imágenes auditivas posible: "La radio como arte acústico puro está más íntimamente unida a la música que a los otros artes acústicos (cine, teatro)".

La búsqueda de una estrecha relación entre la radio y la música comenzó casi con los mismos orígenes de la radiodifusión. Así se destaca la relación música/radio en el nacimiento de la música electroacústica o síntesis de la música electrónica y la música concreta los orígenes de la música electrónica están ligados a los de la radiodifusión, ya que en 1913, gracias al descubrimiento por Meissner y Armstrong del montaje en osciladora de la lámpara triodo, Jong Mager pudo construir sus primeros instrumentos. Y en los primeros años de la radiodifusión, cuando la significación de la interrelación entre música y radio se limitaba principalmente al uso que se hacía de la radio para la difusión de la música, algunas reflexiones ya apuntaban la necesaria adecuación de algunos estilos musicales al nuevo invento. Desde hace ya varios años, los compositores de música para discos, cine y radio, instrumentan ya de acuerdo con estos medios, poniendo mayor

empeño en la claridad que en la fuerza, en la sutileza que en la voluptuosidad. El volumen de las grandes sinfonías o de las óperas, que constituyen verdaderas representaciones, que se apoyan en la capacidad del órgano auditivo, no son totalmente válidas para la radio". Lógicamente, las reflexiones de Rudolf Arnheim han de tomarse en cuenta como el resultado de un análisis de la radio de los años 20-30. La controversia sobre la conveniencia o no de que los cantantes de ópera se adapten a la sensibilidad de un micrófono no tiene actualmente el mismo sentido. La tecnología de la "alta fidelidad" de la reproducción sonora atenúa hoy de tal manera el proceso de "deformación" de la estructura original de una forma sonora que la expresión musical a través de la radio tropieza con muy pocas limitaciones técnicas.

El valor específico de la música en la radio, sin embargo, no hay que buscarlo en la mayor o menor adecuación de unos determinados géneros o estilos musicales a las características de la radio como medio de difusión. Hemos de integrar el valor simbólico y significativo de la música en el sistema semiótico del lenguaje radiofónico como un elemento expresivo más y analizar sus distintas manifestaciones.

4.2. LA RELACIÓN MÚSICA/PALABRA EN LA RADIO

Filósofos y estetas han producido muchas obras sobre las relaciones entre la música y la palabra, concretadas casi siempre en el plano de la expresión verbal. Platón, por ejemplo, dedicó una parte del tercer libro de *La República* al estudio de la relación de reciprocidad que la música mantiene con la palabra: por una parte, no funciona fuera de la palabra, y, por otra parte, debe estar sujeta a la palabra.

El lenguaje radiofónico permite la expresión autónoma de la música, pero es cierto que en su convivencia casi constante con la palabra se reproduce también la relación de correspondencia que planteaba Platón: la armonía y el ritmo musical deberán acomodarse a las palabras, y viceversa.

Si Platón consideraba al lenguaje verbal como el significante mayor, y a la música como el segundo significante, subordinado al primero, Nietzsche, por su parte, subraya la primacía de la música, dotada de poderes excepcionales. Platón dice que la música debe servir al texto, al que no hace más que acompañar o, en todo caso, resaltar. En cambio, Nietzsche cree que la significancia absoluta le pertenece a la música por sí sola: el lenguaje verbal es indigente; el lenguaje musical, supernumerario, plural, triunfante.

Estas dos concepciones opuestas sobre las relaciones entre la palabra y la música se han reproducido a lo largo de la historia bajo las formas

más diversas. El semiólogo francés Françoise Escal proyecta la controversia en algunos rasgos de la evolución de la música de ópera y la música de cámara durante el Romanticismo. En Europa occidental, la ópera se empequeñeció siendo cada vez más inteligible. Esta preocupación de inteligibilidad, que marca el estilo representativo, nos hace pensar en el triunfo del espíritu científico, en esa creencia según la cual la naturaleza se puede conocer integralmente y el saber ejerce una acción saludable universal. Es la civilización del signo. La ópera europea occidental es el producto del hombre teórico. Privado de todo sentido musical, éste exige ante todo comprender las palabras y espera que éstas dominen el contrapunto como el amo domina el esclavo (...) Nicolás Ruwet declara compatibles estas estructuras lingüísticas y musicales. Según él, hay relaciones de coexistencia en el canto entre el sistema lingüístico y el sistema musical, sin que ninguno de los dos no absorba ni destruya al otro. La música respetaría la palabra y no emborronaría la comunicación que tiende a instaurar el texto verbal (...) Todo oyente (...) percibirá al mismo tiempo la música y el sentido de las palabras, y percibirá el sentido de las palabras de manera muy distinta que si oyera el poema sin la música, simplemente dicho o hablado.

Esta reflexión de Escal nos informa del valor añadido que introduce la significación de la música cuando se presenta acompañada de la palabra en la radio. El mensaje radiofónico resultante de la combinación música / palabra adquiere una significación global superior a la significación autónoma que por sí mismas ya expresan la música y la palabra radiofónicas. La significación de ambos sistemas expresivos aparece modificada cuando se presentan ensamblados en un mismo mensaje, constituyendo una armonía peculiar. La radio reúne aquellas dos perspectivas opuestas de Platón y Nietzsche, conjugándolas como si de un solo verbo se tratase: el lenguaje radiofónico. La palabra radiofónica podrá ser tan simbólica como la música radiofónica la melodía de las palabras podrá dotar a la expresión radiofónica de un ritmo tan eficaz como cualquier composición musical, pero el contrapunto resultante de la superposición o yuxtaposición música/palabra introducirá un repertorio de connotaciones todavía mayor en la codificación del mensaje radiofónico.

El sistema de oposiciones distintivas que caracteriza el proceso de percepción de la palabra las que permiten identificar en un punto de la cadena hablada un signo por oposición a todos los otros signos que hubieran podido figurar en su lugar y hubieran podido modificar el mensaje y el sistema algorítmico y jerarquizado de alturas, duraciones, etc., que caracteriza a la música, aparecen representados en el lenguaje

radiofónico mediante una combinación perfecta: unas veces, como dos sistemas no convertibles, que presentan un cierto carácter distintivo: escuchamos la palabra superpuesta a la música, pero interpretamos la integración como una suma de dos sistemas expresivos; otras veces, en cambio, percibimos la música y la palabra como dos sistemas unificados en formas sonoras idénticas: escuchamos la melodía y el ritmo de la palabra con tal grado de integración en la música que parece que escuchamos un mensaje unívoco y descodificamos un único sistema expresivo: el lenguaje radiofónico.

Este repertorio de relaciones significativas entre la música y la palabra radiofónica enriquece extraordinariamente las posibilidades expresivas del lenguaje radiofónico en la programación musical; explica también, en una cierta medida, el éxito comunicativo del "disc-jockey": figura profesional genuinamente radiofónica, que se instaura de forma estable en la producción de programas musicales a partir de los años 40 en Estados Unidos, paralelamente a la consolidación del formato de programación "Top 40" o lista de 40 temas musicales más votados por los oyentes, o más vendidos por la industria discográfica, la figura profesional del "disc-jockey" nace en el mismo instante en que se admite o tolera, como un factor no pernicioso para la significación musical, el acto de "cabalgar" sobre los discos que desarrolla el "jinete" o locutor de programas musicales en la codificación del mensaje que resulta de la presentación de un tema musical a los radioyentes. La información semántica y estética que transmite el "disc-jockey" con sus comentarios, la yuxtaposición y superposición de la palabra con la música, connota el mensaje músico/verbal resultante de una significación expresiva más específicamente radiofónica.

El "disc-jockey" o comentarista musical alemán Hans Kellerlo describe así algunas de las rutinas expresivas que desarrolla habitualmente en sus programas, en la codificación del mensaje músico / verbal... tercero, tratar de colocar estos comentarios en las articulaciones estructurales o en los puntos de estructuración articular. Esto es fácil, si nos limitamos a comentarios monosilábicos, que son posibles de colocar entre frases o en los momentos en que se producen las cadencias femeninas de la música; en cuarto lugar, yo siempre trato de hablar fuera del ritmo de la música, porque lo contrario puede irritar al oyente. En algún momento, he intentado hablar con la música como si la música fuera un telón de fondo para mis palabras, pero esto da unos resultados horribles... y quinto, cuando utilizo términos técnicos explico estos términos antes de empezar a escuchar la música (...) Es importante no cambiar para nada el volumen de la música. Yo nunca reduzco el volumen cuando estoy haciendo mis comentarios

sobre la música; al revés, soy yo el que me ajusto a la música; jamás ajusto la música a mis necesidades.

Keller plantea soluciones concretas a determinados problemas expresivos del montaje músico-verbal en la radio, pero sus palabras han de ser interpretadas en el contexto de un locutor-comentarista y realizador de programas musicales que considera que "la radio es un canal, no un lenguaje, un medio de comunicar algo que podría ser comunicado sin ella. Esta concepción excesivamente funcionalista de la radio como un simple medio de difusión... de información musical, donde la naturaleza significativa de la música es ajena a las propiedades del sistema semiótico del lenguaje radiofónico, impide comprender la amplitud de recursos expresivos que se generan de la relación armónica y consonántica entre la música y la palabra radiofónicas, y la variedad de significados y sensaciones que percibe el radioyente en la integración sensorial de tal relación.

Aunque insistiré un poco más en el relato de la complejidad expresiva de la relación música / palabra cuando estructure el repertorio de funciones de la música radiofónica, a propósito de la función rítmica particular que define la codificación de un mensaje músico / verbal es necesario describir aquí las siguientes características fundamentales:

1. Consideradas las características expresivas del ritmo musical y del ritmo verbal, el ritmo musical es el "ritmo" por excelencia. Las variaciones posibles de la naturaleza rítmica de una música radiofónica determinada son mayores que las que resultan de la periodicidad de las pausas, combinación de tonos y voces de una palabra radiofónica.
2. En la codificación de un mensaje músico/verbal en la radio, el ritmo de la palabra radiofónica ha de "disolverse" en el ritmo de la música radiofónica. La integración se resuelve en un mensaje de una naturaleza expresiva distinta. La armonía generada de la yuxtaposición o superposición palabra / música codifica el mensaje radiofónico con una *nueva* significación.
3. En la superposición palabra / música, la palabra radiofónica se intercalará respetando la significación semántico-narrativa de la música radiofónica: en la "introducción", antes del "tema".
4. En la superposición palabra / música, la palabra radiofónica se intercalará respetando la significación rítmica de la música radiofónica: a) en la transición entre periodos musicales, superponiéndose en la cadencia descendente o menos significativa de los periodos; b) en la transición entre frases musicales, superponiéndose en el último o últimos periodos de las frases.
c) en la transición entre la "introducción" y el "tema". En los tres casos mencionados, la información estética generada tendrá un valor más

importante cuanto mayor sea el grado de precisión en la superposición; un máximo valor estético, cuando el último sonido de la palabra radiofónica coincida siempre con la última nota musical de cada una de las partes estructurales de la música (frase, periodo, introducción), inmediatamente antes del principio de la parte siguiente (una nueva frase, un nuevo periodo, el tema). Esta rutina expresiva es denominada en la radio, en el argot habitualmente utilizado por los "disc-jockeys", con la frase "cuadrar un disco". Si tomamos como punto de referencia la estructura convencional de una música de "rock", con una introducción compuesta por dos o cuatro frases musicales, y cuatro periodos en cada frase, apreciaremos en el diagrama siguiente la descomposición estructural aludida y las distintas posibilidades de codificar la superposición palabra/ música:

5. La superposición intermitente y sucesiva de la palabra sobre la música introduce la noción de "periodicidad" o ritmo músico/ verbal. Las unidades O periodos rítmicos del ritmo músico / verbal son dos: a) los distintos segmentos de palabra superpuesta en cada momento sobre la música; b) los distintos segmentos de música en primer plano que oímos una vez finalizada la superposición de la palabra. La duración de los instantes de presencia y ausencia de la superposición palabra / música decidirán un determinado tempo-ritmo del ritmo músico/verbal. En el diagrama siguiente se observa la periodicidad música/palabra, que fundamenta la construcción de un ritmo músico/ verbal:

El ritmo músico/verbal es la característica fundamental de la información estética radiofónica que transmite a los oyentes la armonía de la palabra/música, cuya expresión, lógicamente, no está vinculada a un solo género radiofónico. Aunque constituye una rutina expresiva habitual en la programación musical, el ritmo músico/verbal resulta igualmente significativo también en la codificación de mensajes músico/verbales en programas informativos (la combinación música/palabra en la lectura de los "titulares" de la actualidad en la apertura de un radiodiario) o en programas dramáticos (la combinación música/ palabra en un monólogo dramático del narrador o en el monólogo interior de un personaje). La única característica imprescindible que exige toda combinación de música/palabra en la radio, en el proceso de construcción de un ritmo músico/verbal, es la producción de periodicidad: *si* se mantiene ininterrumpidamente durante toda la secuencia la superposición de la palabra sobre la música, difícilmente se obtiene periodicidad o repetición periódica del periodo "palabra" o del periodo "música", negando al radioyente la percepción de un movimiento periódico o rítmico:

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 en la radio.

4.3. FUNCIONES DE LA MÚSICA RADIOFÓNICA

Un aspecto específico de la música radiofónica es una cierta sobrevaloración de *su* información semántica. La sintonía de un programa radiofónico es un ejemplo típico de mensaje musical que expresa una información principalmente semántica: "Así, la audición del segundo tiempo de la Water Music de Haendel puede equivaler, prácticamente, a la fórmula: Ici Londres, service français de la BBC, il est 20 h. (...) En este caso la música ha asumido el papel de la palabra, gracias a una codificación establecida previamente en la mente del oyente"¹⁴. No es la sintonía el único caso de una significación exclusivamente semántica de la música radiofónica. Las diferentes necesidades expresivas del lenguaje radiofónico y la narración radiofónica clasifican la información semántica de la música en distintos tipos de "inserciones musicales":

1. *Sintonía*. Tema musical que identifica un programa radiofónico, sustituyendo algunas veces el propio enunciado verbal. La inteligibilidad de su información se basa en la familiaridad del radioyente con el programa y en la perduración de la asociación de ideas entre el tema musical y el programa (algunos „ programas mantienen invariables durante años sus sintonías). Hace también las veces de sintonía el breve tema musical o simple acorde que identifica una emisora y la distingue de las demás en el amplio espectro de frecuencias del dial del receptor de radio. Esta inserción musical también es conocida con el nombre de indicativo o sintonía de la emisora.
2. *Introducción*. Tema musical que nos introduce en un determinado tema o espacio del programa. Por asociación convencional o arquetípica con una determinada idea o imagen, la música sitúa de inmediato al radioyente sobre una determinada propuesta semántica o "puesta en escena", instantes antes de que la palabra radiofónica asuma el protagonismo del relato.
3. *Cierre musical*. Si la sintonía identifica el programa y señala su entrada o aparición en la "escena sonora", el cierre musical denota el fin del programa, o del tema o espacio que contiene un programa. Cuando el cierre musical se utiliza para indicar el fin del programa, suele coincidir con el mismo tema musical de la sintonía, queriendo significar así la autonomía de esa unidad de acción y relato que es un programa, distinta a las otras unidades o segmentos que constituyen la programación de una emisora en un día, si la periodicidad de la emisión es diaria.

4. Cortina musical. En el contexto de la escenografía teatral, las cortinas cumplen la función de ocultar al público una parte del escenario mientras se procede al cambio del decorado, en los periodos de transición de una escena a otra, de un acto al siguiente. Igualmente, en el argot radiofónico, la cortina musical es el tema musical que separa secuencias, contenidos o bloques temáticos de un programa.
5. Ráfaga. Música breve que señala transición en el tiempo y que desarrolla la función reflexiva a propósito del tema ya expresado o previsto. Generalmente, cumple también la función de cortina musical, separando contenidos o bloques temáticos de un programa, especialmente en los géneros radiofónicos no dramáticos, reservando así el concepto de cortina musical para los programas de género dramático o radiodramas. Colateralmente; la ráfaga desarrolla una función rítmica principal: la repetición periódica de esa música breve que señala la transición de un tema a otro, segmentando la continuidad temática radiofónica, definiendo la duración de cada segmento, constituye un factor esencial del ritmo radiofónico.
6. Golpe musical. Música muy breve, de uno, dos o tres acordes, modulación tonal ascendente, con resolución del tema musical "in crescendo", que da énfasis a una determinada acción, contando semánticamente un determinado enunciado verbal. La semejanza de su estructura musical con la de la ráfaga es a veces motivo de confusión. No obstante, ambas inserciones musicales concretan funciones diferentes, si bien, algunas veces, complementarias. (Esta complementariedad viene determinada por la acción del montaje radiofónico, cuando el montador musical construye la ráfaga a partir de dos temas musicales: melodía o tema y golpe musical.)
7. Tema musical. Música que identifica, siempre que se escucha, la presencia "en escena" de un mismo personaje o de una misma acción. El tema musical es de uso frecuente en el radiodrama: el tema musical describe la asociación de la acción verbal a una determinada unidad espacio-temporal, informando al radioyente de un "flash-back", de un paralelismo temporal o de la ruptura de la continuidad real por la intromisión de una acción de dimensiones espacio-temporales simbólicas: El tema musical es utilizado como una información semántica de situación, ante cualquier alteración de la continuidad espacio-temporal real en el relato.

Esta tipología de las "inserciones musicales" define la función semántica de la música radiofónica. Su valor de especificidad, sin embargo, aquello que hace que "la radio como arte acústico puro está más íntimamente unida a la música que a los otros artes acústicos (cine, teatro), se desarrolla a través de su función estética. La estética acústica nos ayudará a definir mejor el simbolismo y el código imaginativo-visual de la música radiofónica, fuente

de múltiples sensaciones y emociones en el proceso de comunicación con los radioyentes.

La estética acústica divide a la música en dos categorías: absoluta y descriptiva y 6. La música absoluta también tiene, sin embargo, una naturaleza descriptiva: la información estética de la música absoluta está constituida por los paisajes sonoros ideales que inspiran la imaginación del compositor; la música descriptiva, en cambio, es imitativa: el material sonoro procede de la realidad materialmente visual (el paisaje visual) que inspira la imaginación del compositor. Lo material y lo idealmente espacial se funden en un solo código de expresión musical. El código imaginativo-visual de la música radiofónica integrará también estas dos nociones: restitución de una realidad subjetiva e interior (el pensamiento, sensaciones, la emoción: movimiento afectivo) y restitución de una realidad objetiva y exterior al sujeto que la percibe (movimiento espacial, visión panorámica, localización del detalle).

Contrariamente, pues, a la perspectiva puramente física que estudia la música como una modulación de la duración, o a los que piensan que la música es a lo sumo "la recreación de un teatro de acciones sonoras no figurativas", el lenguaje radiofónico concede a la música radiofónica dos funciones estéticas básicas:

1. *Función expresiva*: El movimiento afectivo que connota la música suscita un determinado "clima" emocional y crea una determinada "atmósfera" sonora.
2. *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.

Insisto en que esta doble función de la música radiofónica hay que interpretarla en el uso de su especificidad, teniendo en cuenta el particular contexto de la percepción radiofónica. La expresión concreta que tendrán la "función expresiva" o la "función descriptiva" de la música en la radio será, en principio, distinta a la que pudiera definir el valor comunicativo y expresivo de la música escuchada "en vivo", donde la relación directa, la proximidad física del ejecutante, la posibilidad de intervenir con los aplausos o la desaprobación, comunican al oyente y espectador una excitación y una emoción particular. Aunque el material sonoro en ambos contextos sea el mismo, el sentido de la evocación de imágenes auditivas se estructurará sobre niveles de significación desiguales.

La escucha radiofónica de obras musicales (...) prueba cuán difícil es para el hombre renunciar a participar en lo que se realiza alrededor de él, de tal forma que le es indispensable "vivir físicamente" siempre, a cada instante, su tiempo. Esto explica que un instrumento estrictamente y

únicamente temporal, no espacial, como la radio, tenga necesidad de un "ritmo" sostenido, de una unidad de participación espacial en el oyente y sea en consecuencia lo más emotivo posible, intenso.

A pesar de los distingos, es cierto que algunos géneros musicales o tipo de música han desbordado las barreras entre lo "vivido realmente" y lo "vivido idealmente". El carácter intensamente evocador de paisajes y emociones de la trama psicológico descriptiva de la música del Romanticismo, en el siglo XIX, induce necesariamente a la producción imaginativa, sea o no el oyente un espectador material de la realidad sonora. Y anteriormente, la música imitativa de Vivaldi o de algunas de las obras de Beethoven sugerían ya la evocación de la naturaleza y fragmentos de la realidad visual, en la descripción de los cuales el autor basaba la creación del tema musical.

Veamos qué tipo de estructura melódica, rítmica o cromático-armónica definía la música descriptiva de alguno de estos autores *eternos*. Escogeré dos ejemplos: Juan Sebastián Bach y Franz Schubert. Aunque un siglo separa la obra musical de estos dos autores de imágenes sonoras, la evocación de paisajes y sentimientos es una constante en ambos, y lo que es más significativo: el oyente-espectador del siglo XIX o del siglo XVII componía en su imaginación unas imágenes auditivas semejantes a las que hoy percibe el radioyente de finales del siglo XX cuando escucha estas mismas músicas.

El estudio ya citado de Antonio Blanco Ruiz sobre las imágenes sonoras de Juan Sebastián Bach muestra cómo el ritmo musical describe y expresa los diversos sentimientos. Esta asociación ritmo/sentimientos es notoria en aquellos pasajes musicales en que la letra de una coral o una cantata subraya el tema musical:

Por ejemplo, el ritmo imita los sollozos de Pedro en La Pasión cuando dice "...y lloró amargamente". El recurso rítmico de la fórmula: corchea, dos semicorcheas, corchea, dos semicorcheas, etc., en un ritmo binario aparece repetidamente en los corales y expresan alegría (...) La solemnidad con la fórmula: corchea con puntillo,-semicorchea, corchea con puntillo, semicorchea, etc., recordando el redoble de un tambor (...) Otras veces el cromatismo unido al ritmo sincopado expresa el dolor, mientras la alegría se expresa con la serenidad de una melodía sencilla y rítmica.

De manera casi matemática, jugando con la armonía, el ritmo y la melodía, Bach expresa en sus corales, cantatas, misas, música de cámara, toda una diversidad de sentimientos, de movimiento afectivo. Es la descripción de la realidad subjetiva, del "yo" interior. Del estudio musicológico de la obra de Bach, a modo de conclusión general, se observa

una asociación de ideas ya constatada anteriormente, según la cual, "lo sublime se expresa con sonidos agudos y lo profundo con sonidos graves. Una melodía ascendente puede significar subió a los cielos. La armonía expresa con acordes cerrados (...i lo fuerte, lo poderoso, lo sólido; mientras que lo débil, lo inestable y lo transitorio se expresaría con acordes abiertos".

Esta asociación de ideas ha sido comprobada en infinidad de obras musicales, hasta el punto de que constituye una asociación arquetípica, conformando la base estructural de la "teoría lumínica" de José Amorószl, que establece una asociación entre las octavas altas de los sonidos y los colores blanquecinos o claros, y entre las octavas bajas y los colores que resultan de la combinación con el negro u oscuros. Los principios de tal teoría, sin embargo, ya habían sido sistematizados por Destoucheszz, quien afirmó que las notas elevadas del sonido producen matices coloreados brillantes, y las notas bajas unas sensaciones coloreadas oscuras. En las conclusiones de la "teoría lumínica" y otras teorías semejantes he fundado parte del sentido del código visual del lenguaje radiofónico.

Si Bach describe el mundo subjetivo, Schubert representa con su música el mundo objetivo, exterior. El semiólogo musical Franoise Escal descubre en el "Viaje de Invierno", de Schubert, un cúmulo de analogías entre la expresión del tema musical y la realidad visual:

Así, en la segunda obra del ciclo "Die Wetrefahne", el joven decepcionado compara a la muchacha amada con la veleta que se encuentra en el tejado de la casa. En el corto prelude que precede al canto, el piano "simula" las ráfagas de viento mediante subidas y bajadas rápidas sobre el teclado; después, en los compases 5 y 6 es el mismo movimiento de la veleta lo que se indica: se para y después comienza de nuevo a moverse.

A través de tresillos rápidos y ligeros (susurro de ramas de un árbol), cromatismo ascendente y descendente, crescendo y decrescendo, la melodía del piano compone en la obra mencionada de Schubert todo un colorido y descripción paisajística. De nuevo, el mismo esquema de asociación de ideas:

- 1-un tempo-ritmo acelerado denotará un objeto o sujeto en movimiento, imitando el movimiento natural;
- un crescendo, intensidad dramática y mayor "presencia" o proximidad del objeto de percepción: la "figura" que destaca sobre el "fondo" en el conjunto armónico;
- cromatismo ascendente: luminosidad, el objeto de percepción se aleja de la escena.

El uso descriptivo de esta música "absoluta" o "imitativa", que desarrolla la función expresiva y la función descriptiva de la música radiofónica, definirá el relato y la asociación sintagmática de unas imágenes auditivas con otras en el proceso de percepción que construye en su imaginario el radioyente, como si se tratase de una "película radiofónica".

Esta organización sintagmática del relato radiofónico se expresa, según diversas experiencias sobre los juicios semánticos de la significación musical⁴, a través de esquemas:

1. *Esquemas de tensión y tregua*, de origen cinético y postural, unidos al estado emocional que los acompaña.
2. *Esquemas de resonancia emocional*, que organizan la experiencia afectiva entre polos extremos (sentimiento de euforia y sentimiento de angustia; positivos/negativos).
3. *Esquemas de espacialidad*, que favorecen las representaciones ricas en imágenes particulares.

Aun cuando existen paralelismos entre la música cinematográfica y la música radiofónica, a propósito del sentido imitativo de los sucesos visuales (o imaginativos) que en ambos casos tiene la ilustración musical, porque que hablemos de "película radiofónica" no significa que el código de expresión sea el mismo. En el cine, por ejemplo, la utilización de "clichés" susceptibles de ser asociados con la atmósfera y el contenido de las imágenes que aparecen sobre la pantalla constituye la mayoría de las veces una redundancia negativa; que no ha resistido la crítica de estetas y compositores de música cinematográfica:

La música no debería aceptar acompañar sin precisión lo que la imagen enseña con precisión, ella debería cumplir su propia misión; incluso si se trata -cosa siempre problemática- de crear una "atmósfera", renunciando a toda redundancia por relación con aquello que es evidente.

Esta crítica de Adorno al uso estandarizado y redundante de la música en el cine no es trasladable al ámbito radiofónico. La música radiofónica no se superpone a la imagen, sino que la suplanta: la música es imagen en la radio. Y la convención es en la radio un código significativo importante en la "lectura" de la imagen auditiva, siempre, claro está, que la convención no llegue a ser "cliché", desequilibrando la razón dialéctica redundancia/originalidad en perjuicio de la creatividad.

Ese carácter de elemento accesorio o secundario de algunas músicas cinematográficas determina también un factor perceptivo importante: la música de cine no se escucha con atención o, cuando menos, no concreta una experiencia psíquica o perceptiva totalmente consciente, por sí misma. Como consecuencia de ello, Adorno propone "la primacía del movimiento y

del color sobre la dimensión de profundidad musical en el sentido limitado del término; primacía por consiguiente sobre la armonía (...) Los colores musicales son más rápidos y más fáciles para percibir que las armonías".

En la radio, sin embargo, concretamente en el código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico, la música es un elemento principal, donde no puede haber primacía de una dimensión sobre otra porque todas ellas, aunque de manera particular, significan la producción imaginativa del radioyente. En el código imaginativo-visual de la música radiofónica, con el ritmo y la melodía se denota el movimiento y el color; con la armonía, la profundidad espacial (figura/fondo).

A pesar de las diferencias y la distinta función expresiva de la música cinematográfica y la música radiofónica, las asociaciones estereotipadas modelan todavía una buena parte de sus códigos narrativos. El cine de género ha sido uno de los mayores culpables de tal gobierno de los estereotipos: Este tipo de cine, difundido masivamente por la televisión, ha exportado también sus convenciones narrativas, de asociaciones estereotipadas, a otros medios como la radio. Así, en el campo de la música tradicional, todo espectador u oyente interpreta como evidente que "una medida de cuatro tiempos, cuando el acento está bien puesto sobre los tiempos fuertes, tiene siempre alguna cosa de militar o de triunfal; la unión entre los primeros y *los* terceros grados de la gama tocada a piano, en un ritmo tranquilo, sugiere a causa de su carácter modal alguna cosa de religioso; una medida en tres tiempos acentúa el vals y una alegría de vivir sin ningún motivo". Estas formas musicales llegan a convertirse en modelos narrativos por sí mismas; su uso reiterado acaba asociándolas automáticamente con un mismo tipo de contenidos expresivos.

Llamaré a esta clase de asociaciones automáticas, *asociaciones de carácter semántico-convencional*: asociamos una música a una determinada *imagen* y movimiento afectivo porque imágenes semejantes ya habían sido antes sugeridas por ritmos, melodías y armonías semejantes.

En el código imaginativo-visual de la música radiofónica no hay duda que las asociaciones de carácter semántico-convencional constituyen un buen referente narrativo. Dependerá del grado de redundancia que induzcan estas asociaciones automáticas para que su integración en el código imaginativo-visual de la música radiofónica sea o *no* positivo.

La dificultad expresiva de superar anacronismos o convenciones sonoro-narrativas de los géneros, tanto en el cine como en la radio, determina que raramente el autor de la imagen (visual-cinematográfica o auditiva-radiofónica) escapa de las asociaciones de carácter semántico-convencional, con el consecuente riesgo creativo de construir el "cliché". Incluso a veces, la asociación automática viene simplemente concedida por la universalización del mensaje; apartándose de estereotipos

anteriores y aunque original en un principio, el mensaje musical deviene en arquetipo para posteriores creaciones. Así, aun cuando la música de John Williams de la película *Superman* constituyó en su día una cierta innovación en los convencionalismos musicales del género, la universalización del mensaje hace hoy inevitable que la imagen *Superman* se presente asociada de manera automática a la música citada, hasta el punto de que su uso fuera de ese contexto narrativo ("la llegada del héroe") puede sugerir casi un escándalo comunicativo: la música de *Superman* ha constituido por sí misma un modelo narrativo.

Complementariamente a las asociaciones de carácter semántico-convencional, y como contrapeso a una función negativa de su redundancia, la relación significativa música/imagen puede definirse también por la *asociación estética*: asociamos una música a una determinada imagen y movimiento afectivo por una simple analogía rítmica, suscitada a través del montaje. En el código imaginativo-visual de la música radiofónica, la asociación estética se articula a partir del montaje músico-verbal que estructura el ritmo melódico y el ritmo armónico. La semejanza o analogía rítmica entre la música y la palabra, que sucesiva o simultáneamente expresadas constituyen un determinado relato radiofónico, suscitará en el oyente la producción de una imagen auditiva no convencional, generadora de una relación afectiva muchas veces más intensa.

Un paradigma de *uso revolucionario* de la asociación estética en la imagen cinematográfica es, sin duda, la ilustración musical que acompañaba la secuencia del paseo espacial de una nave en la película de Stanley Kubrick *2001 Odisea en el Espacio*. Huyendo de todas las convenciones musicales del género; Kubrick escogió el vals de Johann Strauss *EL Danubio azul* para ilustrar una secuencia que narraba el movimiento de una nave galáctica por el espacio sideral.

Desde el punto de vista semántico, la asociación imagen/música en la secuencia citada del film de Kubrick era incongruente y suponía un escándalo perceptivo: el espectador podía interpretar que la música no *correspondía* a la imagen. Sin embargo, Kubrick compuso tal asociación desde una perspectiva estética: el ritmo musical del vals de Strauss determinaba el tempo-ritmo del montaje cinematográfico, la duración de cada plano, el movimiento de cámara. Junto al movimiento *externo* que significaba la imagen en cada plano (la nave aparecía por el lado derecho de la pantalla y desaparecía por el izquierdo), el montaje cinematográfico significaba un movimiento *interno*, segmentando la realidad desde distintas perspectivas, pero de tal naturaleza rítmica que parecía que la nave espacial se moviese al mismo compás que el vals *El Danubio azul*.

Llamo *revolucionario* a este ejemplo de asociación estética porque hasta entonces, y después de entonces, la música de Johann Strauss

codificaba unas imágenes muy estereotipadas: un baile en un palacio, siglo XIX o principios del XX. Tal asociación automática hacía muy difícil la subversión de dicho estereotipo, sin resultar incongruente. Y Kubrick articuló con esta música un relato nuevo y estéticamente bello.

La música clásica, en un sentido amplio del término, impone también otro tipo de condiciones a la propia estructura del relato cinematográfico o radiofónico. Las formas largas y desarrolladas de la música tonal de los doscientos cincuenta últimos años exige una longitud de las secuencias que hace inviable determinados tipos de construcción dramática. La llamada "nueva música" de los años 40-50, en cambio, corrigió y amplió la gama de expresiones de la dramaturgia del relato. Adorno concreta las características de esta "nueva música" en el contexto cinematográfico:

La brevedad de la nueva música es fundamentalmente diferente. Los episodios musicales aislados, las figuras temáticas, son concebidas fuera de todo sistema de referencia preestablecido. *Ellos* no deben ser reiterativos (...) La nueva música es particularmente apta para construir formas breves, densas y precisas (...) La nueva música puede crear sus formas por medio de los contrastes más violentos, su propia agilidad permite al nuevo lenguaje musical satisfacer el principio técnico del brusco cambio de imagen elaborado por el cine".

Cuando Adorno, conjuntamente con Eisler, escribe su ensayo sobre música de cine en los años 40, la "nueva música" refería el movimiento de la música contemporánea de Schönberg, Bartok o Stravinsky. La "nueva música" en el cine constituía la emancipación de la armonía, hasta entonces relegada a un segundo plano de significación por la melodía de la música clásica o tradicional, y se definía como una entidad significativa propia y autónoma, no ya como un simple elemento accesorio de la imagen sino connotándola en un nivel de relación equivalente.

La nueva música hoy describe un movimiento musical mucho más heterogéneo y de una gama de expresiones más extensa, donde armonía y melodía construyen el desarrollo temático por asociación a la función dramática del film o del relato radiofónico, como contrapunto dramático (en la radio: entre palabra y música), en la transición de momentos de tensión dramática, etc. Los herederos de la música contemporánea (Bernstein, Copland, Williams) o las distintas experiencias de la música dodecafónica, electroacústica, serial, o las mixtificaciones del rock o el *jazz* sinfónico, ofrecen al autor de la imagen cinematográfica o de la *imagen* radiofónica un repertorio muy amplio de posibilidades expresivas.

Aun cuando la melodía de una música condiciona la duración de la unidad sintagmática del relato, pues "interrumpir una melodía no coincidiendo con un final de frase y/o cadencia o antes de su conclusión definitiva resulta ésta incoherente y de mal efecto", el factor melódico en

la estructuración del código imaginativo-visual de la música radiofónica es de vital importancia. La analogía entre la sucesión de la modulación tonal (melodía) y la continuidad dramática o discursiva que concreta el texto sonoro define una función expresiva decisiva:

La *melodía* de la música significa la relación semántica y espacio-temporal entre la unidad significativa antecedente y *la* siguiente de una secuencia radiofónica.

La melodía da así sentido a la música en el hecho de expresar este "movimiento" que construye la realidad radiofónica y describe la "película" de imágenes auditivas que forma el radioyente en su imaginación. En el código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico, el movimiento melódico de la música denota el aspecto narrativo de las imágenes auditivas y determinará muchas veces la naturaleza específica de la secuencia, como unidad sintagmática de la narración radiofónica. Teniendo en cuenta el carácter espontáneo de la palabra radiofónica y la menor complejidad del material sonoro que representa, será la melodía musical el factor expresivo que delimite la naturaleza de la secuencia y el factor de referencia sincrónica en el montaje músico/verbal.

Una dimensión también importante de la función expresiva de la música radiofónica, en el ámbito del código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico, es la capacidad que tiene la estructura melódica del tema musical para informar al radioyente de una determinada perspectiva espacial del paisaje sonoro que describe el simbolismo musical:

1. El ritmo melódico definirá el cambio de situación. En la estructura sintagmática del discurso radiofónico, cuando interviene la fragmentación de la realidad en secuencias, el ritmo melódico musical determinará el instante del cambio de secuencia; generalmente, en una cadencia resolutive, en la transición de una frase musical a otra.
2. Un tempo-ritmo musical moderadamente lento definirá una melodía reposada: movimiento suave, sin precipitaciones, que permite observar con precisión el paisaje sonoro; el "punto de vista" del radioyente fijo y rotando sobre un mismo eje perspectivista, que concreta la panorámica. En cambio, un tempo-ritmo musical acelerado construirá un movimiento espacial rápido: "punto de vista" variable, cambios de perspectiva que localizan el detalle de la acción dinámica y facilitan al "espectador" de la realidad radiofónica el seguimiento del movimiento del objeto de percepción que sugiere la producción de la imagen auditiva.

Igualmente, la perspectiva visual variará también según la densidad polifónica, las características tímbricas del conjunto de fuentes sonoras musicales que constituyen la armonía; de tal manera, que una mayor presencia del objeto de percepción, proximidad mayor de lo percibido respecto al observador de la realidad radiofónica o radioyente (un primer plano), correspondería a un tipo de música "íntima, interpretada con poca orquestación ó por un solista. Los momentos culminantes, a gran orquesta, sugieren planos generales o aéreos, impresionantes, grandiosos, con movimiento lento".

La perspectiva física del estudio de la música define el timbre como un aspecto particular de la armonía. Sin embargo, en el código imaginativo-visual de la música radiofónica el timbre desarrolla una función expresiva propia, que orienta al autor musical en la resolución de los problemas de la orquestación:

¿Cómo se da un propósito expresivo a través del color orquestal? A través de los timbres o combinaciones de timbres que tienen una connotación emocional cercana a la idea expresiva propia (...) Dos diferentes aproximaciones al problema de la orquestación: uno es "pensar en color" en el momento mismo de la composición, el otro es "elegir el color" después de que se ha hecho un bosquejo del trabajo. Muchos compositores que conozco utilizan el primer sistema que es, según ellos, pensar colorísticamente.

El timbre de los instrumentos o fuentes sonoras musicales concretará el color del paisaje sonoro, independientemente de la organización puramente sintagmática de la música que construye la narración radiofónica. El "color orquestal" puede connotar también un determinado movimiento afectivo: "La expresión se consigue mediante los instrumentos, en especial los de viento". Esta identidad que plantea Rudolf Arnheim entre el timbre peculiar de los instrumentos de viento y una talvez mayor expresividad o emotividad podría trasladarse muy bien a otro tipo de estructuras tímbricas y sensitivas. Convoquen respuestas perceptivas adecuadas o no tales asociaciones entre color orquestal y afectividad, lo cierto es que la asociación se verifica, y a partir de la naturaleza tímbrica particular de las distintas fuentes sonoras musicales.

Si Arnheim habla de "expresividad" al referirse a la naturaleza tímbrica de los instrumentos de viento, otros investigadores han descrito también todo un sistema de analogías entre los diversos timbres y los colores del espectro visual, tal como hicieron en el pasado literatos, poetas o músicos:

Así, puede decirse que la brillantez del grupo de Metal y del grupo de Cuerda puede sugerir un timbre caliente y agresivo como el color rojo. Instrumentos del grupo de Madera, especialmente de la familia de la Flauta, un timbre frío y distante como el color azul. Un color intermedio, el violeta, lo puede sugerir el sonido de los instrumentos de la familia del Clarinete, con su timbre brillante y al mismo tiempo hueco.

Esta descripción de las asociaciones timbre/color han de ser integradas en el código imaginativo-visual de la música radiofónica no como un valor absoluto y autónomo, sino como indicadores en un sistema significativo más amplio y estructural, formando también contrapunto expresivo con la palabra radiofónica.

Ya he señalado que un aspecto de la función expresiva de la música radiofónica se fundamenta en el axioma de que la música es aceptada universalmente como el lenguaje de la emoción y, como tal, connotadora de una relación afectiva con el oyente. Esta verdad incuestionable ha sido el punto de partida de muchas investigaciones experimentales que han intentado demostrar las características de esta relación afectiva.

Pratt³ describió hace ya cuarenta años una investigación experimental sobre los atributos afectivos de la música. La investigación perseguía una sistematización de la asociación música/sensación emotiva. A un grupo de 227 estudiantes universitarios se les suministró la tarea de asignar cualidades estéticas o musicales, mediante el emparejamiento, a cuatro grabaciones de obras de música clásica de los siglos XVIII y XIX: los primeros compases de la introducción de la Primera Sinfonía de Brahms, 40 compases centrales de la Obertura de Mendelssohn de *El sueño de una noche de verano*, el pasaje entre el tercer y cuarto movimiento del Quinteto para cuerda en Sol menor de Mozart, y algunos compases del tercer movimiento de la Sexta Sinfonía de Tchaikovsky. Basándose en asociaciones descritas por expertos de un departamento de música, los directores de la investigación escribieron en la pizarra cuatro adjetivos: "vivaz", "majestuoso", "melancólico", "vigoroso", y a los estudiantes se les pidió que asignaran a cada composición musical el adjetivo que consideraran más apropiado. Previamente, aquellos expertos del departamento de música habían considerado la siguiente relación asociativa:

Brahms..... majestuoso.

Tchaikovsky..... vigoroso.

Mendelssohn..... vivaz.

Mozart..... melancólico.

El resultado fue sorprendente: todas las composiciones obtuvieron más de un 90 por 100 de aciertos. A propósito de tal unanimidad de criterio musical entre los 227 estudiantes consultados, Pratt constató que "ninguna de las teorías que intentan explicar que la música es un lenguaje de la emoción aclara cómo pueden explicarse esos resultados. No puede decirse que las composiciones personifiquen la emoción (...) Tampoco es razonable afirmar que las emociones reales se manifestaran en los oyentes (...) Simplemente estaban seleccionando de una lista que les había sido presentada las palabras que mejor describían las estructuras auditivas de la música que estaban escuchando".

No hay duda de que la asociación semántico-convencional o la asociación estética estructuran la significación estereotipada de estos atributos afectivos de la música. Todos nosotros hemos escuchado, a través de los distintos medios de comunicación de la industria audiovisual, ritmos y melodías semejantes a las obras de la experiencia citada por Pratt asociados siempre a movimientos afectivos a los descritos en la tabla. Estas asociaciones constituyen finalmente convenciones sonoro-afectivas o sonoro-narrativas, códigos universales. El uso de estos códigos en la creación de mensajes radiofónicos redundará siempre en su eficacia comunicativa.

Junto a las analogías suscitadas por la descripción estereotipada o la asociación estético-rítmica, el carácter emocional de la música se basa muchas veces en el valor intensamente imitativo de sus melodías o armonías que describen con una gran fidelidad las acciones de la naturaleza. Por ejemplo, ¿por qué decimos que tal o cual música tiene un ritmo "agitado" o expresa "agitación" en el ánimo del oyente? ¿Qué es sentirse "agitado"?

Una descripción del fenómeno de la "agitación" podría referir cosas como una aceleración del ritmo respiratorio y de los latidos del corazón, inestabilidad orgánica en la región del diafragma, golpear con los dedos o con los pies, incapacidad de permanecer quieto, etc. Este mismo tipo de trastornos y cambios, desde un punto de vista formal, están presentes también en muchas obras musicales: las notas en "staccato" (cada nota distinta y separada), las vibraciones, los trémolos, aceleraciones y crescendos rápidos, cambios de tono, percusiones y fortísimos; todos estos recursos conducen a la creación de una estructura auditiva que puede describirse perfectamente como agitada.

La sensación de agitación emocional que suscita alguno de los recursos musicales citados será percibida de manera muy uniforme por un auditorio diverso. El sentido de la agitación es un arquetipo cultural universal, como sucede con otros arquetipos que difícilmente

construirán en la imaginación del oyente relaciones afectivas distintas a las estereotipadas:

Sería un comentario muy extraño sobre la naturaleza humana, y también un argumento asaz embarazoso contra la presente teoría, si el dolor del movimiento lento de *La Heroica* sonara como un canto de alegría a los coreanos. El dolor es algo parecido en todas partes y las bases biológicas de la alegría deben ser las mismas tanto para un neoyorquino como para un hotentote.

Si las analogías biológicas concretan asociaciones estereotipadas entre la música y el movimiento afectivo, algo semejante podría suceder también con el movimiento espacial y la descripción *visual*. Así lo insinúan algunos de los aspectos tratados en este estudio sobre el código imaginativo-visual de la música radiofónica.

El valor universal de los estereotipos musicales y su función emotivo-afectiva ha tenido usos muy diversos. El norteamericano Schauffler³⁷ integraba tales asociaciones estereotipadas en un código de "farmacopea musical". He aquí algunas de las recetas:

- Contra la manía depresiva: *El Rey de los Alisios* de Schubert o el *Preludio carnavalesco* de Dvorak.
- Contra el agotamiento nervioso por exceso de trabajo: *La Mañana* de Grieg o *El Moldava* de Smetana.
- Contra la melancolía: *El Himno a la alegría* de Beethoven.
- Contra la cólera: "El Coro de los Peregrinos" de *Tannhäuser* de Wagner.

La función expresiva o afectiva de la música no sólo ha desarrollado un *vademecum* de recetas contra aquellas enfermedades que afligen el ánimo de las personas, sino que también ha impulsado la creación de una industria muy próspera: *la música ambiental*. Hablar de música ambiental en la industria de la reproducción sonora es hablar de MUZAK, una empresa constituida en 1974 en Estados Unidos "para crear ambientes musicales positivos en fábricas, oficinas, restaurantes o ascensores. Sonido uniforme, sin cambios significativos en la melodía y ritmo. La música ambiental de MUZAK no actúa a nivel de emociones conscientes, sino de estímulos subconscientes que operan sobre el confort, el ritmo de trabajo e incluso el agotamiento"³⁸. La música ambiental de MUZAK, aunque experiencia emocional o psíquica inconsciente, forma parte también de un proceso psicofísico general. No obstante, como si se tratase de un "ruido blanco"; la música ambiental de MUZAK no está creada para ser escuchada, no excita el mecanismo de asociación de ideas o de producción imaginativa.

La música ambiental de MUZAK es música instrumental, donde la melodía se confunde en la variedad de la armonía orquestal, que retiene

menos la atención. El ritmo de esta música ambiental está concebido para que "cada cuarto de hora MUZAK estimule y procure una sensación de movimiento hacia adelante. Combate el aburrimiento y la monotonía, así como la fatiga": la música no es escuchada pero estimula la actividad productiva.

Algunos consideran que MUZAK "ha nacido de un exceso de radio"⁴⁰ y como consecuencia también del exceso de ruido que nuestra sociedad industrial ha introducido en la vida cotidiana: la música ambiental no hace así otra cosa que enmascarar ese ruido molesto de las máquinas de trabajo, el sistema de calefacción, el frigorífico, etc. Enmascarando el ruido, MUZAK lo multiplica.

No hay duda de que tanto la musicoterapia como la música ambiental de MUZAK estructuran códigos o mensajes de comunicación extraños a la música radiofónica, pero los fenómenos perceptivos que describen nos informan de lo laberíntica que es la función expresiva de la música.

CAPÍTULO V

Los efectos sonoros de la radio

Fuera del sistema semiótico de la palabra o la música, la realidad referencial objetiva es representada en la radio a través del efecto sonoro. La tendencia al uso casi exclusivamente naturalista del signo radiofónico ha delimitado durante mucho tiempo el carácter significativo del efecto sonoro como "sonido ambiental" que construye una objetiva sensación de realidad. En este sentido, el efecto sonoro es cualquier sonido inarticulado que representa un fenómeno meteorológico, un determinado ambiente espacial, la acción natural sobre un objeto inanimado o cualquier fragmento de realidad animal. El efecto sonoro cumple así la función de factor de verosimilitud y ambientación objetiva, que impregna la configuración imaginativo-visual del radioyente de una sensación de realidad.

Esa función descriptiva o imitativa del efecto sonoro, que determina en el código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico un nivel de significación denotativo, es decisiva en la "visualización" de paisajes sonoros, a veces únicos y percederos. Por ejemplo, "una de las preocupaciones del Banco de las reminiscencias, creado recientemente

en Estrasburgo, en colaboración con el Instituto de Psicología Social, es tomar en cuenta, describir, y, eventualmente, sintetizar y concretar paisajes sonoros antiguos y desaparecidos: el pequeño tren de provincias, el ruido de la plaza del pueblo, la campana del patio de la escuela...". Sin embargo, como conjunto semiótico en el sistema del lenguaje radiofónico, el efecto sonoro sobrepasa la función meramente descriptiva, introduciendo significativas connotaciones que han supuesto incluso una modificación de su estructura básica: el efecto sonoro como algo más que un sonido inarticulado.

5.1. EL "BBC RADIOPHONIC WORKSHOP" O UNA HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE LOS EFECTOS SONOROS

Para comprender mejor la diversidad significativa del efecto sonoro en el lenguaje radiofónico, resulta ejemplificadora la evolución histórica y el método de trabajo del Radiophonic Workshop de la BBC británica, un Taller de Radio responsable de la producción y creación de efectos sonoros para obras radiofónicas y televisivas que hace una la división de Fuzellier entre "ambiente" y "atmósfera":

Se distingue así el *ambiente* que se aplica a un cuadro real, y que se obtiene generalmente mediante ruidos (ambiente de corral de granja, estación, fábrica, etc.) y la *atmósfera*, que se aplica a una tonalidad psicológica, y que muy a menudo está sugerida por música (atmósfera de misterio, de alegría, de serenidad, etc.).

El Radiophonic Workshop de la BBC fue creado en 1958, tras algunos estudios experimentales sobre nuevas formas sonoras adaptados a radiodramas. *All that Tall*, de Samuel Beckett, realizado en 1956 irradiado por primera vez en 1957, fue el primer radiodrama en el que se utilizó con éxito un nuevo sonido mitad musical, mitad efecto sonoro convencional. Esta obra se compone de un largo monólogo y se necesitaba algo que tradujera sonoramente el movimiento de una anciana, en su recorrido diario entre su hogar y la estación de ferrocarril. Esto se logró con el sonido de unos pasos naturales que eran paulatinamente absorbidos por otro sonido rítmico de base musical; dondequiera que esta *taquigrafía* musical se escuchase, el oyente sabía inmediatamente que la anciana se movía. Inmersa en sus propios pensamientos, traducidos sonoramente por el monólogo, de vez en cuando la realidad choca con ella mediante las figuras de las personas que conoce, que la encuentran en el camino. El acercamiento de estas personas a la anciana se indicaba por extraños e irreales sonidos que, a medida que eran reconocidos por ella y rompían su ensimismamiento, se materializaban en sonidos reales o

naturales: un carro tirado por un asno O un coche con un motor viejo, acompañando las palabras, si las hubiera, de las personas que coincidían con la anciana en el camino.

Las experiencias radiofónicas obtenidas tras la realización de *All that Tall* inspiraron la aplicación de técnicas similares para la producción de una obra dramática muy diferente: *The Disagreeable Oyster*, de Giles Cooper. Esta obra era una comedia, una fantasía montada en un mundo real, en el que las cosas reales se convertían repentinamente en unas pesadillas irreales: Dicha transfiguración exigía una extremada estilización, un programa de radio equivalente a una película de dibujos animados.

A *Radiophonic Poem* fue la obra siguiente que realizó la BBC bajo una perspectiva experimental. Esta obra era un intento de tomar las palabras escritas por un poeta para construir un poema *que* fuera imposible de ser transcrito a página o texto impreso. El resultado fue un diseño de tres elementos: palabras habladas por actores, palabras que eran manipuladas y sonidos que ilustraban las palabras. Con estos tres elementos se constituyó una armonía de una redundancia positiva: las palabras expresaban el mensaje, el tratamiento también lo expresaba y los sonidos que ilustraban las palabras también lo decía.

Esta serie de experimentaciones radiofónicas concluyeron en la creación del *Radiophonic Workshop*. En una primera etapa suministraba diferentes fragmentos sonoros para distintos programas. Eran los días en que *los* sintetizadores y los magnetófonos multipistas no existían. Únicamente podía contarse con un equipo técnico muy primitivo y con una variada selección de fuentes sonoras, incluyendo un armazón de un viejo piano, una cisterna de agua y una enorme selección de botellas (de hecho, cualquier cosa que hiciera un sonido interesante). Las combinaciones o superposiciones de sonidos distintos sólo podían ser creadas mediante la grabación de cada sonido en un magnetófono diferente y accionarlos todos juntos a la vez, esperando que estuviesen sincronizados.

El uso de estos *arcaísmos* técnicos (aún vigentes en algunas emisoras y estudios de grabación en España) complicaba enormemente el proceso de creación de cualquier efecto sonoro original, lo que convertía el trabajo del *Radiophonic Workshop* en una inversión poco rentable. No obstante, este Taller de Radio de la BBC recibiría una progresiva inyección económica a partir de 1962, que dotaría al RW de equipo cada vez más perfeccionado. Tales mejoras alcanzarían un nivel óptimo en 1971 con la implantación de la grabación y reproducción estereofónica y el uso de los sintetizadores como generadores de nuevas fuentes sonoras.

Los sintetizadores controlados por un ordenador APPLE son hoy la fuente sonora principal en el proceso de creación del efecto sonoro. El tratamiento electrónico y digital del sonido en la fase de grabación concreta

la estructura imbrica, rítmica o melódica definitiva, en un sentido "imitativo" del objeto sonoro natural que inspira o en un sentido "expresivo" del ambiente o situación natural o artificial que quiere significarse. Realmente, la estructura sonora del efecto sonoro conoce pocas limitaciones. Éstas son algunas de las extravagantes peticiones de los productores radiofónicos de la BBC a su departamento de "sound effects" del RW:

Me gustaría conseguir el sonido de una fábrica de huevos dirigida por conejos en Semana Santa (...) ¿Podríais realizar un efecto de dieciséis minutos de silencio? (...) Quiero un sonido que nadie haya oído hasta ahora.

El efecto sonoro ha llegado incluso a describir situaciones que, aunque reales-naturales, nunca antes habían tenido una codificación sonora. Es el caso del efecto sonoro "Bloodnocks Stomach", de diez segundos de duración, creado en la primera etapa del RW. Este efecto sonoro ilustraba una situación-tipo que se repetía constantemente a través de pequeñas historias radiofónicas que la BBC produjo para describir los efectos nocivos del consumo de bebidas alcohólicas, de una manera humorística y desenfadada, con una persona ebria como protagonista. En un sentido analógico-expresivo, "Bloodnocks Stomach" representaba con bastante verosimilitud el golpe que acusaba el estómago del protagonista de la historia cada vez que ingería una bebida alcohólica: algo así como el "recorrido sonoro" que sigue una bomba en el aire hasta que cae a tierra y explota.

El RW está al servicio de las emisoras de radio y televisión de la BBC en toda Gran Bretaña, así como también al servicio del BBC External Services, que aglutina la emisión de programas para más de ciento cincuenta países en todo el mundo. De los trabajos que realiza anualmente el RW, la mayor proporción corresponde a programas educativos, efectos sonoros, bandas sonoras musicales y sintonías de programas. Sin embargo, aunque su primera misión es servir a los diferentes departamentos de producción de la BBC, el RW diseña y produce también sus propios programas. La primera producción del Taller fue un programa llamado *We have also Sound Houses*, una historia del RW radiada en abril de 1979 a través del canal 3 de la BBC, basada en un fragmento de la obra *Nueva Atlántida*, escrita por Francis Bacon en el primer periodo del siglo XVII:

Tenemos cámaras sonoras, donde practicamos y demostramos toda clase de sonidos y sus derivados. Armonías de cuarto de sonido y aún menos, que vosotros desconocéis. Diversos instrumentos originales de música, algunos de los cuales producen sonidos más suaves que ninguno de los vuestros, tañidos de campanas y campanillas de exquisita delicadeza. Podemos producir sonidos casi imperceptibles y amplios y

profundos, atenuados, y agudos. Sonidos de una pieza en su origen, los hacemos temblorosos y susurrantes. Imitamos las voces de las bestias y pájaros y toda clase de sonidos articulados. Tenemos ciertos aparatos que aplicados a la oreja aumentan notablemente el alcance del oído. También diversos y singulares ecos artificiales que repiten la voz de varias veces como si rebotara, y otros que la devuelven más alta que la reciben. Instrumentos especiales para transferir sonidos por conductos y tuberías en las más singulares direcciones y distancias.

La visión profética de Bacon hace más de trescientos años inspiró de forma muy elocuente el trabajo de esta primera producción propia del RW, constituyendo también un pequeño símbolo de su trabajo. En las "cámaras sonoras" del RW, el sonido experimenta también mágicas transformaciones.

Una vez seleccionadas natural o *sintéticamente* las fuentes sonoras que codificarán el efecto sonoro, será el "tratamiento" el factor que decidirá su forma sonora definitiva. Los sonidos pueden ser objeto de tratamientos diferentes, de acuerdo con el tipo de trucaje sonoro o montaje técnico que el creador del efecto disponga: modificando la altura, con filtros de octava, graves, medios, agudos; o modificando la duración de un objeto sonoro, con corte de los ataques, repetición, etc.

Esta diversidad de recursos técnicos y expresivos del trucaje sonoro y del montaje radiofónico hace posible que un simple tono de breve duración, por la simple alteración de su intensidad, altura o tiempo, constituya una melodía o un conjunto sonoro armónico determinado, definiendo con exactitud el efecto sonoro único que mejor describe tal o cual situación. Así sucedió con "Choice", una sintonía de poco más de medio minuto para el primer programa de televisión dedicado a los consumidores que produjo la BBC en 1964.

La fuente sonora básica de la sintonía de "Choice" fue el sonido de un tono particular que resultaba de golpear con una mano una botella de cristal. Este sonido de un solo tono fue grabado en un magnetófono con velocidad variable, cuya manipulación permitía explorar todas las tonalidades de ese sonido original a través de tres octavas cromáticas. El especialista del RW seleccionó de todo el espectro el tono o semitono más adecuado, teniendo en cuenta su posterior sincronización en la composición armónica, fijada previamente en el diseño sonoro del efecto que ya había realizado. A partir de ese tono inicial, de una longitud o duración determinada, se grabaron otros tonos distintos, cuya combinación rítmica configuró el principio de la composición. Un complejo proceso de repetidas grabaciones y regrabaciones de los sonidos constituiría la melodía definitiva de la sintonía de "Choice".

El sintetizador simplifica hoy el sistema de grabación y ofrece una mayor pureza sonora. Originariamente, el RW era una gran habitación con

un pequeño anexo que se usaba como estudio y con un equipo técnico semiprofesional. Pronto se demostró que este equipo técnico no era el más indicado, porque muchos de los procesos de grabación son repetitivos y los efectos de distorsión incidían sobre estas grabaciones, alterando la calidad del sonido que finalmente se obtenía. Si un sonido recogido por un micrófono había de ser la fuente sonora principal de la composición, debía ser grabado cuidadosamente, porque cualquier ruido extraño o superficial pasaría tras las primeras manipulaciones electrónicas a convertirse en parte integrante del sonido principal. La aparición de los sintetizadores y la grabación digital ha subsanado este tipo de problemas: si la fuente sonora es la sirena de un barco, obtengamos el efecto sonoro a través del sintetizador; carece de parásitos y de ruidos extraños y puede ser manipulado y modificado mucho más fácilmente.

El RW incluye hoy un número de áreas de trabajo individuales, donde los sonidos son producidos y tratados sintéticamente: un ordenador, varios teclados y mesas de mezclas constituyen la estructura básica del *mobiliario* de trabajo de estas salas individuales. Una sala de audiciones acoge las discusiones entre el especialista y el productor sobre el trabajo realizado en cada efecto sonoro. Ya *no* se necesitan cintas magnetofónicas para la conservación y tratamiento del sonido; la memoria del ordenador registra toda la serie de variaciones y alteraciones de la estructura sonora básica que el especialista desea introducir en la confección del efecto sonoro. La experiencia del RW en el ámbito de la producción de efectos sonoros ilustra el inmenso repertorio de posibilidades expresivas que definen este particular sistema semiótico. Las innovaciones tecnológicas de la reproducción sonora han connotado positivamente la creatividad en este campo, pero aún así, la imagen mental del creador de efectos sonoros y su sentido analógico-visual de la percepción sonora continúan siendo la energía motriz del proceso de elaboración del efecto sonoro, tal como sucedía, todavía hace dos décadas, entre culturas de producción radiofónica menos desarrolladas como la nuestra, donde el especialista en efectos sonoros basaba la selección de las fuentes sonoras en variados instrumentos e inventos mecánicos, como baldosas, arena, madera, picaportes, campanas, etc.: golpeando con las manos el estómago se obtiene un galope de caballos; el sonido de unos perdigones moviéndose encima de un tambor o de una caja de *ensaimadas* mallorquinas reproduce el sonido del mar o una tormenta. Lógicamente, este proceso *artesanal* es hoy sólo un recuerdo nostálgico de un tipo de producción radiofónica en España; la figura profesional del especialista en efectos sonoros murió con la desaparición del género radiodrama de la programación radiofónica española. La desaparición del especialista en efectos sonoros en la radio española, como la desaparición casi definitiva del montador musical, ha limitado la riqueza expresiva de este sistema semiótico del lenguaje radiofónico,

cuyas formas sonoras nos remiten siempre a un reducido y limitado repertorio de efectos sonoros grabados en un número corto de colecciones de discos o compactos. Hasta tal punto ha llegado la homogeneización de este *lenguaje* en la práctica habitual de la producción radiofónica española, que un mismo efecto sonoro ha sido utilizado para reproducir un número indefinido de imágenes distintas o situaciones ambientales particulares (siempre se escucha el mismo trinar de pájaros, el mismo sonido ambiente de tráfico urbano, etc.).

5.2. DEFINICIÓN DE LOS EFECTOS SONOROS

La congruencia en la asociación de la forma sonora con la imagen que representa será el parámetro básico que regulará la definición de las dimensiones del efecto sonoro. Una vez reconocida por el radioyente, a través de un proceso de asociación de ideas, la imagen proyectada por el sonido de una gaviota, por ejemplo, será necesariamente la de una "gaviota". Únicamente un ambiguo contexto sonoro o la naturaleza singular del efecto sonoro, o del objeto de percepción que representa, impedirían al radioyente la producción de una imagen auditiva precisa y correcta.

El carácter descriptivo del efecto sonoro, sin embargo, no reside solamente en su información semántica. Tal como señalaba en un principio, junto a la restitución objetiva de la realidad existe también un ambiente subjetivo ("atmósfera", según Fuzellier) que rebasa los límites de la congruencia semántica y que expresa la relación afectiva entre sujeto y objeto de percepción: es evidente que el sonido inarticulado de la risa de un loco no connota el mismo significado que el efecto sonoro de la risa de un tímido. Variaciones en el timbre, altura e intensidad, y variaciones en la duración melódica o repetitiva, determinarán ese sentido connotativo del efecto sonoro. Una connotación más precisa será dada por la yuxtaposición o superposición del efecto sonoro con la palabra y la música radiofónica. Es en ese conjunto armónico de los distintos sistemas expresivos del lenguaje radiofónico donde el efecto sonoro construye su auténtica especificidad significativa radiofónica.

Una aclaración: cuando hablo de restitución objetiva de la realidad me estoy refiriendo a la "realidad radiofónica", cuyo código cultural y sus arquetipos narrativos declaran como verosímil y objetiva la imagen de un robot parlante, un perro que habla o un muerto que *vuelve* al mundo de los mortales. El grado de familiaridad del radioyente con cada uno de estos subcódigos influirá lógicamente sobre la función comunicativa del efecto sonoro.

El tránsito de la ambientación objetiva a la subjetiva puede hacerse también a través de un mismo efecto sonoro, concentrando en una misma forma sonora aspectos denotativos y connotativos, según como se articule su expresión en el conjunto sonoro del lenguaje radiofónico y qué valor metafórico le adjudique el repertorio de convenciones sociales o narrativas del código espectacular de la realidad radiofónica. He aquí un ejemplo de ambientación objetiva y expresiva (o subjetiva) del efecto sonoro "risa":

Es el paisaje sonoro de una fiesta, en una casa con mucha gente. La ambientación *objetiva* es dada por la música, los murmullos de los invitados, descorche de botellas, gritos, risas. Localización auditiva: monólogo de una voz femenina en primer plano, como quien habla animadamente a un grupo de personas sin una presencia sonora significativa. En un instante, a la palabra radiofónica le sigue la risa del sujeto hablante femenino. Imprevisiblemente, la risa no cesa a la primera cadencia y construye una duración melódica inusual que coincide con una ligera reverberancia y la desaparición progresiva de las fuentes sonoras de la ambientación *objetiva*: sólo se escucha la risa. Inmediatamente, un fundido-encadenado del efecto sonoro risa con la palabra dé una voz masculina: "Despierte, señora!, despierte!, ¿qué le ocurre?, despierte...!"

En este ejemplo de composición *dramática* para un radiodrama se expresan los tres factores que conducen el tránsito del efecto sonoro entre la ambientación objetiva y la subjetiva:

1. *La forma sonora*. Las dimensiones sonoras del sonido inarticulado definen un cambio del nivel de significación; en este caso, la duración melódica.
2. El uso del efecto sonoro en *el conjunto armónico* de los contornos sonoros que representan una determinada realidad; la combinación del efecto sonoro con la *música* o la palabra.
3. *El montaje radiofónico*, que decide unos determinados recursos técnico-expresivos: la reverberancia, fundido-encadenado entre efecto sonoro y palabra. En el ejemplo, la simple figura del fundido-encadenado connota el ambiente subjetivo ("el sueño", "la pesadilla") de la narración radiofónica:

La asociación del efecto sonoro descriptivo con una determinada situación expresiva o afectiva construye el valor metafórico del que hablaba anteriormente. Y el uso frecuente de esta asociación construye la convención sonoro-narrativa. Un ejemplo: el uso del efecto sonoro "lluvia" para expresar un ambiente subjetivo intimista, tranquilo, solitario. Esta asociación está basada lógicamente en la afectividad generalmente positiva que suscita el sonido de la lluvia en las personas: una encuesta sobre preferencias sonoras a habitantes de Nueva Zelanda, Canadá y Suiza

registró que sólo el 1 por 100 de las personas consultadas consideraba que la lluvia era un sonido desagradable⁵. Este tipo de asociaciones convencionales se construyen generalmente sobre la base de arquetipos universales. Ya en 1881, dos investigadores de la "audición coloreada" como Eugen Bleuler y Karl Lehman identificaban estas tres asociaciones arquetípicas⁶ entre imagen y sonido:

- Luna llena: suave murmullo de un pequeño arroyo.
- Centellear de estrellas: surtir de un fino chorro de agua.
- Firmamento: susurrar.

Se trata de tres imágenes arquetípicas que la asociación habitual integrará en cada código particular de expresión y representación de la realidad.

Caracterizados los elementos básicos y funciones globales de los efectos sonoros en los distintos códigos de expresión del lenguaje radiofónico, a modo de síntesis propongo la siguiente definición:

LOS EFECTOS SONOROS DE LA RADIO son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen.

5.3. FUNCIONES DE LOS EFECTOS SONOROS

A partir de *la* denominación que establece Kaplun, a propósito de una división tipológica de los efectos sonoros de la radio, y en congruencia con la definición propuesta, considero que el sistema semiótico de los efectos sonoros de la radio se articula y expresa a través de cuatro funciones básicas, que combinan los aspectos denotativos y connotativos, la ambientación objetiva y subjetiva: función ambiental o descriptiva, función narrativa, función expresiva y función ornamental.

1. Función ambiental o descriptiva

El efecto sonoro ambiental o descriptivo restituye la realidad objetiva, denotándola semánticamente y en el aspecto principalmente naturalista del signo sonoro: congruencia entre los contornos sonoros del objeto o acción representados y la imagen que expresan. Los contornos sonoros que representan el mar expresan la imagen de un mar, una playa o una costa; los contornos sonoros del relincho de un caballo expresan la imagen de un caballo.

A través del montaje radiofónico, por combinación con otras fuentes sonoras, el efecto sonoro ambiental o descriptivo significa el relato o la narración radiofónica como un elemento subsidiario de la palabra o la música, adjetivándolas de verosimilitud: el efecto sonoro del interior de un tren como fondo de un diálogo entre dos pasajeros; el efecto sonoro de las olas del mar otorgando verosimilitud al monólogo interior de una persona que recuerda la playa de su villa natal; el efecto sonoro de disparos de fusil adjetivando el relato verbal de un fusilamiento, tras las palabras "apunten!, fuego!".

Este carácter subsidiario del efecto sonoro descriptivo en la articulación del relato radiofónico no le excluye de una significación principal en la producción de la imagen auditiva: el efecto sonoro descriptivo localiza la acción en un espacio visual o representa de manera automática un objeto de percepción visual.

A veces es el efecto sonoro descriptivo el único recurso expresivo que tiene el creador del mensaje radiofónico para excitar de manera inmediata la producción imaginativo-visual del radioyente. En otras ocasiones, si bien la palabra radiofónica "visualiza" la acción del relato, el contrapunto o asociación entre palabra y efecto sonoro construirá la redundancia positiva que significará con mayor precisión el proceso de producción de la imagen auditiva.

Es precisamente ese aspecto redundante del efecto sonoro ambiental o descriptivo el factor de credibilidad y verosimilitud en el mensaje radiofónico. Cuando en un reportaje radiofónico, el periodista-reportero describe verbalmente una determinada acción/noticia desde un lugar concreto en una calle de una gran ciudad, el oyente espera escuchar, junto a la palabra del reportero, murmullos de personas, sonido del tráfico urbano o cualquier otro sonido ambiental que signifique convencionalmente la descripción periodística. La ausencia de tales efectos sonoros ambientales en la codificación del mensaje o crónica periodística introduce necesariamente una cierta inverosimilitud; la ausencia de *ambiente* necesita ser justificada explícitamente.

El uso de los efectos sonoros en favor de la significación de lo verosímil refuerza la *impresión de realidad* del mensaje radiofónico en el proceso estético-comunicativo que construye la interacción emisor/receptor. Paradójicamente, tal impresión de realidad es inducida muchas veces por efectos sonoros creados a partir de fuentes sonoras artificiales, con un *realismo* mucho mayor que el propio sonido natural. Un efecto sonoro de "grillos" generado a través del sintetizador, por ejemplo, invoca a veces una significación de mayor verosimilitud, en la descripción de un ambiente nocturno en una zona rural, que el propio sonido *natural* del ambiente real, que no nos dice nada; he aquí la paradoja: la significación de lo verosímil y

real (*realidad referencial*) a partir de una fuente sonora no real (*realidad radiofónica*).

El abuso de los efectos sonoros descriptivo-ambientales en algunos documentales y, programas dramáticos, especialmente cuando los sonidos son obtenidos a partir de la misma fuente o archivo documental de efectos sonoros, suscita también la generación de una constelación de significados distintos o contrarios a la noción de verosimilitud: cuando un mismo sonido de "puerta" o "ambiente urbano" es escuchado reiteradamente en distintas situaciones, o su estructura sonora no es la más adecuada para denotar la *imagen* deseada, el radioyente percibe rápidamente, el artificio o *trampa* y *no lo integra* en el conjunto armónico del paisaje sonoro que se describe. Una impresión negativa semejante se produce cuando el efecto sonoro resulta de un montaje radiofónico poco preciso e incorrecto; por ejemplo, cuando escuchamos como ambiente de una secuencia verbal *de* dos minutos un efecto sonoro de "lluvia", obtenido de un fondo documental de efectos donde el sonido "lluvia" tiene una duración de veinte segundos: el montaje para la creación de un fondo ambiental de lluvia de dos minutos, por repetición seis veces de un mismo fragmento de veinte segundos, genera un efecto muy redundante, que es percibido como *no natural*.

2. *Función expresiva*

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.

La afectividad del efecto sonoro con función expresiva se basa en los distintos códigos particulares de significación simbólica: el efecto sonoro como una metáfora, donde la analogía entre la fuente sonora y la idea que representa viene determinada por convenciones culturales, mitos o simples semejanzas rítmicas. Así, el efecto sonoro del "trueno" como metáfora simbólica de "la fuerza", o el efecto sonoro de "aguas en la orilla del mar" como símbolo de "tranquilidad" o ambiente "relajado".

Arnheim señala que "no es necesario representar el furor del viento sólo porque sopla el viento, sino que siguiendo las más sagradas tradiciones escénicas puede aprovecharse el efecto para proporcionar mayor inquietud al argumento"⁸. La iconografía cinematográfica simbólica reúne variados ejemplos de efectos sonoros con una función expresiva. Recuerdo aquellos estruendosos oleajes de mar agitado chocando contra las rocas, que componían el final del relato de una "aventura amorosa" y que simbolizaban, según la convención cultural dominante que impedía la visualización de lo *evidente*, las "pasiones desatadas" o la liberación de "los

deseos de la carne"; secuencias muy propias de nuestro cine del franquismo de los años 50.

Función expresiva desempeñan también efectos sonoros como el "trueno" y el "rayo" en muchas de las secuencias del cine de género fantástico o de terror. Igualmente cumple una función expresiva ese "tic-tac" del reloj-bomba que nos indica progresivamente que la hora *final* de la explosión está cada vez más cerca, adjetivando afectivamente una determinada situación de peligro, angustia, amenaza, etc.

Salvo cuando se trata de un efecto sonoro de estructura tímbrica o melódica no-naturalista, no reconocible en la naturaleza, el efecto sonoro de función expresiva suele generalmente ser también un efecto de función ambiental o descriptiva. El efecto sonoro construye así la doble significación del código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico: realidad objetiva (función descriptiva) y movimiento afectivo (función expresiva).

La connotación expresiva del efecto sonoro dependerá básicamente de cómo el montaje radiofónico articule su duración y presencia.

Independientemente de la naturaleza sonora, sea cual sea su altura, timbre o melodía, según cómo combinemos el efecto sonoro con la palabra radiofónica y la música, obtendremos una mayor o menor connotación expresiva en la narración.

Aunque se trate de un ejemplo cinematográfico, la función expresiva que otorga Hitchcock al efecto sonoro de un "reloj" en la siguiente historia es de traducción automática a la narración radiofónica. En este ejemplo vemos cómo el montaje define básicamente la función expresiva del efecto sonoro:

La narración nos informa de la historia de un hombre que quiere asesinar a su esposa en su propia casa con una bomba de relojería. Hace diversas cosas para simular que se trata de un accidente y manipula la bomba, adosada a un reloj despertador, para que explote a la hora convenida, una hora en la que su esposa estará sola en casa. El reloj-bomba está en el sótano que hace de cuarto trasero. Un hecho casual, sin embargo, desbarata el plan: unos ladrones entran en la casa, maniatando y amordazando al hombre en el sótano, a pocos metros de donde se encuentra el reloj-bomba preparado para la explosión. La situación dramática ya está creada: el hombre observa impotente que se acerca su final, el cazador cazado en su propia trampa. No obstante, es el montaje cinematográfico, o radiofónico, el responsable de definir el nivel de tensión y evolución de esta situación dramática. Hitchcock resuelve este compromiso con la yuxtaposición sucesiva del plano del hombre con el plano del reloj-bomba, montaje paralelo entre los dos objetos de percepción que polarizan la dramaturgia del relato. El crescendo emotivo se obtendrá por la aceleración del tempo-ritmo que estructura el montaje: Hitchcock reduce progresivamente la

duración o instante de presencia de cada una de las dos realidades enfrentadas, hombre y reloj-bomba, aumentando a su vez las dimensiones del plano: plano medio, primer plano, primerísimo primer plano.

El montaje construye en la secuencia de Hitchcock un auténtico diálogo dramático entre la *víctima* y el *verdugo*, donde el efecto sonoro del reloj supera la función descriptiva (imagen de un reloj) para definir también una función expresiva: connotación afectiva de la realidad visual. El sonido del "tic-tac" restituye la imagen de un reloj e informa al observador de la realidad espectacular del "miedo", "impotencia", "arrepentimiento" y otros estados de ánimo del protagonista de la acción dramática.

El efecto sonoro con función expresiva tendrá siempre una presencia sonora más significativa que la del efecto sonoro descriptivo o ambiental. Esta mayor presencia se traducirá en una mayor duración sonora, un plano sonoro superior al de las otras fuentes sonoras que construyen con ella el paisaje sonoro, y en asociación o contrapunto dramático con la palabra radiofónica o la música: el efecto sonoro yuxtapuesto o superpuesto, alternativamente, a la palabra o a la música.

3. *Función narrativa*

La continuidad dramática o narrativa de la realidad espectacular radiofónica se articula por la yuxtaposición o superposición de distintos segmentos sonoros de una misma realidad temática o espacio temporal, o de distintas secuencias radiofónicas. Cuando el nexo entre dos segmentos de dimensiones espaciales o temporales distintas, entre dos secuencias o entre dos bloques temáticos de un programa, es un efecto sonoro, atribuimos a este particular sistema semiótico del lenguaje radiofónico una función narrativa.

Una situación narrativa muy convencional es el siguiente ejemplo: bajo la lluvia torrencial suena la campana de un reloj de torre dando las doce; desvanecimiento de la acción sonora a través de un "fade-out" del efecto sonoro de "lluvia". Silencio muy breve. Efecto sonoro de "canto del gallo". Efecto sonoro de "trinos de pájaros". El radioyente comprende inmediatamente que la tormenta ha cesado, ha pasado la noche y ahora estamos ante un tranquilo amanecer.

Los efectos sonoros citados en este ejemplo muy convencional tienen una función narrativa porque informan de la transición temporal sin el auxilio de la palabra radiofónica. Si superpuesta al efecto sonoro de "lluvia" y yuxtapuesta al efecto sonoro de "campanas" se escuchase una voz que dijese: "Vaya! Ya son las doce y todavía sigue lloviendo", los efectos sonoros

dejarían de tener una función narrativa para pasar a ser simplemente efectos sonoros ambientales o descriptivos, que otorgan verosimilitud a la narración verbal.

Sin embargo, este uso del efecto sonoro como nexo de dos secuencias es sólo *un* aspecto de la función narrativa de los efectos sonoros, quizás el menos interesante desde una perspectiva estética. El otro aspecto de la función narrativa de *los* efectos sonoros se manifiesta cuando identifican una determinada acción o un sujeto de la acción que describe el relato radiofónico.

Citaba en la primera parte de este capítulo sobre los efectos sonoros de la radio el caso de un efecto que codificaba sonoramente una acción natural, pero sonoramente irreal (realidad referencial). Este efecto sonoro creado por el BBC Radiophonic Workshop describía el fenómeno "digestivo" que se producía en el estómago de una persona ebria cada vez que ésta bebía algo alcohólico. La repetición de este efecto sonoro en el transcurso del relato inducía *al* radioyente a una asociación o identificación del efecto sonoro con el sujeto protagonista. La identificación era tan evidente que hacía innecesaria la palabra radiofónica como factor de referencia en la localización de una determinada presencia en el paisaje sonoro: el efecto sonoro bastaba para identificar la presencia del sujeto protagonista. Éste es el segundo aspecto de la función narrativa de los efectos sonoros.

La propia historia del radioteatro español nos brinda en los años 40 un valioso ejemplo de función narrativa de los efectos sonoros con la obra "Pasos", de *Percy Brown*, seudónimo que enmascaraba la obra creativa de Antonio Calderón. La estructura dramática del relato de "Pasos" venía definida por una serie de efectos sonoros, cuya constante eran los pasos de una persona. Apenas había palabra. La narración era construida principalmente por este efecto sonoro que identificaba la presencia sonora del protagonista de la historia, una persona muda que informaba de sus acciones a través de sus pasos.

El radioteatro ha sido uno de los géneros radiofónicos que ha definido con mayor claridad el contexto expresivo de la función narrativa de los efectos sonoros. Arnheim ya destacaba en los años 30 que "es muy significativo, por ejemplo, el del ruido de monedas en los avaros. En otra radiocomedia, de carácter algo grotesco, se acompañaba a un hombre paralítico con el ruido estilizado y rítmico de chirridos y crujidos de la silla de ruedas como motivo fundamental (...) En el cine sonoro, esa clase de sonidos no sería más que una característica incidental, entre otras muchas. Los chirridos de la silla de ruedas, cuando ésta puede verse, no es más que el efecto natural del desplazamiento de dicha silla (. J Para un público ciego, los chirridos son el todo, puesto que su percepción queda reducida a la acústica".

Si bien es cierto que los efectos sonoros pueden generar en la narración cinematográfica una redundancia negativa, también lo es que determinados usos significan muy positivamente el mensaje estético del relato en el cine; especialmente, cuando el efecto sonoro identifica la presencia de algo o alguien que la imagen cinematográfica sólo insinúa o esconde.

Función narrativa tiene el efecto sonoro de "silbido" en el film *El Vampiro de Düsseldorf*, cuando la presencia del asesino se denota únicamente con la imagen cinematográfica de niebla, pasos y el sonido de una melodía silbada por alguien que la pantalla del cine no muestra. La identificación queda fijada por la repetición de la asociación silbido/asesino, que informa al espectador de que pronto se producirá un nuevo crimen. Igualmente desarrolla una función narrativa el efecto sonoro de "llaves" en la película de Spielberg *E. T.*: el manojito de llaves que cuelga del cinturón de un hombre, cuyo rostro no muestra la pantalla, identifica siempre que aparecen y suenan una determinada acción (búsqueda de E.T.) y un mismo personaje: En todos los casos señalados, el efecto sonoro con función narrativa representaba una realidad significativa principal en el relato. Consecuentemente, el efecto sonoro se convierte en un elemento sustantivo en la narración y su presencia sonora desplaza a un segundo plano y nivel subsidiario a otras fuentes sonoras. Es así, pues, como adjudicaremos al efecto sonoro la función narrativa precisa.

4. *Función ornamental*

La función ambiental o descriptiva del efecto sonoro denota semánticamente la localización de la acción que describe el relato. Hace verosímil la información semántica que articula básicamente el mensaje verbal, al cual adjetiva de manera imprescindible. El efecto sonoro con función ornamental, en cambio, no define un mensaje semántico sino estético. Es también un efecto sonoro ambiental o descriptivo, subsidiario y elemento accesorio de la palabra radiofónica, pero no es necesario para otorgar la verosimilitud al relato. Generalmente, acompaña a otros efectos sonoros ambientales o descriptivos, únicamente para connotar estéticamente la armonía del conjunto sonoro. Imaginemos el siguiente paisaje sonoro: sonido de pájaros, sonido del agua de una fuente, gritos de niños jugando a la pelota, murmullos de voces, rumor lejano de tráfico. Completando el paisaje sonoro, se superpone a este conjunto de efectos sonoros el diálogo de dos voces. La palabra radiofónica en primer plano, el conjunto de efectos sonoros en segundo plano. Desde la perspectiva semántica, cualquiera de los efectos sonoros ambientales citados en este ejemplo es prescindible: los demás ya describen

suficientemente la localización de la acción verbal. Desde la perspectiva estética, sin embargo, cada efecto sonoro tiene un timbre, altura o melodía particular. La "armonía" del paisaje sonoro será distinta cada vez que introduzcamos o suprimamos del conjunto un efecto sonoro.

La función ornamental de los efectos sonoros viene determinada principalmente por la "armonía", conjunto consonántico de distintas fuentes sonoras. Respetando los principios acústicos del enmascaramiento (véase apartado 3.4.), la armonía que resulta de la yuxtaposición o superposición de efectos sonoros suscitará en el radioyente una relación afectiva con el objeto o imagen auditiva percibida.

La visualización real y efectiva de los objetos de percepción representados por los efectos sonoros se instala como un código más en la complejidad significativa del lenguaje radiofónico: Tal composición imaginativo-visual debe una buena parte de su información semántica y estética al fenómeno que el compositor francés Pierre Schaeffer designa como "poetización del sonido bruto por el solo efecto de su transmisión por un altavoz". La espectacularización de la realidad mediante un simple primer plano sonoro genera una excitación del mecanismo de producción de imágenes auditivas de tal magnitud que la percepción de la realidad referencial, como contraste, resulta a veces pobremente emotiva y expresiva:

Imaginemos, por ejemplo, el ruido de una puerta cerrada por alguien. En la vida cotidiana, y salvo que sea una situación peculiar (marcha del ser querido, por ejemplo), este ruido estará desprovisto de todo significado emotivo. Pero oigamos el mismo ruido procedente de un altavoz y, aún mejor, con una ligera reverberación: inmediatamente, toda una poesía se desprende gracias a nuestra imaginación: habitación vacía o, por el contrario, ligera sensación de claustrofobia o bien sensación de un espacio fuera de la habitación cerrada. De ahí la idea de Pierre Schaeffer de construir "radiofónicamente" una música a partir de sonidos cuyo contenido emotivo se revelaba repentinamente".

A propósito de la palabra radiofónica, estructuraba en el capítulo III los fundamentos de los códigos del lenguaje verbal en la radio subrayando la necesidad de un tratamiento musical del sonido de la palabra, a partir de sus dimensiones estéticas: color, melodía, armonía y ritmo. La polisemia de los efectos sonoros de la radio exige también un tratamiento semejante, construyéndose a su alrededor toda una poesía del sonido radiofónico: la imaginación de "lo ausente" a través de la presencia que concreta el efecto sonoro (denota imagen y connota un movimiento afectivo), cuyas formas se definen también por estructuras de composición musical.

CAPÍTULO VI

El silencio radiofónico

El montaje radiofónico y la comunicación a través de los sistemas sonoros de la palabra, la música y los efectos sonoros son los criterios a través de los cuales he intentado desarrollar una sistematización de los distintos códigos del lenguaje radiofónico. Un cuarto sistema expresivo cabalga ambigüamente entre su especificidad significativa y su adscripción al universo de los sistemas sonoros: el silencio.

Argumentaba anteriormente una proposición que parece obvia y casi axiomática: la constatación de que todo aquello que no tiene una traducción sonora no existe en la radio; por lo tanto, no ocupa un espacio en la realidad; por consiguiente, no es signo que sustituya a una determinada realidad. Sin embargo, en ese contexto dialéctico entre "presencia" y "ausencia", el silencio puede tener algún significado intermedio, corregido por la acción positiva o negativa de factores perceptivos como la atención: si decimos que la atención cesa notoriamente después de seis a diez segundos de duración constante de una misma forma sonora (véase capítulo IX), es factible que suceda lo mismo cuando se trata de una forma no-sonora o silencio: a partir de una determinada duración, el silencio actúa negativamente en el proceso comunicativo.

Lingüísticamente, la palabra no tendría significado si no pudiera ser expresada en secuencias de signos constituidos en unidades "silencio/sonido/silencio". El sonido y el silencio definen de manera interdependiente un mismo sistema semiótico: el lenguaje verbal. Es así como el silencio verbal participa de un sistema semiótico más complejo: el lenguaje radiofónico.

Las características de la percepción radiofónica y la semántica del lenguaje radiofónico, no obstante, amplifican sustancialmente el sentido connotativo del *silencio verbal*. El silencio deviene forma no sonora y signo. Delimita núcleos narrativos o sintagmáticos. Construye un movimiento afectivo: "El silencio es la lengua de todas las fuertes pasiones: amor, sorpresa, cólera, miedo". Esta multiplicidad de aspectos significativos del silencio denotan que estamos tratando con algo más que un factor no-verbal, aunque una cierta incomprensión por parte de los sujetos de la comunicación radiofónica haya impedido reconducir el uso de las formas expresivas del silencio hacia un contexto más allá del verbal. Algunos especialistas consideran en este caso el "hábito" como un decisivo factor de percepción:

El oyente no ha integrado en su código de interpretación del lenguaje radiofónico el silencio, por falta de hábito. La utilización de estos paréntesis de "no sonido", insertados en la catarata de sensaciones acústicas producida por el medio, podría servir de elemento distanciador que permitiera la reflexión y obligara al receptor a adoptar una actitud activa para llenar este vacío. No se trata, a nivel práctico, de establecer pausas largas que hagan decaer la atención del oyente, sino de utilizar el silencio con dosificación, como un elemento más de puntuación o, incluso, como subrayado de determinadas informaciones.

El silencio configura un sistema expresivo prácticamente ignorado por el emisor en sus estrategias de producción de mensajes radiofónicos, justificándose su ausencia en el proceso de codificación sonora con el argumento siguiente: el silencio no tiene valor de uso comunicativo, el radioyente no acepta la ausencia de sonido e interpreta la presencia del silencio como un "ruido" o información no deseada (interrupción de la emisión, interrupción de la comunicación). Es indudable que tal impresión es cierta y que el radioyente percibe muchas veces como "ruido" la presencia del silencio en el lenguaje radiofónico, pero tal percepción es, fundamentalmente, el resultado de dos factores:

- el radioyente no comprende la integración del silencio en el lenguaje radiofónico porque no está familiarizado con sus códigos.
- el radioyente rechaza el silencio porque los hábitos culturales de nuestra sociedad audiovisual del siglo XX niegan al silencio valor comunicativo alguno.

Precisamente, porque no sabemos convivir con el silencio, llenamos de sonido la mayor parte de nuestros momentos de soledad: encendemos el aparato receptor de radio o el televisor con la intención de construir un ambiente sonoro que llene situaciones de vacío interior. La trascendencia que en nuestro proceso de socialización tiene la palabra también y nuestro hábito de relación con el mundo exterior antes que con nuestro propio mundo interior, explican algunos temores que suscita la presencia del silencio.

Es fácil observar la incomodidad que produce el silencio entre aquellos interlocutores circunstanciales que coinciden en situaciones especiales (un trayecto de ocho pisos en un ascensor, un viaje en tren en un mismo compartimiento, etc.). Un ejemplo muy significativo de la presencia de esta sensación de incomodidad lo encontramos en la radio española de los años 80, en el estilo personal que introdujo en un programa de entrevistas un periodista llamado Jesús Quintero, más conocido con el seudónimo *El loco de la colina*, tomado del nombre

de su primer programa. Quintero basaba en el silencio una parte principal de su estrategia comunicativa: el silencio del periodista, tras la respuesta a su pregunta anterior, incomodaba de tal manera al entrevistado que éste, intentando llenar el vacío del silencio con la palabra, acababa aportando más información en sus respuestas de la que en un principio seguramente hubiera deseado. Lógicamente, tras los primeros programas, la audiencia estaba tan familiarizada con las convenciones particulares que significaban el uso del silencio que integraba estos códigos de forma natural en su proceso de percepción del mensaje. Y un factor más que facilitaba una descodificación positiva: el ritmo verbal lento del diálogo, que resultaba de la periodicidad de los largos silencios, era perfectamente congruente con los ritmos biológicos lentos (cardíaco, respiratorio) de una mayoría de radioyentes que escuchaban el programa, que se emitía pasada la medianoche, en la antesala del descanso nocturno. Es por la noche, en los instantes anteriores al sueño, cuando el ritmo respiratorio y el ritmo cardíaco retardan el tempo normal y nuestra percepción del movimiento temporal externo se ajusta al ritmo modulador de nuestros ritmos biológicos internos, rechazando aquellos ritmos externos (el monólogo atropellado de un locutor de radio) que no son congruentes con esta sensación orgánica interior:

En el ámbito de la investigación, existen realmente pocas experiencias radiofónicas que informen de la función expresiva o narrativa del silencio³. No obstante, extrapolando al ámbito radiofónico algunos conceptos de la *Lingüística* sí que podemos hablar de un cierto código imaginativo-visual del silencio, a partir de la tipología de Bruneau, que clasifica el silencio básicamente en dos categorías:

1. *Silencio psicolingüístico*: Puede ser silencio rápido o silencio de duración débil y silencio *lento* o silencio de larga duración. El silencio rápido es ese silencio mental asociado al desarrollo lineal secuencial del material lingüístico que expresamos con la palabra, inferior a dos segundos, frecuentemente unido a las vacilaciones sintácticas o gramaticales o a una disminución de la velocidad del ritmo verbal. El silencio lento es aquel silencio mental asociado a los procesos semánticos de desciframiento del mensaje, relacionado con los movimientos de organización, categorización y especialización de los niveles experiencia y memoria.
2. *Silencio interactivo*: Son pausas en un diálogo, debate, o en cualquier otro proceso de interacción verbal comunicativa. Es un silencio de larga duración, unido generalmente a relaciones afectivas. Durante estos silencios interactivos tienen lugar distintas opciones comunicativas: afectividad, conocimiento, opinión.

Según la originalidad o previsibilidad del mensaje radiofónico, según se trate de un esquema narrativo convencional o no, la intensidad de la duración del silencio psicolingüístico lento habrá de ser una u otra, pues según las hipótesis más probadas, la profundidad de las experiencias, la complejidad del almacenamiento de los recuerdos y el recuerdo de esas experiencias estarían determinados por esa duración.

El silencio interactivo connota afectivamente a la palabra radiofónica, construyendo al mismo tiempo una determinada relación espacial de distancia entre los interlocutores que participan de la comunicación interactiva.

Psicológicamente, es cierto que hay una relación inversamente proporcional entre los instantes de ausencia de la palabra y el grado de presencia del sujeto hablante: cuanto menos habla una persona, sus palabras son más tangibles, más se siente su presencia en un determinado espacio, menor es la distancia psicológica o física que separa a los interlocutores que codifican o decodifican este silencio interactivo. Todos podemos recordar experiencias personales de silencio interactivo lento asociadas a una gran proximidad física entre los interlocutores, o a circunstancias comunicativas de un cierto grado de intimidad (distancia psicológica). Comparto en este sentido la hipótesis de Bruneau de que los silencios interactivos aumentan en duración y frecuencia a medida que disminuye la distancia física y psicológica entre las personas:

A una mayor duración y frecuencia del silencio interactivo, una menor distancia.

Esta relación espacial de distancia ha de interpretarse, lógicamente, no sólo entre los distintos sujetos hablantes en un programa radiofónico u objetos de percepción que construyen el paisaje sonoro, sino también entre el sujeto hablante (objeto de percepción) y el radioyente (sujeto de percepción).

En aquellas emisiones de formato "talk-show", generalmente en segmentos horarios nocturnos, donde el mensaje radiofónico intenta describir una estrecha proximidad psicológica y física entre emisor y receptor, no hay duda de que el silencio interactivo desarrollará una función semántica positiva. La lentitud del ritmo verbal resultante puede inducir una cierta fatiga auditiva o desatención del radioyente. No obstante, corrigiendo tales desajustes perceptivos con una delimitación de su duración y frecuencia, el silencio interactivo puede ser también un parámetro de relación en el proceso de producción de la imagen auditiva, de dimensiones muy semejantes a ciertos aspectos tonales y tímbricos de la palabra radiofónica.

CAPÍTULO VII

El relato radiofónico

La radio es vehículo transmisor de información, expresión de afectividad, sentimientos y voluntades, y define una interacción comunicativa emisor/receptor. Las funciones de la radio legitiman su existencia a partir de la construcción del discurso. Y el discurso radiofónico fundamenta su primera razón de ser en *su temporalidad*; tiene una estructura secuencial, interrumpida, y está constituido por unidades que se suceden unas a las otras en una línea temporal. El emisor legitima su actividad creadora en función de su capacidad para organizar temporalmente significados coherentes (mensajes), a partir de un repertorio común (códigos).

La percepción de un mensaje en la radio introduce la significación: el radioyente otorga significado al mensaje en la interpretación. Y esta significación no puede ser estudiada únicamente como un fenómeno sincrónico, estático; a propósito del código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico, la significación del mensaje desde una perspectiva estática implicaría la percepción del mensaje como si se tratase de imágenes fotográficas. La continuidad temporal del discurso radiofónico construye la significación a partir de la percepción de secuencias de imágenes auditivas y de la relación *sintagmática asociativa* entre las distintas imágenes-signo.

Barthes define el *sintagma* como "un fragmento extenso, compuesto y actualizado de signos, un fragmento de relato (...) Una buena historia es, efectivamente, en términos estructurales, una serie lograda de *dispatchings* sintagmáticos. En un sentido amplio, sintagma es el discurso, el relato que estructura una serie de signos en el tiempo.

El carácter secuencial de la percepción radiofónica otorga al sintagma un valor imprescindible. El sintagma construye el discurso radiofónico, definiendo el código de expresión del lenguaje radiofónico y sobredeterminando la producción imaginativa-visual en el radioyente. Existe un primer nivel de significación en la radio a partir de la relación semántica entre el signo sonoro y la realidad existente. Un segundo nivel de significación se estructura a través de la relación estética o afectiva entre el "yo" y la realidad percibida. El sintagma descubre otro nivel de significación: la sintagmática o estructura encadenada de significantes en una serie lineal ordenada en el tiempo. En los códigos de expresión del lenguaje radiofónico, la sintagmática vendrá determinada por la serie encadenada de signos sonoros que, partiendo de unidades mínimas de significación, constituyen una continuidad narrativa: la continuidad secuencial espectacular de la realidad. Desde una perspectiva estrictamente lingüística, estas unidades mínimas pueden ser las palabras, las frases o los

sintagmas; desde una perspectiva narrativa, los planos sonoros, las secuencias.

Como resultado de la combinación de los distintos elementos sonoros en una serie lineal en el tiempo, la sintagmática del lenguaje radiofónico trata también, por lo tanto, del montaje radiofónico. El código expresivo del montaje radiofónico estará regido por la relación asociativa entre sintagmas u otras unidades mínimas (planos sonoros, secuencias), y de los sintagmas con la configuración imaginativa espacio-temporal del radioyente. En esta relación asociativa se distinguen relaciones de "contigüidad/ semejanza" o relaciones de "metonimia/metáfora". En un sentido principalmente semántico, Barthes define también la relación sintagmática-asociativa a partir de la catálisis.

Esta operación, que consiste en prolongar en el discurso; en el sintagma, un signo por otro signo (según un número finito y a veces muy restringido de posibilidades), se denomina una catálisis. En el habla, por ejemplo, no se pueden catalizar el signo "perro" más que por un pequeño número de otros signos (ladra, duerme, come, muerde, etc., pero no cose, vuela, etc.).

Las reglas de la catálisis condicionan, sin duda, una cierta semántica del sintagma radiofónico, pero la sintagmática del lenguaje radiofónico opera sobre unos niveles más complejos, consecuencia del gran repertorio de posibilidades expresivas que ofrece el montaje radiofónico, las convenciones particulares de los géneros, los hábitos de familiarización con estilos narrativos personales de un determinado emisor, etc.

7.1. EL MONTAJE RADIOFÓNICO

La producción y reproducción sonora de la radio es, antes que nada, un proceso técnico, en virtud de las características tecnológicas que definen el acto radiofónico. Este proceso técnico implica la manipulación electrónica y mecánica de los fragmentos de la realidad sonora: se pueden cortar y mutilar los segmentos de la realidad previamente grabados por el material reproductor del sonido; se pueden alterar las cualidades y naturaleza de la fuente sonora, por variación de los micrófonos, ecualización, velocidad de disco/cinta, etc., resultando un sonido distinto del que habíamos percibido en un principio; en resumen, operaciones de montaje técnico y trucaje sonoro que ponen la tecnología radiofónica al servicio de la creatividad y la intención comunicativo-expresiva del autor del mensaje radiofónico.

La sintagmática del discurso radiofónico conduce también a una yuxtaposición y superposición de realidades sonoras distintas, con el objeto de recrear una realidad espacio-temporal delimitada por las

secuencias de imágenes sonoras (la superposición de voces, música/ voz, voz/efectos sonoros, etc.), mediante una relación analógico-simbólica con la realidad referencial o realidad-real.

El proceso técnico de la reproducción sonora de la radio impone a la imagen sonora peculiares deformaciones. Para Taddei, la deformación expresiva consistirá en "la búsqueda cuidadosa de la menor deformación técnica posible (y por tanto de la mayor fidelidad...). Y pretendemos la máxima fidelidad a la realidad referencial, que la voz del sujeto hablante oída a través del aparato receptor de radio suene igual que oída en el contexto natural de la comunicación interpersonal, como denotativo de *verdad*, factor de autenticidad, porque la construcción de la realidad radiofónica mantendrá siempre esta relación analógico-simbólica con la realidad referencial.

La deformación expresiva de Taddei queda muy circunscrita al campo de lo técnico: fidelidad a la materialidad de la fuente sonora. Considero que por *deformación expresiva* ha de entenderse también la fidelidad a la imagen mental del emisor, energía motriz de la creación radiofónica que determina la manipulación de los distintos recursos técnicos y expresivos de la radio para la significación de la imagen sonora.

La significación de la imagen sonora, como resultado de una multiplicidad de deformaciones expresivas, será construida por el montaje radiofónico. Una acepción integradora de su doble función podría concretar así la definición de montaje radiofónico:

EL MONTAJE RADIOFÓNICO es la yuxtaposición y superposición sintagmática de los distintos contornos sonoros y no sonoros de la realidad radiofónica (palabra, música, efectos sonoros, silencio), junto a la manipulación técnica de los distintos elementos de la reproducción sonora de la radio que deforman esa realidad.

El montaje radiofónico no sólo surge de la necesidad de dotar a la imagen sonora del carácter naturalista del signo radiofónico, con las mismas características físicas que el *objeto* del que es *imagen*, sino también porque la producción de la imagen sonora ha de articularse en un código comunicativo y expresivo (intención de comunicar y movimiento afectivo) que estructure y determine la producción de la imagen auditiva por el radioyente.

Es así, en el contexto dramático-espectacular de la acción radiofónica, como el montaje radiofónico convierte el concepto de "lo naturalista" en algo ambiguo: la recreación de la realidad conserva sus contornos sonoros, pero construye al mismo tiempo una realidad distinta a la materialmente real, alterando sus dimensiones espacio-temporales. El montaje radiofónico crea un nuevo concepto de "lo real": *la realidad radiofónica*.

Siguiendo con el juego de palabras, las características de la percepción radiofónica harán luego que esta *realidad radiofónica* sea "más real" que "lo real". Así, un monólogo dramático superpuesto a una música sugiere a veces una dimensión expresiva muy real, provocando reacciones muy emotivas en el radioyente, cuando tal imagen sonora no pertenece al ámbito de la realidad referencial porque, salvo circunstancias excepcionales, nadie verbaliza exteriormente su pensamiento cuando está a solas, y menos con una música de fondo que ni siquiera surge del paisaje sonoro natural.

Gracias al montaje radiofónico, el concepto de "realidad radiofónica" no sólo opera con situaciones no naturalistas, sino que describe también el paisaje sonoro de la realidad referencial a partir de fuentes sonoras no naturales, e incluso a veces con una mayor verosimilitud: tal como ya he señalado en el capítulo de los efectos sonoros, la deformación técnica que imprime la reproducción sonora a los objetos sonoros les resta en alguna ocasión credibilidad; el sonido de la lluvia, por ejemplo, grabado en un paisaje sonoro natural, suscita mayor ambigüedad y un menor efecto de realidad, que algunos efectos sonoros de *lluvia* contruidos con fuentes sonoras artificiales, como el sintetizador.

En el contexto del relato radiofónico, el sonido-signo del lenguaje radiofónico es clasificado por Pagano⁶ a través de los siguientes elementos:

1. *Secuencias sonoras*, unidades de tiempo.
2. *Ambientes*, unidades de lugar, debidos al color sonoro de los estudios de radio y micrófonos.
3. *Perspectivas o planos sonoros* (ilusión de las distancias, dada por el primer plano, el segundo plano, etc.).
4. *Travelling* (ilusión del movimiento por la acción combinada de los planos).

Estos cuatro elementos de la imagen sonora de Pagano concretan la microestructura espacial y secuencial del lenguaje radiofónico y de la percepción radiofónica: unidades de espacio (ambientes, perspectivas y movimiento) y unidades de tiempo (secuencias). Para Moles⁷, la estructura del paisaje sonoro global ("soundscape") ha de ser juzgada como aquel espacio que habita en el interior de un micro-espectáculo, en el que se pueden distinguir los siguientes elementos:

1. La constancia del medio.
2. Perspectiva.
3. Ritmo.
4. Originalidad.
5. Intensidad (densidad de microacontecimientos por unidad de tiempo).

6. Calma (opuesto a "intensidad").

Ese espacio interior del microespectáculo está necesariamente referido al dinamismo temporal. Según Moles, en un sentido histórico, el individuo que circula en el espacio es percibido en diferentes épocas del tiempo: cada instante corresponde a un lugar en un espacio distinto. La transición continua del individuo de un lugar a otro, de un instante temporal a otro, es la transición de una serie de conjuntos más o menos cerrados, más o menos definidos, más o menos inteligibles, de los "espectáculos de estímulos". Estos conjuntos o divisiones de la continuidad espacio-temporal son denominados por Moles "ideoescenas". A través de las *ideoescenas*, como totalidades ordenadas y jerarquizadas, es como comprendemos el mundo exterior.

Como expresión del mundo exterior, en su relación con la imagen mental del emisor y la imagen auditiva del radioyente, la imagen sonora de la radio está también constituida por *ideoescenas*, que van construyendo la realidad radiofónica sobre una continuidad espectacular. La dimensión de "lo espectacular" viene dada por varios factores: la duración no "realmente-real" de la continuidad, la perspectiva no natural del paisaje sonoro radiofónico, el trucaje sonoro, etc.; factores que comprenden la acción del montaje radiofónico.

La esencia de la imagen sonora en la radio es la continuidad. Esta continuidad es real (realidad radiofónica) y espectacular. En el contexto comunicativo-expresivo de la radio, la continuidad real espectacular es continuidad dramática, por lo cual, la imagen sonora proyecta sobre el radioyente una relación afectiva, consecuencia también de su nivel de significación connotativo-simbólico.

Esta continuidad dramática de la imagen sonora de la radio no sólo se expresa a través de códigos narrativos convencionales alojados en el terreno de la ficción, sino también a través de códigos que expresan y representan "lo real". Así es como el reportaje radiofónico puede definirse como "la dramaturgia de la realidad", frente al radioteatro o "la dramaturgia de la ficción". Las características del código expresivo del lenguaje radiofónico, junto a las peculiaridades de la percepción radiofónica, refuerzan, sin duda, esta dramaturgia de la realidad.

Los radio-reportajes sobre retransmisiones de espectáculos deportivos constituyen ejemplos muy ilustrativos de la concepción dramática de la realidad. Pongamos por caso la retransmisión de un partido de fútbol. Su estructura narrativa se basa fundamentalmente en el "suspense" ¿quién ganará y por cuántos goles? El *suspense* es el tema protagonista de la acción radiofónica. El paisaje sonoro construido por el montaje radiofónico es el resultado de una superposición de los segmentos de una realidad dramática: murmullos, gritos en las gradas; interpelaciones de los jugadores entre sí, discusiones con el árbitro en el terreno de juego; el

ruido lejano de una música, el choque de la cabeza con el balón, el choque entre dos cuerpos; la voz del reportero radiofónico que, interpretando la realidad, se excita, chilla, se ahoga, se ríe, llora.

Este paisaje sonoro basará también su dramaturgia en una correcta combinación de los elementos técnicos: por ejemplo, la ubicación de potentes micrófonos en un campo de fútbol americano permite escuchar el choque entre los cuerpos de los jugadores con tal *fidelidad*, que las connotaciones afectivas de estos efectos excitan mucho más la sensibilidad del *espectador* de la realidad radiofónica que la del espectador de la realidad referencial; una función expresiva semejante podemos encontrar en el recurso técnico de situar un micrófono-cañón muy direccional sobre las cabezas de los jugadores de un partido de baloncesto reunidos en un corro en los instantes de "tiempo muerto", cuando el equipo y su entrenador discuten acaloradamente determinadas jugadas y acciones, propias o del equipo rival.

Apuntadas las unidades narrativas básicas que estructura el montaje radiofónico y que constituye una primera aproximación a la definición del relato radiofónico, conozcamos a continuación las dimensiones y características principales de estos elementos narrativos, incorporando algunos de los conceptos que caracterizan el sistema de la percepción radiofónica porque inciden en el proceso de significación (otorgar significado) del discurso.

7.1.1. El plano sonoro. La secuencia sonora

La continuidad dramática del relato radiofónico está determinada por el montaje radiofónico y sus unidades mínimas de significación: el *plano sonoro* y la *secuencia sonora*. Según la dimensión espacial o temporal que prevalezca en la delimitación de la unidad significativa elemental de la continuidad dramática, el micro espectáculo, hablaremos de plano sonoro o de secuencia sonora.

Desde un punto de vista sintagmático, los conceptos de plano sonoro y secuencia sonora definen mucho mejor la acción del montaje radiofónico que el concepto de "ideoescena" de Moles. Subraya la pertinencia de tal elección conceptual el hecho de que, convencionalmente, los conceptos primeramente citados están muy bien integrados en la nomenclatura radiofónica. No obstante, serán necesarias algunas precisiones sobre su significado exacto, en el ámbito de este estudio sobre el lenguaje radiofónico.

Como unidad básica de una continuidad espacial y temporal, el plano en el cine fue considerado por Eisenstein como "la célula del montaje", la unidad significativa mínima. Como unidad discreta, el plano

cinematográfico tiene un sentido doble: "introduce la discontinuidad, la segmentación y la medida a la vez en el espacio y en el tiempo cinematográficos".

El plano sonoro de la radio es también una unidad discreta, en una realidad secuencial e idealmente espacial. Contrariamente a lo que sucede en el cine, la imagen sonora de la radio no está definida por los límites materiales de ninguna pantalla o espacio bidimensional. Y salvo circunstancias especiales (género dramático o género informativo), la imagen sonora de la radio no es construida desde la discontinuidad temporal. El plano sonoro de la radio tiene, pues, otro valor como unidad mínima de significación.

Si la imagen sonora opera en una realidad idealmente espacial (el mundo imaginativo-visual del radioyente), el plano sonoro es lo que ha de definirla en esa dimensión:

EL PLANO SONORO de la radio tiene un sentido eminentemente espacial: introduce la segmentación perspectivista de la realidad (figura/fondo, tamaño/distancia, paisaje sonoro). La función básica del plano sonoro es la definición de la relación espacial entre el radioyente y el objeto de percepción.

Esta concepción de plano sonoro tiene muy poco que ver con las definiciones inspiradas en el mimetismo cinematográfico. Así por ejemplo, Fuzellier lo describe el plano sonoro como "una serie de imágenes sonoras grabadas de una sola vez y formando una continuidad (como se dice que una película tiene 450 planos). La secuencia puede contener varios planos (...) En la radio, plano y secuencia tienden a confundirse".

Como el propio autor reconoce, esta definición de plano sonoro, resultante de extrapolar a la radio miméticamente la realidad cinematográfica, describe también algunos aspectos de la secuencia sonora. Intentaré explicar ahora lo que entiendo por secuencia sonora radiofónica.

La secuencia sonora radiofónica constituye también una entidad discreta. Es la unidad sintagmática, a partir de la cual construimos el relato radiofónico, estructurando una continuidad ordenada y jerarquizada de imágenes sonoras que recrean la realidad. ¿Cuáles son los límites de la secuencia sonora? En la perspectiva sintagmática de la imagen sonora de la radio, la dimensión temporal es el significante más decisivo. Ante una dimensión materialmente real como es la dimensión temporal, la realidad idealmente espacial no puede ser el módulo principal en la delimitación de la unidad sintagmática: la continuidad temporal ha de ser el factor de referencia más significativo.

El plano- sonoro describe el primer nivel de significación de la imagen sonora, como idea de relación espacial entre el sujeto y el objeto de percepción (la perspectiva en el paisaje sonoro). La secuencia sonora

describe un segundo nivel de significación, como idea de relación sintagmática-asociativa entre los segmentos de la continuidad temporal: la secuencia sonora introduce la discontinuidad y es el eje sobre el cual se articula la continuidad dramática de la realidad espectacular.

De acuerdo con las formulaciones antedichas, definiré la secuencia sonora de la radio de la siguiente forma:

LA SECUENCIA SONORA es la unidad sintagmática mínima del lenguaje radiofónico, delimitada por la continuidad temporal.

La secuencia sonora, como continente del plano sonoro, describe también, lógicamente, una realidad espacial. El discurso radiofónico, sin embargo, no ha de estructurar su significación desde la simple modulación de la intensidad de las fuentes sonoras (plano sonoro); sino desde la duración y modulación narrativa que tales fuentes sonoras constituyen (secuencia sonora).

7.1.2. Perspectiva

La perspectiva en la radio es la relación idealmente espacial del objeto con el sujeto de percepción, entre el acontecimiento y el observador de tal acontecimiento o radioyente. La significación espacial de los acontecimientos sonoros de la radio nos remite a un sistema perspectivista sonoro que toma prestado del sistema perspectivista visual esquemas semejantes de interpretación.

Las sensaciones auditivas tienen unas propiedades, espaciales específicas, generando en el oído relaciones de "arriba" o "abajo", "adelante" o "atrás", "a la izquierda" o "a la derecha". La localización auditiva natural depende de los dos oídos y de su desplazamiento, pues, en un principio, cada oído da una sensación algo diferente de la misma fuente sonora, llamándose "diferencia temporal" el periodo que media entre la llegada del primer estímulo a un oído y la llegada del segundo estímulo al otro. Esta diferencia varía entre 300 y 700 milisegundos. Un instante inmediato pero que, sin embargo, nos denota muchos aspectos de la direccionalidad de la fuente sonora.

Un aspecto distinto, pero más marginal, de la percepción direccional del sonido lo constituye el modo en que algunos ciegos analizan los ecos reflejados para adquirir información acerca de la localización de las fuentes sonoras. Una investigación dirigida por Karl Nl. Dallenbach¹² demostraba que era la localización por el eco y no la localización por la visión facial el modelo que utilizan los ciegos para relacionarse con el medio sonoro.

Sirve esta simple distinción para negar la viabilidad de cualquier semejanza que algunas veces se ha querido establecer entre los ciegos y los radioyentes, basándose en la llamada "ceguera" de la radio.

Los radioyentes, incluidos los radioyentes ciegos, no pueden localizar por el eco un objeto espacial que no está *presente*, definido tan sólo por el sonido plano que traduce un altavoz.

El eco y la reverberación, en cambio, sí que inducen una relación significativa de la percepción sonora espacial. Cuando escuchamos la voz de una persona, es posible reconocer la clase de ambiente o local en que se encuentra por el simple reconocimiento de su reverberación propia y característica. En virtud del tipo de experiencias o informaciones semejantes aprehendidas en el pasado, por un simple mecanismo de asociación de ideas, podemos localizar la fuente sonora según su reverberación y distinguir una iglesia de una pequeña sala con muebles, o un lugar cerrado de un ambiente al aire libre.

El efecto de dirección, sin embargo, que permite al oído situar el eje sobre el que se encuentra la fuente sonora, resulta de difícil consecución en la radio. El sonido estereofónico permite que el radioyente perciba también la llamada "diferencia temporal" que traduce la direccionalidad del sonido: el altavoz izquierdo y el altavoz derecho sustituyen la localización auditiva natural. Pero tal efecto de dirección necesitará, aún así, de un mensaje bien codificado. Por otro lado, el uso del sonido estereofónico aún es restringido en la radio, no tanto en la producción y emisión radiofónicas, sino en el proceso de recepción de mensajes radiofónicos.

Como muy bien dice Rudolf Arnheim, el efecto de dirección adquiere otra dimensión cuando nuestro medioambiente espacial no es percibido *naturalmente*, sino a través de un altavoz. El aparato receptor de radio no puede ofrecernos las sensaciones de dirección de la misma forma que nuestros oídos. Surge entonces una limitación expresiva importante, contra la cual se enfrenta (a mi modo de ver, satisfactoriamente) el montaje radiofónico. Sin embargo, algunos autores, aceptando como insuperable tal limitación, rechazan la idea de localizar el sonido radiofónico en un punto del espacio¹⁴:

La característica fundamental del sonido no es su localización, sino el hecho de que existe, es decir, de que llena un espacio. Decimos "la noche está llena de música", igual que "el aire está lleno de fragancia"; la localización carece de significado. El público de los conciertos cierra los ojos. El espacio auditivo no tiene ningún foco preferente. Es una esfera sin fronteras fijas, un espacio construido por la cosa misma, no un espacio que contiene la cosa (...) *No* tiene límites fijos, es indiferente al fondo. El ojo enfoca, señala, abstrae, localizando cada objeto en el

espacio físico contra un fondo; el oído recoge el sonido procedente de cualquier dirección. Escuchamos igualmente, si bien ese sonido viene de la derecha o de la izquierda, de delante o de atrás, de arriba o de abajo.

La hipótesis que anima la construcción de una teoría científica sobre el lenguaje radiofónico en esta obra se basa precisamente en todo lo contrario de lo que afirman Carpenter y McLuhan. El espacio auditivo radiofónico es, lógicamente, un espacio psicológico que integra dimensiones de informaciones sensoriales distintas, puesto que la realidad es un conjunto perceptivo integral. Consecuentemente, el espacio auditivo radiofónico sugerirá también dimensiones propias del espacio visual que el radioyente no ve. Es desde esta perspectiva que ha de entenderse el espacio auditivo radiofónico como una síntesis de "figura" y "fondo", con unos límites más o menos definidos. El oído del radioyente localizará la acción sonora donde el emisor la haya convenientemente ubicado. El emisor habrá de participar al radioyente de un cierto enfoque y perspectiva.

Moles confirma la hipótesis cuando sostiene que el paisaje sonoro como el paisaje visual son sistemas perspectivistas o proxémicos¹:

El individuo captador está situado en un lugar bien definido del mundo, en un punto de vista, en un punto de escucha, y el conjunto de este mundo se organiza en su totalidad alrededor de él en "capas sucesivas", de la más cercana a la más lejana, según la ley proxémica o perspectivista que afirma que, todas las cosas iguales, los fenómenos del mundo que nos rodea -ya sean visuales o sonoros- decrecen necesariamente en importancia con la distancia que los separa del punto de vista o del punto de escucha. Esto es precisamente lo que nosotros llamamos "perspectiva".

Y la perspectiva sonora en la radio transmitirá también esta relación espacial, que en toda acción real existe, entre el acontecimiento y el *observador* de tal acontecimiento o radioyente. El emisor del mensaje radiofónico habrá de tener en cuenta dónde sitúa a este especial *observador* de la realidad radiofónica: el punto aquí de Fuzelier.

El espacio fónico no es sólo, según la acción que se relata, una habitación de hotel, la orilla de un torrente, el vestíbulo de una estación; o una plaza de pueblo, sino que en ese lugar que se nos sugiere, se supone que nosotros estamos situados en cierto lugar dado, que permanecemos allí o que nos desplazamos (...) En ocasiones "el punto aquí" es inmóvil (...), en otros casos "el punto aquí" es móvil y el micrófono utiliza el travelling.

El fenómeno de la perspectiva es de vital importancia en el montaje radiofónico y en el uso de una adecuada tecnología. Sin embargo, la estructura narrativa espectacular de la acción dramática en la radio ha permitido

introducir unos nuevos parámetros perspectivistas, que alteran muchas veces los esquemas naturalistas por modificación de la proporción real del espacio y el tiempo. En este sentido, un arte audiovisual como el arte cinematográfico ha influido decisivamente sobre los mecanismos de percepción de la realidad espectacular del radioyente.

Sin necesidad de recurrir al acto comunicativo radiofónico, la tecnología actual de la reproducción sonora posibilita ya la alteración de los parámetros naturalistas de la perspectiva. He aquí el ejemplo de una experiencia representada precisamente en una película.

La situación describe las diferentes tomas de sonido que pueden hacerse con un micrófono-cañón, de localización selectiva, muy direccional, y un magnetófono "Nagra", en un parque público. En una primera "toma", el micrófono capta el sonido ambiente de pájaros y las ramas de los árboles agitadas por el viento. Modificando el volumen diferencial del micrófono, una localización más concreta, una nueva "toma", nos recoge un fondo de murmullos de voces. Una localización aún más concreta, y anulando casi el sonido de pájaros y árboles, reproduce el diálogo de dos personas. Este diálogo construye un espacio visual totalmente ajeno al espacio donde se encuentra el reportero con el micrófono-cañón direccional. La manipulación técnica sonora ha alterado la perspectiva natural del oyente (en este caso el reportero), que nunca hubiera podido escuchar en primer plano el diálogo de las dos personas, pues la proximidad visual y acústica del sonido de los pájaros y de los árboles lo impedía.

A semejanza del cambio experimentado en la situación del "punto aquí" del observador (el reportero) de la situación antes citada, el punto de observación de la realidad radiofónica, que ocupa el radioyente, también puede ser alterado con la misma espectacularidad. El código de expresión radiofónica hace perceptiblemente verosímil tal ilusión de realidad.

No obstante, a pesar de los cambios introducidos por la realidad espectacular del cine, la televisión o la radio, las leyes del sistema perspectivamente real continúan siendo el modulador de toda relación espacial que quiera denotarse a través de dichos medios de comunicación.

Hablaba en un principio de la distinción entre "figura" y "fondo". En este proceso de división perspectivista de la realidad, Alan Edward Beeby propone el fondo sonoro en tres planos.

El "fondo sonoro en tres planos" divide el conjunto de la escena sonora (el "decorado sonoro") en tres partes principales. A saber, el "tema", la "ilustración" y el "ambiente" serán simplemente oídos (...) Tomad, por ejemplo, la grabación de un comentario de una fiesta de feria. El "tema" es la voz del locutor. Inmediatamente detrás vendrá la

"Ilustración", o sea, el punto preciso de la fiesta que interesa. Todo ello sobre un fondo (a un nivel ligeramente inferior) de música y de ruidos de multitud, el "ambiente".

Respetando las leyes acústicas de enmascaramiento, las relaciones espaciales de un sistema perspectivista son susceptibles de ser divididas en diferentes planos. La distinción de Beeby es correcta, aun cuando sea desde una perspectiva principalmente semántica; entiendo que es posible determinar subdivisiones en alguno de los tres niveles propuestos. (En el "tema", por ejemplo, pueden situarse las voces de los sujetos protagonistas de la acción radiofónica en diferentes planos, con el simple propósito de indicar una mayor aproximación real o simbólica del "punto aquí").

En la percepción visual, el sentido del relieve o la distancia relativa de los objetos nos es dado por diversos medios: la visión binocular (gracias a la ligera diferencia de las dos imágenes visuales); el desplazamiento del observador; la acomodación del ojo, y la nitidez desigual de los planos que resulta de dicha acomodación; la diferencia de los tonos y la precisión a medida que los objetos se alejan; el hecho de acostumbrarse a las leyes de la perspectiva; el efecto de máscara de los segundos planos respecto a los primeros, etc.

En la percepción sonora radiofónica, sin embargo, el "relieve acústico" se nos ofrece normalmente de dos maneras: por una parte, la intensidad relativa de los sonidos, que nos informa del acercamiento o alejamiento; por otra parte, la audición biauricular o estereofónica nos informa de la dirección del sonido.

En la percepción visual, tamaño y distancia son dos conceptos interdependientes, cuyas dimensiones varían en función de la perspectiva y determinada información contextual. Bermejo establece que "tamaño físico" de un objeto es el que resulta al medir dicho objeto con una unidad de medida. La "distancia física" resulta también de la aplicación de la unidad de medida correspondiente, sobre un espacio determinado. Pero si interpretamos dichos conceptos por su relación con un *observador* en un sistema perceptivo visual, se forma también el "tamaño retiniano" que resulta de la proyección del tamaño del objeto-estímulo sobre la retina del observador.

La distinción de Bermejo entre tamaño físico y tamaño retiniano viene complementada por otra división conceptual que intenta rehuir la abstracción primera: en tanto y en cuanto el observador adopta una actitud determinada al emitir su estimación, el tamaño puede ser "objetivo" y "proyectivo". El primero es el resultado de una composición perceptible múltiple en la que pueden intervenir diversos factores: tamaño retiniano, distancia, familiaridad, experiencia pasada, etc. El tamaño "objetivo" tiende

a aproximarse al tamaño físico del mismo objeto. El tamaño "proyectivo", contrariamente, depende únicamente del ángulo visual y se aproxima más bien al tamaño retiniano.

La definición de la realidad visual será más exacta y precisa conforme más se acerque el observador a la percepción retiniana-objetiva-real del tamaño de los objetos. Así, percibimos en la conciencia la idea de la altura real de una persona, aunque su imagen retiniana reduzca el tamaño real hasta lo diminuto por efecto de la distancia. La realidad visual como objeto de percepción no es, sin embargo, una entidad abstracta. El sujeto u observador mantiene una relación perceptiva con el objeto. El proceso de percepción es un sistema estructural. Y en este sistema estructural, las leyes de la perspectiva establecen que la correspondencia tamaño/distancia se verifica por medio de una relación inversamente proporcional: el tamaño retiniano de los objetos será menor cuanto mayor sea la distancia que los separa del observador: percepción retiniano-proyectiva. En consecuencia, la imagen u objeto real de percepción se modificará en función del punto de observación.

La percepción retiniano-proyectiva es la que define el tamaño de las cosas en el proceso de percepción de una realidad espectacular (la obra pictórica, la obra cinematográfica). En estos contextos, los indicios de perspectiva de cada código particular traducirán al observador una serie de informaciones suficientes para corregir el posible efecto perturbador de las figuras ilusorias: la ilusión de la realidad surge en estos casos (obra pictórica, cine) por el mero hecho de percibir dicha realidad en un espacio bidimensional. Así, percibimos en un cuadro como real la relación de profundidad entre dos objetos, cuya diferencia de tamaño, junto a otros factores como familiaridad y experiencia, sugerirá en el observador la noción psicológica de tridimensionalidad.

Si el lenguaje cinematográfico establece una lucha con la bidimensionalidad de la superficie de la pantalla, para expresar la ilusión de lo tridimensional, de la realidad referencial, así también podemos decir que el lenguaje radiofónico lucha por delimitar en su espacio psicológico infinito e indefinido una imagen finita y definida, de acuerdo con el sistema de relaciones que regulan la percepción retiniana-proyectiva en el sistema visual.

Aunque ya he señalado que los códigos específicos narrativos de la realidad espectacular (cine, radio, etc.) pueden alterar los parámetros naturalistas del sistema perspectivista, tales códigos, sin embargo, se basarán siempre en el sistema perspectivista como eje modulador. En el ámbito de la creación radiofónica, y dado que, como dice Rudolf Arnheim, "es probable que en el espacio psicológico que nos proporciona el micrófono no exista ninguna dirección sino distancias", será la relación retiniano-proyectiva del concepto tamaño-distancia con

el observador o radioyente nuestro eje modulador de la concepción espacial, y, en último término, de la definición de la imagen auditiva.

Partiendo, como guía metodológica, del paralelismo entre la percepción visual y la percepción sonora en la radio, y según todo lo antedicho, considero demostrada la siguiente proposición:

La ilusión de realidad de un espacio acústico tridimensional en la radio surgirá de la variación electrónica de las intensidades de las fuentes sonoras u objetos de percepción. Las intensidades sonoras de los objetos de percepción expresarán la relación tamaño-distancia, figura-fondo, desde una perspectiva retiniana-proyectiva. *El* montaje radiofónico operará sobre estas relaciones perceptivas, situando al sujeto de percepción u observador de la realidad radiofónica en el punto aquí o eje vertebrador del sistema perspectivista, ya sea naturalista o espectacular.

Consecuencia de la relación tamaño-distancia que impregna la percepción retiniana-proyectiva, Bermejo afirma que "se pierde progresivamente la constancia del tamaño a medida que aumenta la distancia (...), mientras que el grado de ilusión crece en función de la distancia". Según lo expuesto, podría establecerse también una relación semejante entre la "definición de imagen" y la "distancia del observador" en la radio: conforme disminuye la intensidad de la fuente sonora, mayor es la distancia que separa dicha fuente sonora del observador de la realidad radiofónica o radioyente, aumentando también el grado de ilusión que atenúa la definición de la imagen del objeto de percepción, la imagen auditiva percibida por el radioyente.

La variación de la intensidad de las fuentes sonoras es un simple proceso técnico, que define una relación algorítmica sobre una escala modular de tres planos sonoros: primer plano, segundo plano, tercer plano. El uso convencional y las circunstancias narrativas de cada caso concretarán las relaciones espaciales entre un plano sonoro y el inmediatamente superior o inferior, y las variaciones a la escala modular propuesta.

Según el sistema perspectivista, un primer plano sonoro suscitará una relación de mayor proximidad que un segundo plano; proximidad del sujeto (radioyente) con el objeto de percepción, y de los objetos de percepción entre sí. Consecuentemente, por ejemplo, el paisaje sonoro que resulta de la superposición de dos fuentes sonoras de planos distintos introducirá relaciones significativas de figura/fondo y tamaño/distancia, que el radioyente integrará en su proceso de percepción.

Imaginemos la relación perspectivista que establece el discurso radiofónico articulado por el diálogo entre los dos presentadores de un programa. Ambas fuentes sonoras, yuxtapuestas en la continuidad

temporal, son descritas por un primer plano sonoro. La imagen sonora creada generará una relación idealmente espacial entre emisor y receptor muy semejante a la relación materialmente espacial existente entre los propios presentadores del programa. Al tratarse de fuentes sonoras yuxtapuestas y no superpuestas, la relación espacial opera en este caso sobre la variable "tamaño/distancia" (t/d):

Si fuente sonora "A" crea en oyente relación t/d "x" Si fuente sonora "B" crea en oyente relación t/d "x" Fuente sonora "A" y "B" mantienen relación t/d "x"

Aunque la realidad materialmente espacial de la fuente sonora "A" y "B" no fuese la misma, en el caso de que el programa se presentase conjuntamente pero desde dos puntos geográficamente distintos, por ejemplo, el sistema perspectivista anterior seguiría siendo válido, principalmente porque trabajamos en la escala de lo retiniano-proyectivo.

Imaginemos también la siguiente secuencia sonora: un despertador, una persona se levanta de la cama, sale de la habitación, entra en el baño, se ducha, se viste, abre la puerta de la casa, la cierra, baja las escaleras y sale a la calle. Los diferentes niveles de intensidad de las fuentes sonoras, a partir de la superposición de algunas de ellas, traducirán en esta secuencia la relación perspectivista de figura/fondo, variable según varíe el "punto aquí". Por ejemplo, si tras despertarse, el sujeto de la acción enciende un aparato receptor de radio y luego se va a la ducha, la relación perspectivista que se genere será diferente conforme se inviertan los planos sonoros. Las imágenes sonoras sitúan al radioyente en dos espacios distintos:

- a) si escuchamos la música del aparato receptor de radio en un primer plano y el sonido de la ducha en segundo: el "punto aquí" del radioyente es un espacio distinto al del sujeto de la acción (en la habitación dormitorio, por ejemplo);
- b) si escuchamos la música de la radio en un segundo plano y la ducha en un primero: el "punto aquí" del radioyente es el mismo espacio que ocupa el sujeto de la acción (en el cuarto de baño).

En ambos ejemplos, la relación figura/fondo produce una imagen auditiva distinta, según se modifique la relación idealmente espacial que denota el plano sonoro.

7.1.3. Ritmo

El ritmo radiofónico fija la naturaleza de la periodicidad sonora percibida, la proporción en que son percibidas las distintas secuencias

sonoras. Esta periodicidad es el resultado de la yuxtaposición y superposición de los planos sonoros de una secuencia y de las secuencias entre sí: el montaje radiofónico estructura el ritmo radiofónico.

Refiriéndose al ritmo cinematográfico, Adorno decía que "la vida interpretada difiere de la vida real por su segmentación rítmica. Esta segmentación rítmica es la base de la división del texto cinematográfico en planos".

Si en la radio es la secuencia la que introduce la segmentación de la continuidad temporal, la secuencia sonora radiofónica será también la unidad sintagmática-rítmica de la continuidad dramática.

Por otra parte, la articulación semántica del relato radiofónico, a partir de unidades convencionales de acontecimientos o "espacios de programación", segmentando a una escala superior la continuidad dramática de la realidad radiofónica, genera también la existencia de un "ritmo general".

El *tempo* y la previsibilidad de la periodicidad percibida de este "ritmo general" variarán según la naturaleza del formato o formatos que define la programación de una emisora de radio. En aquellas emisoras de formato único, modelo norteamericano, el "ritmo general" se caracteriza por un *tempo* muy reducido y una periodicidad muy previsible.

Un conductor de automóvil, por ejemplo, podría cruzar todo el territorio de los Estados Unidos sin dejar de escuchar en ningún instante por su aparato de radio música "country" (más de 2.000 emisoras en Estados Unidos abonadas al formato "country music"), pero al mismo tiempo, su percepción sonora estaría sometida a un mismo tipo de "ritmo general": la yuxtaposición ininterrumpida de música "country", anuncios publicitarios, información meteorológica y breves noticias de la actualidad local; el *tempo* variará mínimamente de una emisora a otra en función de su mayor o menor éxito comercial, que se traducirá en bloques publicitarios de periodicidad variable.

Un estudio interesante sobre el ritmo general es el realizado por un equipo dirigido por Murray Schaeffer, sobre la sucesión de los diferentes *temas* en cuatro emisoras de radio de Vancouver, en el transcurso de una jornada-tipo de dieciocho horas³. La suma total de los diferentes *temas* (música, noticias, anuncios, etc.) y su frecuencia media horaria determina el ritmo general. He aquí las cifras:

Emisora N.- total de temas N.- temas/hora

CBU635 35,5

CHQM74541

CJOR99655,5

CKLG1.09761

En este estudio sobre cuatro emisoras de radio de Vancouver se comprobó que las emisoras "pop" eran las más *rápidas*, con un *tempo* más reducido, debido principalmente a que la duración del tema musical, en este tipo de emisoras, sobrepasa raramente los tres minutos. La duración de una canción o tema musical, tipificada convencionalmente por la industria discográfica sobre un módulo de tres minutos, constituía también el módulo-tipo del *ritmo general*.

El *tempo* de ciertos ritmos biológicos (ritmo cardíaco, ritmo respiratorio) será también el módulo del ritmo particular, generado desde la unidad sintagmática-rítmica o secuencia sonora; módulo como medida reguladora de la proporción rítmica en la composición del relato radiofónico, del cual se deducirá la noción de ritmo-rápido o ritmo-lento, según el ritmo radiofónico se aparte en un sentido o en otro de esta línea modular creada por los ritmos biológicos.

7.1.4. *Originalidad/redundancia*

Desde una perspectiva estético-comunicativa, el lenguaje radiofónico se estructura entre la necesaria originalidad y la necesaria redundancia de los acontecimientos sonoros que se suceden ininterrumpidamente en la cadena sintagmática del relato.

La llamada teoría markoviana" establece la necesidad de un cierto grado de probabilidad entre las distintas secuencias o fragmentos de un discurso que, por decirlo así, se *llaman* las unas a las otras, con un mayor o menor nexo de verosimilitud. Igualmente, el nexo entre las distintas secuencias de un discurso radiofónico, que define la acción del montaje radiofónico, necesita estructurarse sobre una cierta probabilidad, y que esta probabilidad sea previsible por el radioyente.

Yuri Lotman entiende la redundancia en el lenguaje cinematográfico como "la posibilidad de predecir la probabilidad de aparición del elemento siguiente en la serie lineal de mensajes". Es también en este sentido como hemos de entender la redundancia en el lenguaje radiofónico: previsibilidad de la probabilidad; previsibilidad de una continuación probable en la sucesión de los acontecimientos de la realidad radiofónica.

La relación sintagmática que se genera, por ejemplo, entre los distintos planos sonoros o acontecimientos de la secuencia sobre el ritual cotidiano del despertarse (ejemplo citado en 7.1.2.) está basada en el alto grado de probabilidad con que se suceden las acciones de dicho ritual. Igualmente, la

previsibilidad de los "distintos fragmentos narrativos que constituyen un "radiodiario" está fundamentada en la redundancia que supone la repetición, cada día, de una "misma estructura *argumental* en el relato periodístico: sintonía, presentación del programa, resumen de la actualidad en titulares, primera noticia más importante, noticias políticas, noticias culturales, deportes, meteorología, despedida, sintonía-cierre. La familiarización del radioyente con este ciclo narrativo repetitivo construye un alto grado de previsibilidad.

Pero la previsibilidad de la probabilidad no ha de juzgarse únicamente desde una perspectiva exclusivamente narrativa, sino que, como expresión de una de las características de la percepción sonora secuencial del mensaje radiofónico, la probabilidad de sucesión de los acontecimientos sonoros viene también determinada por el ritmo radiofónico o periodicidad previsible: el ritmo resultante de la repetición periódica y regular de los distintos acontecimientos sonoros de una continuidad secuencial. En la secuencia de un diálogo-entrevista, por ejemplo, el ritmo que se obtiene de la repetición periódica de una de las dos voces nos informa de una determinada probabilidad de que el diálogo continúe con un determinado planteamiento o con una determinada estructura.

La redundancia, resultante de la previsibilidad, ha de equilibrarse con la necesaria originalidad o novedad informativa que ha de aportar todo mensaje que participe de un proceso comunicativo-expresivo, como es, en este caso, el mensaje radiofónico. La originalidad proyectará sobre el radioyente el interés necesario que lo compensará de posibles factores perceptivos negativos, como consecuencia de un exceso de redundancia.

La dialéctica entre originalidad y redundancia construirá en el proceso creativo toda una serie de convenciones sonoro-narrativas que, con el tiempo, definirán las peculiaridades de los códigos de expresión del lenguaje radiofónico. La representación de esta dialéctica constituye, por ejemplo, un factor decisivo en la estructuración de los códigos particulares de expresión de las programaciones radiofónicas de formato único. Las programaciones basadas en el modelo "all news" o "Top 40" se definen a partir de la repetición regular de ciclos narrativos de quince, veinte o treinta minutos, las veinticuatro horas del día, un día tras otro, una semana tras otra, sin interrupción. Este nivel de redundancia genera un alto grado de previsibilidad, que necesita ser compensada con un cierto grado de originalidad en los tratamientos expresivos de los géneros o en los contenidos transmitidos en cada uno de los ciclos narrativos. Sin la necesaria originalidad, el esquema estructural de estas programaciones de formato único resulta excesivamente redundante, provocando una decodificación negativa.

Una manera de expresar la originalidad es a través de la relación de contrastes que puede establecer el montaje radiofónico en la construcción

sintagmática del relato. Expongo a continuación algunos ejemplos de la originalidad como factor sintagmático y de segmentación de la continuidad dramática, en el cambio de secuencias, que son de uso convencional:

1. *Reverberancia*: la primera secuencia se desarrolla en un espacio resonante y la siguiente en un espacio sin resonancia.
2. *Distancia*: la primera secuencia sitúa la acción en un espacio lejano respecto al "punto aquí", mientras la siguiente ocurre en un espacio cercano.
3. *Ambiente sonoro*: la primera secuencia describe un ambiente ensordecedor y la siguiente describe un ambiente calmo.
4. *Ritmo*: la primera secuencia expresa una acción muy rítmica, *tempo* acelerado, mientras que la siguiente expresa una acción monótona o de un ritmo con un *tempo* muy lento.
5. *Densidad*: la primera secuencia describe fuentes sonoras diversas, combinadas o superpuestas; la secuencia siguiente viene definida por una única fuente sonora.
6. *Timbre, color*: la segunda secuencia da entrada a voces, músicas o efectos sonoros que no existían en la secuencia primera, de timbre bien distinto.

El grado de conocimiento o familiaridad del radioyente con estas convenciones sonoro-narrativas impone, desde luego, unos límites a la originalidad, los propios de todo código de comunicación. La función del creador de mensajes radiofónicos es la de armonizar las limitaciones del código de comunicación y sus convenciones inherentes con la estética artística: formas nuevas para un contenido menos nuevo.

7.1.5. *Densidad*

Basándonos en la secuencia como unidad sintagmática del relato radiofónico, la densidad nos informa del número de planos, acontecimientos y fuentes sonoras por unidad de tiempo. A través de la yuxtaposición y superposición de las fuentes sonoras, el montaje radiofónico compondrá una serie de mensajes con una mayor o menor densidad; desde el paisaje sonoro de una multitud al espacio vacío del silencio.

La densidad significa también en la unidad sintagmática el nivel de precisión informativa de la imagen sonora, respecto a la realidad secuencial que representa:

Un ruido de la puerta de un coche que se cierra y un motor que se pone en marcha: en nuestra mente aparece un coche, de un color determinado, una silueta, un olor de cuero y gasolina, el tacto liso de su carrocería, pero lo que en principio es digno de notar es que el grupo de sensaciones sonoras en sí mismo no tiene necesidad de restituir íntegramente todos los sonidos que presentaría la realidad. Existe en suma, en cada caso particular, un mínimo de densidad y precisión en las imágenes sonoras que es bastante para transformarlas en imágenes fónicas.

La densidad mayor o menor de la imagen sonora imprimirá en cada caso, en razón del texto y contexto, una imagen auditiva más o menos precisa en el radioyente. Lógicamente, teniendo en cuenta los diferentes niveles de significación de la imagen sonora, la densidad descubre el significado en el ámbito de lo semántico y de lo estético, de lo denotativo y de lo connotativo, como intención de comunicar una realidad y como movimiento afectivo. Es así como ciertos planos sonoros no serán quizás necesarios para restituir la realidad o hacer verosímil la continuidad dramática, pero sí lo serán para crear una estética y definir una relación afectiva con el radioyente que, excitando su sensibilidad, contribuye también a excitar mejor el mecanismo de producción imaginativa.

La perspectiva espacial que introduce el plano sonoro (localización auditiva, "punto aquí") es decisiva en el proceso de percepción de la riqueza informativa y expresiva de un paisaje sonoro denso donde cada nivel de sonoridad corresponderá a un nivel distinto de significación. A título de ejemplo, imaginemos el paisaje sonoro siguiente, resultante de la superposición paulatina de sus distintas fuentes sonoras:

Se escucha el mar. Superposición de murmullos de una multitud. Superposición de música cantada de "habaneras". Superposición en primer plano de un diálogo entre dos personas. El diálogo desaparece paulatinamente y primer plano de la música. Superposición en primer plano de un diálogo entre otras dos personas. El diálogo desaparece paulatinamente y primer plano de la música. Música y murmullos a segundo plano. Música, murmullos y sonido mar a tercer plano. La música y los murmullos desaparecen, el sonido mar a primer plano. *Se escucha el mar.*

En la secuencia sonora de este ejemplo, la modulación variable de la intensidad de las distintas fuentes sonoras significará un nivel de precisión informativa y estética mayor que si se tratase de un paisaje sonoro cuyas fuentes sonoras mantuviesen entre sí, y con el observador de la realidad radiofónica, una relación espacial invariable. Efectos psicoacústicos como la *agudeza auditiva* (véase capítulo IX), o la incapacidad de procesar acústicamente un determinado número de fuentes sonoras superpuestas simultáneamente, delimitarán en cada caso la complejidad y dimensión

exacta del factor densidad, y aconsejarán muchas veces que se actúe con unas ciertas cautelas (como en el ejemplo precedente, donde la superposición de las distintas fuentes sonoras se produce de una forma paulatina). Independientemente de los distintos niveles de intensidad o los distintos planos sonoros con que definamos su presencia, un mensaje radiofónico resultante de la superposición simultánea de un conjunto armónico de más de tres fuentes sonoras constituye un mensaje de alta densidad informativa, que genera un alto grado de complejidad en el proceso de percepción que desencadena el analizador sonoro del radioyente. La naturaleza tímbrica, la calidad de la información semántica o el nivel de congruencia rítmica de las fuentes sonoras superpuestas decidirá finalmente, en cada propuesta concreta, si es aconsejable o no, fácilmente perceptible o no, una desviación del módulo de las tres fuentes sonoras que nos servirá siempre de regulador del concepto densidad informativa.

7.2. EL MENSAJE RADIOFÓNICO

La función comunicativa del sistema semiótico del lenguaje radiofónico es determinada por el código que estructura el montaje radiofónico, en una primera instancia. El montaje radiofónico delimita un repertorio de posibilidades o recursos expresivos, con los cuales el autor de la imagen sonora de la radio produce unos enunciados significantes. Es aquí cuando se resuelve la segunda instancia del proceso comunicativo: la creación del mensaje o variaciones particulares sobre la base del código.

El mensaje es la agrupación significativa de los elementos del código, elementos de percepción. En consecuencia con el doble carácter que expresa la función comunicativa del lenguaje radiofónico, intención de informar y movimiento afectivo, esta agrupación significativa de los elementos del código ha de ser entendida desde una perspectiva semántica y estética. El mensaje de la radio se inscribe en una comunicación funcional, cuya semántica genera un intercambio de ideas, conceptos, relaciones interindividuales, pero, simultáneamente, el mensaje de la radio *sorprende, emociona*, excita la sensibilidad del radioyente: la superposición de los niveles denotativo y connotativo.

Readecuando la definición de "mensaje sonoro" que proponía en el capítulo II de esta obra a la descripción estructural de los distintos elementos del lenguaje radiofónico realizada hasta el momento, definiré el mensaje radiofónico de la siguiente manera:

EL MENSAJE RADIOFÓNICO es la sucesión ordenada y continua, sintagmática, de los contornos sonoros de la realidad, representada por la

palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, y clasificados según el sistema semiótico del lenguaje radiofónico.

En el contexto secuencial de la significación radiofónica, donde el mensaje se localiza en una cadena significativa de relatos, el concepto sintagmático tiene un valor decisivo en el proceso de percepción y atribución de sentido. La relación sintagmática que define la operación de significación que el radioyente incorpora a su mecanismo de percepción del mensaje radiofónico resitúa el contexto comunicativo en su verdadera dimensión temporal: la producción de sentido en función siempre de la relación significativa que establecen entre sí los acontecimientos sonoros siguientes con los precedentes.

7.3. EL TEXTO SONORO

En el mensaje radiofónico está la base del relato y del acto de comunicación, su soporte físico o psicofísico. El texto será el soporte físico o psicofísico del mensaje, el soporte de los contornos sonoros.

Umberto Eco ha dicho que el texto es "una sucesión de formas significantes que esperan ser rellenadas (...) Los resultados de este relleno son casi siempre otros textos. Peirce había dicho: los interpretantes del primer texto".

Simplificando el esquema de Eco, el mensaje sería el "relleno" del texto, cuya significación vendría dada por la actitud sonoro-mental perceptiva del radioyente, en el sentido peirciano, de común acuerdo con la estrategia comunicativa del emisor. Tal como defiende el estructuralismo lingüístico, los procesos de codificación y descodificación de una comunicación han de desarrollarse sobre una estrategia común:

Como cada hablante es oyente potencial y viceversa, las estrategias para ambos papeles (codificación y desciframiento) se entrelazan estrechamente. Para muchas partes esenciales cabe asumir que los mismos mecanismos entran en juego, con fines distintos. Ambas estrategias se apoyan en la misma gramática, que genera las estructuras necesarias tanto para la codificación como para el desciframiento, de modo que carece de sentido la noción, defendida por ciertos lingüistas, de que hay una gramática para el hablante y otra distinta para el oyente. No es posible siquiera separar las estrategias necesarias para la aplicación de la gramática.

Esta gramática o código de la semántica y estética del lenguaje radiofónico se articula a partir de la identidad comunicativo-expresiva entre las estructuras conceptuales y perceptivas del emisor y del receptor, o identidad, en el ámbito del código imaginativo-visual del lenguaje

radiofónico, entre la estructura conceptual imaginativa del emisor, creador de la imagen sonora de la radio, y la estructura conceptual imaginativa del radioyente, creador de la imagen auditiva.

Retomando la definición de Eco en el contexto radiofónico, si el mensaje radiofónico sería el "relleno" del texto sonoro, la definición de las "formas significantes" determinará la naturaleza del texto radiofónico. Aceptando también la definición de texto radiofónico como soporte del mensaje radiofónico, deducirá fácilmente el lector que, a partir de ahora, siempre que hablemos de texto sonoro o texto radiofónico no estamos hablando de un soporte escrito, en alusión a la acepción literaria que siempre se utiliza del concepto texto, sino de un conjunto de formas significantes sonoras.

Un texto es ante todo una construcción sintagmática. Una construcción sintagmática es la combinación de al menos dos elementos en una microcadena. Su realización supone, pues, la presencia como mínimo de dos elementos, y del mecanismo de su combinación. Pero para que dos elementos puedan ser combinados, es necesario que existan separadamente. Es así como la cuestión de la segmentación del texto es decisiva para la comprensión del proceso de construcción de una obra narrativa, la narración radiofónica.

Si bien son obvias, antes de entrar en materia sobre los elementos del texto radiofónico quiero hacer dos precisiones más: se entiende por narración radiofónica la narración sonora realizada con los elementos del código o códigos del lenguaje radiofónico; se entiende por texto radiofónico el texto sonoro compuesto de imágenes sonoras. Ni la narración en la radio es únicamente narración verbal, ni el texto radiofónico es solamente un compuesto de palabras. Una precisión más: el texto radiofónico ha de considerarse a la vez como "discreto" o conjunto de imágenes sonoras, sonidos-signo, y "no-discreto", cuando la significación está en el propio proceso de construcción de la obra narrativa: la manera en que combinemos los elementos del texto, el lugar que ocupan esos elementos en la microcadena estructural.

Determinemos ahora las unidades significativas que constituyen el texto radiofónico, basándome una vez más, como guía metodológica, en el lenguaje cinematográfico; concretamente, en el modelo de construcción narrativa de Lotman, que estratifica los elementos narrativos del texto en cuatro niveles:

1. El primer nivel es la combinación de unidades mínimas independientes: la significación semántica: el sonido-signo como representación de un objeto. En el lenguaje cinematográfico, es el nivel del montaje de los planos. En el texto radiofónico, es el nivel de la microcadena sonora que constituye *el plano sonoro*.

2. El segundo nivel es la combinación de las unidades semánticas en una línea secuencial: el sintagma. En los lenguajes naturales, es el nivel de la proposición o la palabra. En el cine, es la *frase cinematográfica*, sintagma acabado, delimitado por las pausas estructurales; es el segmento del texto cinematográfico que viene después del plano. En el texto radiofónico es el nivel de la yuxtaposición de los planos sonoros, que constituyen la unidad sintagmática mínima: *la secuencia sonora*.

3. El tercer nivel es la reunión de *unidades de frase* en microcadenas de frases: las secuencias de frases sin límites estructurales, cuya extensión, por yuxtaposición o contigüidad de sus elementos constituyentes, puede ser prácticamente infinita. En el texto radiofónico, es el nivel de *la sintagmática de la imagen sonora* o estructura encadenada de significantes (plano, secuencia) en una serie lineal ordenada en el tiempo. En el contexto de la narración radiofónica convencional, este tercer nivel podría estar representado por *el programa* o *el formato de programación*.

4. El cuarto nivel es el *tema*, construido siempre sobre el principio de la *frase*. En el lenguaje cinematográfico: la contigüidad de las frases cinematográficas forma la narración; su organización funcional, el tema. En el texto radiofónico, buscando un concepto que defina mejor la acción que representa toda narración, es el nivel del *suceso*, la información de "lo que sucede".

Simplificando esta relación estructural de los elementos del texto, se podría decir que *el relato radiofónico es un texto que narra sucesos*. Esquemáticamente, la narración radiofónica es un conjunto de niveles de significación, superpuestos a modo de estratos, que se define serialmente:

Plano 1 Plano 2 Plano 3 Plano 4 Plano 5 Plano 6

Secuencia 1

Secuencia 2

Sintagmática/Programa

Suceso

Narración radiofónica

7.4. EL GUIÓN RADIOFÓNICO

De una forma piramidal, ha sido descrita la relación entre texto, mensaje y acto comunicativo. Si el mensaje es el soporte del acto de comunicación radiofónica, y el texto es el soporte del mensaje, ¿cuál es el soporte del texto? El sistema analítico-reduccionista, de *toda la unidad*, me daría más de una respuesta a esta pregunta, pero sólo una interesa al sistema semiótico del lenguaje radiofónico: el guión radiofónico, el texto escrito del texto radiofónico. *El guión radiofónico es la transcripción verbal y esquemática del texto radiofónico.*

A propósito del guión cinematográfico se ha dicho que "el guión funciona como una enunciación verbal susceptible de transformarse en imágenes". El guión radiofónico es también un enunciado verbal y tiene un carácter funcional semejante: la representación de la imagen sonora en un código de escritura.

Cuando hablamos de la "deformación expresiva", expuse la necesidad de implicar la fidelidad a la imagen mental del emisor en el proceso de significación de la imagen sonora. El guión radiofónico desempeña en este sentido un doble papel: la materialización en un código de escritura de la imagen mental del emisor y, al mismo tiempo, del texto sonoro que significará la imagen sonora. El guión radiofónico es un *punte* que atraviesa el creador de la imagen sonora, uniendo la "idea" con los "contornos sonoros".

Esta doble fidelidad que establece el guión radiofónico con la imagen mental del emisor y con los contornos sonoros que la determinan justifica la importancia de su precisión. La precisión de un guión radiofónico irá en razón al grado de fidelidad conseguida en la "traducción" de la realidad radiofónica que se quiera expresar.

Un aspecto funcional similar, aunque con códigos de escritura distintos, denota el pentagrama musical: la música escrita. El autor de la imagen sonora musical compone sobre un papel pautado: "Cuentan los biógrafos de J. S. Bach que nunca componía sobre un órgano o sobre un clave, sino sobre un papel pautado. Y lo primero que dicen los profesores de armonía es que ésta hay que escribirla sin probar cómo suena en el piano".

El autor de la imagen sonora radiofónica compone también sobre un papel, *sonorizando* en su memoria auditiva una posible expresión de los contornos sonoros de aquello que escribe. Estamos hablando, lógicamente, del aspecto funcional del guión, paso previo a la creación sonora definitiva. Sin embargo, a diferencia del pentagrama musical que tiene un código de escritura con un alto grado de abstracción y complejidad, el código del guión radiofónico traduce un contenido principalmente verbal, de mucha menor complejidad por tratarse de un lenguaje natural. Los interpretantes del guión radiofónico u operadores de la imagen sonora necesitan, no obstante, de información suplementaria a la del lenguaje verbal,

consecuencia de los rasgos distintivos que incorporan las partes narrativo-descriptivas del guión, y que lo definen como extraño al texto verbal-literario. Estos rasgos distintivos traducen esquemáticamente la "puesta en escena" de la imagen sonora.

La analogía entre el texto escrito del guión y el texto sonoro se resuelve a través de un código que revela la estructuración particular (radiofónica) del mundo presentado, cuyos aspectos significativos son los siguientes:

1. Representación del tiempo: la continuidad secuencial.
2. Selección y disposición de los núcleos narrativos: el plano sonoro, la secuencia. El enunciado verbal de los contornos sonoros.
3. Los aspectos de la situación narrativa: el montaje radiofónico que estructura la sintagmática del texto radiofónico y los recursos técnico-expresivos. La representación ideal espacial.

El primer aspecto, el de la representación de la dimensión temporal, determina ya por sí mismo la estructura esquemática del guión radiofónico. El carácter secuencial de la realidad radiofónica implica un factor de jerarquía entre elementos antecedentes y siguientes. Este carácter cronológico de la realidad que queremos representar ha de traducirse en la dimensión espacial del texto escrito, también de un modo *cronológico*, jerárquico. Pero como unidad discreta que es, algunos de los segmentos que constituyen el texto radiofónico (los planos sonoros) pueden presentarse no de forma yuxtapuesta sino superpuesta, pues, junto a la contigüidad, algunos contornos sonoros expresan su significación por superposición entre sí de sus unidades básicas. El texto escrito del guión habrá de expresar esta doble articulación de lo temporal en su materialidad espacial. La dialéctica analógica entre la dimensión temporal del texto sonoro y la dimensión espacial del texto escrito, en razón a la manera en que se disponen los elementos del texto, se resuelve combinando la linealidad vertical convencional con la linealidad horizontal. Así, estableceremos una primera codificación a partir de la relación directa entre la "linealidad vertical" del guión y la "sucesión temporal" del texto sonoro; y también, a partir de una relación directa entre la "linealidad horizontal" del guión y la "simultaneidad temporal" del texto sonoro:

Represento este *diálogo* entre la bidimensionalidad del texto escrito y la unidimensionalidad del texto sonoro en el siguiente guión tipo, que reproduce una realidad sonora únicamente verbal, sin describir todavía el detalle de la disposición de los núcleos narrativos o del montaje, que serán tratados a continuación:

GUIÓN TIPO: Diálogo entre dos personas; monólogo interior de una de ellas:

v o z 1

v o z 2

Oye!... Y dime: ¿estaba muy amable?

Pues... normal.

Y dices que a todo te dijo que

sí... ¿También a lo del aumento? ¿Qué?

Si también te prometió el aumento...
Lo del sueldo!...

Ah! Sí, sí, claro... todo concedido.

Oye! Pues resulta un poco raro ¿no? Ninguna negativa, ningún problema, todo sonrisas ...

Si supiera Marta la verdad. ¿Cómo digo yo ahora que no, que no hay aumento?

Vamos! Como si fuerais amigos y él no fuera t u jefe.

En este guión-tipo he representado un diálogo entre dos personas, que sigue una secuencialidad natural, representada en la "linealidad vertical", hasta el instante en que el monólogo interior de la "Voz 2" coincide con la interlocución de la "Voz 1". Esta simultaneidad temporal la representamos en el guión mediante la "linealidad horizontal": dos fragmentos de texto verbal, aunque de sujetos hablantes distintos, representados en una misma línea horizontal, constituyen una misma superposición en el texto sonoro; serán escuchados simultáneamente por el radioyente. (Lógicamente, ambos fragmentos simultáneos serían representados de una forma definitiva en distintos planos sonoros.)

Resuelto el problema de la representación de la dimensión temporal, los otros aspectos significativos del guión radiofónico nos remiten al enunciado verbal de los contornos sonoros, la selección y disposición de los planos sonoros y el montaje radiofónico.

El enunciado verbal del contorno sonoro verbal no induce *traducciones* extrañas al lenguaje natural. Únicamente, el nivel fonológico del lenguaje verbal, la melodía de la palabra radiofónica, genera una cierta dificultad de representación en el texto escrito. Esquemática y simbólicamente, el diagrama simplifica esta cuestión, sustituyendo la descripción verbal de la denotación melódica de la voz, que haría demasiado exhaustiva la información narrativo-descriptiva del guión radiofónico. La función del diagrama será la representación de las

variaciones melódicas más significativas del discurso verbal, aquellas que se aparten de la entonación ligeramente *monótona*, mediante una línea geométrica: línea ascendente, si la entonación asciende al agudo; línea descendente, si la entonación desciende al grave. La representación del diagrama en el texto escrito del guión se localizará sobre el propio segmento del discurso verbal que describe.

El enunciado verbal de la música radiofónica y los efectos sonoros se basa generalmente en la nomenclatura que distingue el soporte físico de la fuente sonora y la descripción del tema (disco "x", cara "y", canción o tema "z"; cinta 1, segmento núm. 3, etc.).

Toda fuente sonora reproducida a través de un soporte no-natural (disco, cinta, teléfono, etc.), en el ámbito del propio estudio de grabación o emisión, será descrita en el guión en un espacio particular que definirá el repertorio de manipulaciones y operaciones realizadas por el técnico de control de sonido y mezclas y por el montador musical. En ese espacio particular del guión radiofónico se identificarán también los planos sonoros de las distintas fuentes sonoras; sobre el eje modular de "primer plano", "segundo plano" y "tercer plano", se identificará también su variación. La yuxtaposición y superposición de los planos sonoros entre sí serán descritas mediante las "figuras de montaje" convencionales: encadenado, "cross-fade" o fundido-encadenado, "fade-out", "fade-in", resuelve, etc., cuya función expresiva describiré en otro momento.

La disposición del enunciado verbal de todas estas operaciones de montaje radiofónico respetará también la jerarquía temporal establecida en la linealidad vertical y en la linealidad horizontal. Reproduzco en la página siguiente un guión-tipo, con el detalle y disposición de todos sus elementos.

La característica más fundamental de la propuesta de guión-tipo presentada es la definición de un modelo que integra en un mismo concepto dos planteamientos creativos distintos:

1. El *guión literario*, que convencionalmente describe la representación de la palabra radiofónica en un radiodrama o en un reportaje: narrador, monólogos y diálogos de los personajes, monólogos informativos de los locutores, y algunas ligeras indicaciones sobre "puesta en escena" (movimientos de proximidad o lejanía del micrófono) o sobre dirección de actores y trabajo verbal de los locutores (indicación de una actitud irónica o sarcástica, etc.). Generalmente, la redacción del guión literario corresponde a escritores que no participan posteriormente en la realización sonora o en el montaje radiofónico. Habitualmente también, el guión literario es el guión que leen los actores o los locutores-periodistas, que no participan

tampoco de la creación global de la realización o postproducción sonora. Véase a continuación, como un ejemplo de la redacción de un guión literario, un fragmento original del guión del radiodrama *La Guerra de los Mundos*, escrito por Howard Koch en adaptación libre de la novela del mismo nombre del escritor británico H. G. Wells, representado por la compañía de Orson Welles, Mercury Theatre on the Air, y emitido por la CBS el 30 de octubre de 1938 a las 20 h. Este fragmento reproduce la redacción original del guión tal como está conservado en los archivos de la cadena Columbia Broadcasting System:

STRANGER

Stop... Where did you come from?

PIERSON

I come from ... many places. A long time ago from Princeton.

STRANGER

Princeton, huh? Thats near Grovers Mill!

PIERSON

Yes.

STRANGER

Grovers Mill... (Laughs as at a great joke There's no food here. This is my country... all this end of town down to the river. There's only food for one... Which way are you going?)

PIERSON

I don't know. I guess I'm looking for-for people.

STRANGER (NERVOUSLY) What was that? Did you hear something just then?

PIERSON

Only a bird (MARVELS) ... A live bird!

2. *El guión técnico*, que describe el repertorio de operaciones del montaje radiofónico: figuras de montaje, planos sonoros, trucaje sonoro (reverberancia, etc.), canales de entrada de cada una de las voces, etc. *El guión técnico* identifica también la naturaleza y soporte de los elementos sonoros no verbales: músicas y efectos sonoros, o las características de los segmentos de voz previamente grabados en cinta magnetofónica (con indicaciones de primeras y últimas palabras de cada segmento y su duración en segundos). *Es* el guión que utiliza habitualmente el operador de sonido en la mesa de mezclas y el realizador o responsable del montaje radiofónico, "puesta en escena" y postproducción definitiva.

El guión-tipo descrito anteriormente constituye un modelo que integra ambas concepciones en una misma propuesta, partiendo del supuesto que el guionista radiofónico necesita describir con la mayor exactitud y precisión cada uno de los detalles de la representación sonora del programa, idea o historia radiofónica. *El guionista radiofónico* no puede limitar la magnitud de su trabajo creativo a un tratamiento unidimensional de los sistemas expresivos del lenguaje radiofónico, ciñéndose únicamente a la representación de la palabra radiofónica. El lenguaje radiofónico es un sistema semiótico que integra en una misma dimensión, con un mismo tratamiento, los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, y los recursos técnico-expresivos del montaje radiofónico. No es pertinente que la tarea del guionista se reduzca a sólo uno de estos elementos expresivos, pues estamos desvirtuando la significación integral del lenguaje radiofónico.

Desde esta perspectiva unificadora, propongo en el guión-tipo una estructuración esquemática de la bidimensionalidad espacial del texto escrito en dos áreas diferenciadas: un espacio para la descripción de las operaciones que se realizan desde el control de sonido ("control) y otro espacio para la descripción de la palabra radiofónica que recogen los micrófonos del estudio de grabación o emisión ("micrófono 1", "micrófono 2", etc.). La división espacial de la descripción de la palabra radiofónica en dos zonas de micrófonos distintas, como la indicada en el guión-tipo propuesto, dependerá realmente de la configuración técnica del estudio de grabación o emisión (número de canales de voces que disponga la mesa de mezclas) y de las necesidades narrativas y expresivas que genere la *puesta en escena* del guión. Así, aun cuando la mesa de mezclas del control de sonido permita una entrada independiente de las voces por cuatro o cinco canales, y hayamos dispuesto en el estudio cuatro o cinco micrófonos, si la propuesta narrativa del guión no establece diferenciación de planos sonoros ni superposición de las voces de los locutores, no tiene ningún sentido dividir la zona del texto escrito reservada a los micrófonos en cuatro o

cinco columnas o áreas distintas; desde una perspectiva técnica, las cuatro o cinco voces es como si estuvieran hablando a través de un solo micrófono, y así lo indicaremos en el guión, con una sola columna de micrófonos que contendrá todo el texto escrito de la palabra radiofónica, aunque sean varias voces a través de varios micrófonos las que se expresen.

En la columna de "control" de éste guión-tipo he dispuesto la identificación de los planos sonoros de las voces, músicas y efectos sonoros, así como la descripción de las *figuras de montaje* (fade-in, fade-out, fundido-encadenado o F/E) con las que representamos los distintos códigos de combinación de los sistemas expresivos del lenguaje radiofónico (en el guión-tipo: la combinación entre las dos voces, la combinación entre el efecto sonoro y las voces, la combinación entre el efecto sonoro y la música). Es identificada también en la columna de "control" la representación de los elementos sonoros no verbales: disco 1, disco 2, efecto sonoro de aguas submarinas. La representación esquemática de las músicas en el guión se hará siempre a través de su soporte: disco, cinta cassette, disco compacto.

No existen códigos universales para la redacción de un guión radiofónico. Sin embargo, si respetamos la codificación general establecida en un principio, como relación significativa entre la bidimensionalidad espacial del texto escrito y la unidimensionalidad temporal del texto sonoro, las distintas variaciones que puedan plantearse al guión-tipo propuesto tendrán siempre un código común que hará fácilmente legibles y reconocibles sus rasgos característicos. Y recordemos que las convenciones esquemáticas y narrativas del guión no han de tergiversar uno de sus primeros objetivos: la correcta y eficaz comunicación entre el guionista creador de la representación escrita de la imagen sonora y los distintos profesionales que traducen finalmente esta representación en un material sonoro, desde el control de sonido o desde el estudio, en congruencia con la idea inicialmente diseñada.

Si en el guión cinematográfico, la función del texto escrito es la descripción verbal de la *visualización* de la imagen (salvo cuando se trata del "visual scripting", que refiere explícitamente la imagen por mediación del croquis), en el guión radiofónico se articula una doble función: en un sentido inmediato, la descripción verbal de la *sonorización* del mensaje radiofónico, de la imagen sonora; en un sentido mediato, la representación escrita de la *visualización* del mensaje, la puesta en escena de la imagen auditiva.

En una primera fase, mediante el guión, el autor de la imagen sonora de la radio hace visible en el texto escrito "lo audible", su memoria auditiva; en una segunda fase, FACE sonora (imagen sonora) la visualización del texto escrito, y, en la tercera fase, visualiza en la

imaginación del radioyente (imagen auditiva) el estímulo auditivo que genera la imagen sonora:

ESQUEMA FUNCIONAL DEL GUIÓN

| | | |
|------------------|---------------|-----------------|
| MEMORIA AUDITIVA | visualización | TEXTO |
| TEXTO | sonorización | IMAGEN SONORA |
| IMAGEN SONORA | visualización | IMAGEN AUDITIVA |

En el contexto del código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico, la importancia del guión radiofónico se define por esta función interactiva entre la imagen mental del emisor y la imagen auditiva del radioyente, plasmada en un texto escrito; una armonía perfecta entre "lo estático" y "lo dinámico". En el guión radiofónico se analiza y concreta el código escrito de la imagen sonora.

A través de la imagen auditiva, el radioyente "visualiza" la realidad radiofónica, una realidad codificada por el lenguaje radiofónico o sistema semiótico de la imagen sonora. Cuando el radioyente interpreta el mensaje y produce la imagen auditiva, está descodificando la imagen sonora, descomponiendo la realidad percibida en el mismo sistema de relaciones significativas que la produjo. El código de la imagen sonora es también el código que delimita el esquema productor de la imagen auditiva.

Esta identificación entre el código sonoro de la imagen sonora y el código imaginativo-visual de la imagen auditiva, aunque de manera intuitiva, ha sido siempre la fuente de inspiración de los estetas de la radio, a la búsqueda del código imaginativo-visual radiofónico.

CAPÍTULO VIII

La imagen sonora del radiodrama

Aunque algunos autores consideren superflua cualquier discusión sobre si existe o no un "específico radiofónico", lo cierto es que la experimentación radiofónica en los últimos setenta años, más o menos tangible, más o menos interrumpida, ha sistematizado alrededor del radiodrama un código expresivo de tal impresión creativa que ha cimentado un género radiofónico completo. El sistema semiótico del lenguaje radiofónico, de la imagen sonora de la radio, es en el radiodrama un lenguaje genuino.

En el radiodrama, "la palabra es el elemento privilegiado, el ritmo su pilar indispensable, y los ruidos elementos complementarios susceptibles de crear valores expresivos, la música un valor integrante estrechamente

coherente con el desarrollo del drama; y entre estos sonidos el silencio". El código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, la música, los efectos sonoros y el silencio, delimitado y estructurado por el montaje radiofónico, representa la imagen sonora del radiodrama.

La definición de los elementos y conceptos que determinan el ámbito expresivo del radiodrama ha sido, no obstante, tarea ardua. En un principio, en los primeros años 20, el radiodrama era "teatro radiodifundido" ("broadcasting théâtre"): gracias a la radio, el teatro escénico era escuchado por un público heterogéneo y de mayor número que aquel que llenaba el patio de butacas. La estricta "visualidad" del drama teatral implicaba un fracaso comunicativo cuando la simple traslación de la escena al "espacio auditivo" impedía al radioyente ver lo que fue creado para ser visto. Inmediatamente, en la segunda mitad de los años 20, comenzaron las *adaptaciones* para la radio de obras de teatro y novelas, y una cierta intuición por el descubrimiento de los valores del "nuevo invento" fue poco a poco desarrollándose. La primera emisión de un radiodrama escrito específicamente para la radio fue *Danger*, del escritor Richard Hughes, emitido por la BBC en 1924. No obstante, de las 50 obras dramáticas que emitía la BBC por año en la primera mitad de los años 30, muy pocas eran obras originales escritas para la radio; en su mayoría, se trataba de adaptaciones de obras literarias.

La primera fase de este "teatro radiofónico" de los años 20/30 se caracterizó por un rechazo de la "declamación" o recitado propio del teatro escénico. También, si en el cine mudo se recurría a veces a los subtítulos para hacer más inteligible la narración cinematográfica, el radioteatro se dotó de un "tercer hombre", un personaje suplementario ajeno a la intriga que se representaba, cuyo monólogo, facilitaba la comprensión del relato: el narrador.

La figura del narrador fue el recurso milagroso por el que se simplificaba la adaptación radiofónica de las obras literarias, nexo de las distintas secuencias y pieza clave en la articulación del relato basado en la discontinuidad temporal. Los estetas de la radio, sin embargo, pronto abominaron de este factor de codificación exclusivamente semántico. Tardieu³ ha dicho que el narrador desempeñaba una función semejante a la del "coro" en el teatro griego antiguo; que explicaba al público aquello que eran incapaces de comprender por sí mismos o que el autor encontraba inoportuno exponer a través del diálogo de los actores o intérpretes del drama. Pero aun así, el "coro" completaba muy significativamente la forma estética teatral (con la incorporación del canto, etc.), mientras que el narrador en la radio justifica su existencia únicamente en función del contenido semántico del mensaje del drama.

Una fecha decisiva: en 1936, Marynowski, responsable del departamento dramático de Radio Polonia, abolió el uso de la figura del narrador en todas las emisiones de teatro radiofónico. Marynowski es considerado como uno de los precursores del radiodrama.

Ya unos años antes, Kolb Arnheim y Bontempelli definen algunos de los conceptos básicos del radiodrama, Richard Kolb afirma en su obra sobre el teatro radiofónico, en 1932: "En el radiodrama no se trata de volver visible un contenido interno mediante lo externo (como en el teatro), sino de dejar aparecer lo externo desde un tejido interno". Kolb entendía por *interno* todo aquello que viene sugerido, más allá de la percepción sensible auditiva, por la imaginación, la fantasía del mensaje lingüístico: el diálogo sostenido y subrayado por el sonido-ruido y por el sonido-música, en un plano significativo y no meramente ilustrativo.

En 1933, Rudolf Arnheim apuntaba también que "el diálogo escrito en el guión no contiene más que lo esencial de la obra, pues la particularidad de esta forma cinematográfica de la obra radiofónica reside en que los efectos sonoros, el espacio y la música no sólo sirven de complemento, sino que toman parte en la creación al lado de la palabra".

La integración armónico-radiofónica de los distintos elementos sonoros era defendida también por Massimo Bontempelli, quien en 1934 se expresaba así: "-Quisiera hacer un drama en el cual, ante todo, la situación naciera exclusivamente de un sonido, ¿qué sé yo? un portazo, la caída de un objeto, un estornudo, el estallido de una mina. Y pudiese siempre desarrollarse a través de series sonoras, sean procedentes del hombre; como la palabra, sean de los objetos o la naturaleza. Naturalmente, la palabra debería bastar para delinear con claridad los caracteres, de la misma forma que de los ruidos debería nacer con claridad la atmósfera, esto es, la puesta en escena de los diálogos...".

Ya que la palabra radiofónica es el factor fundamental entre el extenso y complejo repertorio de recursos expresivos del radiodrama, el autor de la imagen sonora (guionista, director de actores, realizador) ha de procurar no olvidar ninguna de las características que la definen a partir de su estructura musical, color, melodía, armonía, ritmo.

Como el relato del radiodrama se basa generalmente en la interacción verbal de diálogos y monólogos; el concepto de *armonía* se erige ya desde el principio como un árbitro de la creación; especialmente, en el proceso de selección de las voces que articularán la narración radiofónica. Es la voz el "sello" del personaje: identifica un determinado papel dramático, un perfil psicológico, el gesto del personaje, su localización espacial, su manera de vestir, etc. La voz condensa en el radiodrama un sistema semiótico de estructuras

superpuestas e interdependientes, cada una de las cuales tiene a su vez identidad propia.

Una vez ha sido establecida la identidad verbal de los personajes, agotado el proceso de selección de voces, el autor de la imagen sonora "deberá regular en cada uno de los instrumentos-actores los tonos, las actitudes, la intensidad de emisión en relación con el desarrollo de la situación del drama, y concertar las diversas voces entre ellas, con la finalidad de que la armonía y la disonancia nazcan no por casualidad, sino para servir al texto, que puede considerarse en este caso de la misma forma que una partitura musical".

El trabajo musical con la palabra radiofónica en el radiodrama nos sitúa ante dos niveles estructurales superpuestos e interdependientes:

1. proceso de selección de voces y su yuxtaposición o superposición en el paisaje sonoro: armonía, ritmo armónico.
2. Proceso de tratamiento musical de cada una de las voces en la interpretación del texto sonoro verbal: color, melodía, ritmo de las pausas, ritmo melódico.

La yuxtaposición y/o superposición de las distintas voces vendrá articulada por la modulación de la intensidad de los distintos planos sonoros, resultante de la acción del montaje radiofónico, que concretará las dimensiones espaciales del sistema perspectivista representado (figura/fondo, movimiento), según el concepto de *armonía* propuesto. Esta estructura construye un primer nivel de significación.

Un segundo nivel de significación en el código imaginativo-visual de la palabra en la imagen sonora del radiodrama viene suscitado por la propia denotación espacial implícita en el color y melodía de cada una de las voces. Nuevamente observamos dos niveles estructurales superpuestos e interdependientes. Pero la visualización de la escena del radiodrama a través de la palabra conoce todavía un tercer nivel de significación: la "imagen en sentido trasladado", resultante de la información semántico-lingüística del texto (sintaxis simple, comparación/metáfora, adjetivación descriptiva de color, tamaño, forma, localización espacial/temporal, etc.). Lógicamente, el código imaginativo-visual del radiodrama no se agota en la palabra: música y efectos sonoros definirán nuevas "señales indicadoras" ("signposts") que informarán al radioyente de las transiciones narrativas a través de distintas unidades de espacio y tiempo. El carácter expresivo de estas "signposts" ha introducido constantes narrativas distintas con el quehacer de la historia del radiodrama. En la época pionera habíamos asistido a una invasora proliferación orgiástica del ruido, usado casi exclusivamente con intención de representación naturalista, pero con el

afinarse del estilo un progresivo freno ha sido puesto a tan inútil redundancia. Únicamente en años recientes, música y ruido pierden su función de complementos de la palabra y asumen la importancia de auténticos elementos estructurales de las obras radiofónicas. Es en los años 60 cuando escritores y realizadores toman definitivamente conciencia del valor expresivo de los sonidos como interlocutores en el desarrollo de la acción dramática. Es entonces como se margina el pesado tipo de realización genérica con incisos de discos y se instaura la práctica de la realización creativa de música y ruidos, caso por caso, basándose en las indicaciones del autor o según la inspiración y la intuición del realizador. La ruptura de las convenciones sonoro-narrativas del género radiodrama es un proceso, no obstante, muy lento. Todavía hoy, la representación naturalista de la realidad a través del efecto sonoro (función ambiental o descriptiva) inunda el texto dramático. McLeishio ejemplifica la asociación convencional y estereotipada del efecto sonoro con seis casos bien ilustrativos:

- *Paso del tiempo*.....sonido de un reloj. •
- Noche*.....sonido de un búho.
- *En la costa*..... sonido de olas y gaviotas.
- *A bordo de un velero*.....crujido de cuerdas.
- *Mañana temprano*.....canto del gallo.

- *Ambiente rural*.....canto de pájaros.

Salvando circunstancias de producción radiofónica excepcionales, las funciones narrativa y expresiva de los efectos sonoros están hoy en la radiodramaturgia casi, casi por *redescubrir*. Otro tanto sucede con la música radiofónica, cuya función rítmico-expresiva es subordinada la mayoría de las veces a un simple *fondo ambiental* o como *pasaje* y factor de transición de una secuencia a otra.

Por otro lado, tampoco hay demasiadas ocasiones para acertar o equivocarse: en Italia, por ejemplo, del total de los programas de la radio pública apenas se reserva al radiodrama el 1,4 por 100. Contrariamente, la emisión de radiodramas supone el 4 por 100 del total de producciones de la BBC en sus cuatro canales de radio pública, por encima de los programas deportivos (contando repeticiones y recuperación de antiguos éxitos, un total aproximado de 500 radiodramas emiten los cuatro canales de la BBC cada año). En España, teniendo en cuenta la poca estabilidad del género en las programaciones de la radio pública, el porcentaje no sobrepasa el 0,3 por 100; en algunas temporadas, el porcentaje es el cero absoluto. En la radio privada española sólo encontramos alguna muestra ocasional y excepcional de la existencia del género, fuera del contexto de una programación ordinaria y estable.

Aunque la "puesta en escena" del radiodrama se instale generalmente sobre convenciones narrativas que rehuyen la dimensión estética del texto sonoro, la historia de este género literariamente *menor* se ha forjado muchas veces con las aportaciones de escritores excepcionales, que abandonaron coyunturalmente el libro por el guión radiofónico, la imagen literaria por la imagen sonora.

Hasta los años 60, el radiodrama ha tenido autores como Bertolt Brecht, Paul Claudel, Dylan Thomas, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt. A partir de la década de los 60, en Francia, escritores del "Nouveau Roman" componen obras para la radio: Michel Butór, en su radiodrama *Réseau aérien*, imagina diez situaciones en vuelo en otros tantos aviones de línea entre París y Noumea, con escalas intermedias. En el curso del viaje, las diez situaciones, a través del diálogo, se desarrollan y se van consolidando entrelazándose.

En Alemania nace en la década de los 60 también el movimiento "Neues Hörspiel" ("Nuevo radiodrama"), proyectado hacia la vanguardia y la experimentación, con Peter Handke, Ludwig Harig, Paul

Pórtner, Mauricio Kagel. Este movimiento propugna una escritura diferente, que constituye una ruptura con el radiodrama tradicional, como primera condición para salir de la retaguardia literaria.

Merece una especial atención la biografía literario-radiofónica del austriaco Peter Handke, dramaturgo, novelista, ensayista, poeta, crítico literario y cinematográfico, y director-guionista de dos películas. Peter Handke, mientras estudiaba Derecho en la ciudad austriaca de Graz, comenzó a escribir unos cuentos para un programa de radio local llamado *La hora de los escritores de Fstiria*. Era 1963 y Handke tenía veintiún años. Uno de sus primeros cuentos fue *Los avispones*, interpretado por actores del Teatro de Graz para el mencionado programa de radio local. La emisión fue el 25 de enero de 1964. La estructura narrativa de *Los avispones* nos informa ya de una cierta inquietud del joven escritor por la especificidad radiofónica.

La narración se abre con las explicaciones que una mujer hace a sus hijos sobre un hombre enfermo que yace en la cama de la habitación contigua. Mientras va hablando, la mujer recuerda cómo el padre del enfermo, que era el abuelo de su marido, había desertado durante la guerra y había llegado a la casa perseguido por la policía. El hablar de la mujer (en letra cursiva) se acaba aquí, y a continuación sigue (en caracteres habituales) el monólogo interior del hombre que yace en la cama. Este monólogo segunda perspectiva describe lo que le pasa por la mente a un hombre moribundo, medio adormecido y casi en estado de delirio. La conciencia de este hombre en situación tan poco habitual es una mezcla de sensaciones físicas con fantasías y recuerdos de su

infancia, marcada por el sadismo de su padre. Curiosamente estos recuerdos coinciden y se entrelazan con los recuerdos de la mujer, el diálogo de los niños que están al acecho y que observan los primeros signos de una muerte inminente".

Esta triple perspectiva espacial y temporal del cuento *Los avispones* suscita una resolución radiofónica de un alto contenido estético, a través del montaje basado en el "paralelismo", sobre el cual hablaré más adelante.

Otro cuento escrito por Peter Handke para la radio, también muy significativo, es la narración *El vendedor ambulante*, escrita en el año 1963. En esta obra se intercambian nuevamente distintas dimensiones espaciales y temporales: primero se nos presenta la imagen de un vendedor ambulante que se convierte, mediante el recuerdo y la asociación de ideas, en la figura de un episodio de una película. Después es descrito el efecto causado en el espectador y a continuación se pasa del espectador al escenario de un teatro, para relatar las sensaciones que experimenta el actor, la persona que está representando este papel en la escena. Handke pretendía demostrar cómo una palabra, por ejemplo, "vendedor ambulante", puede sugerir imágenes que suscitan la creación de otras imágenes nuevas y distintas, y cómo puestas una detrás de otra pueden construir toda una historia: *la sintagmática del relato radiofónico*.

De estas dos narraciones o cuentos radiofónicos, *Los avispones* y *El vendedor ambulante*, Peter Handke escribió dos novelas: A pesar de situar la acción en un código de expresión distinto, el código literario, Handke conservó ese recurso de la *visualización* a partir de la "imagen en sentido trasladado". Observemos esta maestra utilización del detalle descriptivo en el siguiente texto, primer capítulo de la novela *Los avispones*:

Entonces, dijo mi hermano, yo estaba sentado frente a la estufa, con la mirada fija en el fuego. Era antes de romper el día, y llovía. Él venía de la colina y llegó por la parte de atrás. Había continuado el descenso cruzando los sembrados. Para esa época, el campo ya había sido arado. El barro y las ya casi putrefactas hojas caídas de los árboles se le habían adherido a las suelas durante la travesía. Paso a paso, había llegado a casa cruzando el campo.

Al alcanzar la arboleda había comenzado a correr; había corrido por la hierba, había cruzado el camino, y, ya de este lado, sin dejar de correr entre hierbas mojadas, con los pies mismos se había despegado la almohadilla de barro de los campos que bordeaba las suelas. Siguiendo el muro y siempre a la carrera, había llegado hasta la pila de leña. Afirmándose en sus intersticios, agachado al principio (la cabeza más baja que el cuello) y erguido después (la cabeza

sobre el cuello), se había encaramado a la pila. Mientras subía, había mirado hacia la ventana de doble cristal y había visto algo aquí dentro; había visto algo que estaba sentado; había visto a alguien en camisa de dormir ante el fuego; me había visto sentado aquí dentro, sentado en la cama, ante el fuego.

Ante un texto literario de estas características, con este sentido tan minucioso de la descripción, es inevitable la producción imaginativa del lector oyente y la construcción de la imagen auditiva. Handke no desperdicia ninguno de los recursos de la semántica de la descripción verbal: localización espacial (cambio de perspectiva, distancia, movimiento), color, tamaño/forma, sintaxis simple, repetición gramatical.

Especialmente significativo es el cambio de perspectiva visual que define la secuencia de este relato de Handke: primero, el "punto aquí" es el exterior de la casa (el hermano que mira al narrador, "sentado frente a la estufa"); segundo, el "punto aquí" se localiza en el campo, a modo de plano-secuencia cinematográfico, siguiendo *el* recorrido del hermano; tercero, fusionando en una la doble perspectiva, el "punto aquí" del observador de la realidad espectacular (lector, oyente) oscila entre el espacio exterior y el espacio interior de la casa ("había visto algo aquí dentro"/"me había visto sentado aquí dentro").

La creatividad de la semántica de la descripción verbal viene al mismo tiempo delimitada por la dialéctica *originalidad/redundancia*. Esta relación dicotómica determina la cantidad de "señales indicadoras" de la representación imaginativo-visual de la realidad: "Si son pocas o de un género que no corresponde, el oyente llega a desorientarse y no puede seguir lo que sucede. Si hay demasiadas el resultado será demasiado obvio y pesado. Ninguno de los dos modos satisface. El guionista debe por lo tanto ser especialmente sensible a la reacción de su audiencia (...) diciendo lo suficiente para permitir a los oyentes seguir el hilo, pero no demasiado que no quieran saber qué sucede a continuación o no puedan hacer su propia contribución".

La manera particular con que este género radiofónico asume la ecuación ficción-realidad, donde lo ficticio construye una *impresión de realidad* y verosimilitud determinante para la eficacia comunicativa, hace posible una estructuración de la concepción espacial y temporal de una gran significación estética. El código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico en el radiodrama define la dimensión espacial y temporal de la representación de la realidad a través de la *continuidad* y el *paralelismo*.

La *continuidad* determina una relación de sucesión temporal entre sintagmas, entre un acontecimiento y el siguiente, entre una imagen auditiva y otra contigua. La "continuidad" aproxima la realidad radiofónica a la realidad referencial o realidad-real, respetando la relación secuencial sucesiva y cronológica que observan los distintos acontecimientos en ésta, de una forma

progresiva (lo que se escucha luego es que sucede después) o *regresiva* (lo que se escucha luego es que ya sucedió: "flash-back").

Lógicamente, salvo alguna excepción, la "continuidad" dramática en el radiodrama no se sujeta a dimensiones *naturalistas*. Así, el relato radiofónico sobre distintos acontecimientos de la vida de una persona en un día, desde la secuencia del desayuno hasta la secuencia del acostarse, no durará el mismo espacio de tiempo, sino que es muy posible que la narración condense, mediante distintas elipsis, toda la acción en cinco minutos o una hora. La estructura sintagmática del relato, sin embargo, sí que respetará por lo general la continuidad real: raro será que escuchemos, en la narración de lo sucedido en un mismo día, la secuencia del acostarse antes que la secuencia del desayuno.

Una excepción notablemente creativa a esta ruptura del concepto naturalista de la "continuidad" la tenemos en un radiodrama español, *La sentencia se cumplirá a las 12*, realizado e interpretado por Juan Manuel Soriano. Inspirado quizás en el sentido supuestamente realista de la concepción temporal que definía el famoso film *Solo ante el peligro*, con Gary Cooper. Soriano identifica en su radiodrama la continuidad dramática de la realidad radiofónica con la de la realidad referencial: el radiodrama dura sesenta minutos, los mismos sesenta minutos que le restan de vida al protagonista de la narración, un preso condenado a muerte; cada minuto que pasa en la ficción dramática pasa también en la realidad del radioyente; el cambio de perspectiva, dimensión espacial o "punto aquí" es el que determina el cambio de secuencias radiofónicas en este caso, no la discontinuidad temporal. La verosimilitud de tal asociación temporal exige incluso un horario concreto de emisión del radiodrama: las 11 de la noche, a partir de la cual se inicia la *cuenta atrás* de los sesenta minutos que separan al protagonista de la acción del patíbulo.

El modelo narrativo del radiodrama citado es excepcional. Ciertamente, la discontinuidad temporal real-naturalista es el factor decisivo en la construcción sintagmática del relato radiofónico. Dos secuencias consecutivas inducirán una relación asociativa concreta: un probable cambio espacial-ambiental de la acción y una segura segmentación de la continuidad temporal, de tal forma que el instante real que separa una secuencia de su inmediata puede informar perfectamente de la noción de "cinco años después" o, mediante el "flash-back", del "cuando yo era joven", fundiendo en un segundo una continuidad temporal regresiva de treinta años.

Esta *discontinuidad continua* valga el retruécano, goza además de una gran verosimilitud. El radioyente percibe como real y verosímil que la yuxtaposición de dos efectos sonoros como "12 campanadas" y

"canto del gallo" corresponde a la transición temporal de la noche al día: una elipsis de seis o siete horas en un segundo. La continuidad dramática de la realidad radiofónica suplanta hasta tal punto a la continuidad de la realidad referencial que, a veces, incluso anula su valor de simple referencia contextual. El caso del radiodrama *La Guerra de los Mundos*, de Orson Welles, ilustra maravillosamente esta aparente contradicción: "...la genial versión radiada de *La Guerra de los Mundos* era inverosímil. Transcurría en sólo cuarenta y cinco minutos de tiempo real, que incluían el despegue de las naves de Marte, su aterrizaje en Nueva Jersey, su penetración en el mundo humano y su desarticulación del sistema de comunicaciones en Estados Unidos".

Las convenciones sonoro-narrativas del género informativo ("diario de noticias", entrevista, reportaje) implantadas en el radiodrama de Orson Welles condujeron la realidad dramática espectacular hacia los límites de la realidad referencial. El radioyente percibió la verosimilitud de la ficción dramática de un radiodrama como un suceso verosímilmente real. Ni siquiera el recordatorio de que se trataba de una adaptación radiofónica de la novela de H. G. Wells *La Guerra de los Mundos* o el contexto social que definía la fecha de la emisión (víspera de la celebración de Halloween, fiesta norteamericana semejante a nuestro Día de los Santos Inocentes) pudieron reducir el impacto psicológico y afectivo del texto dramático de la obra de Orson Welles. La fuerte "impresión de realidad" suscitó una relación afectiva tan significativa que la verdad radiofónica se impuso incluso sobre la propia verdad visual que desmentía categóricamente a los neoyorquinos, hacia el final del relato, que fueran ciertas las centenares de muertes que, según decía el locutor, se producían sobre las calles de Nueva York: casi mil llamadas telefónicas recibió la redacción del *The New York Times*, de ciudadanos que dudaban de si hacer caso a la imagen visual que percibían sus ojos o a la imagen auditiva de la radio, totalmente contradictoria con la anterior.

Orson Welles adjudicó grandes dosis de *realismo* al radiodrama mediante la estructura semiótica particular de ciertos subcódigos de los géneros informativos, observando una aparente continuidad real en la construcción de la narración. Lejos de esa subversión de los límites de los subcódigos de los géneros radiofónicos, la sintagmática del relato del radiodrama conoce también una estructura menos discontinua que el encadenamiento de secuencias, muy reivindicada en el cine por aquellas escuelas del "realismo" o del "neorrealismo": el plano-secuencia.

A través del "travelling" sonoro y los primeros planos, la continuidad dramática que establece el plano-secuencia en la radio estructura una relación perspectivista menos variable, localizando

el "punto aquí" en una dimensión espacial fija y concreta: el observador de la realidad radiofónica o radioyente no puede estar en varios sitios a la vez; la movilidad del "punto aquí" vendrá determinada por el movimiento espacial que desarrolle en la secuencia el objeto de percepción. El siguiente plano-secuencia, a modo de ejemplo, revela esta particularidad significativa, que el montaje radiofónico resuelve fácilmente:

La situación dramática localiza la acción en un vagón de tren. El "punto aquí" del observador-radioyente está localizado en la mitad del pasillo del vagón. Observamos al revisor del tren al principio del pasillo: entra en cada uno de los departamentos del vagón y pide los billetes a los pasajeros. La proximidad paulatina del revisor al "punto aquí" se denota a través de un "fade-in" lento de su voz y de los murmullos que corresponden a los pasajeros de los distintos departamentos. Primer plano de la voz del revisor: ha llegado a nuestro encuentro. Primer plano de las voces de los pasajeros del departamento junto al cual, en la puerta, nos encontramos. Primer plano efecto sonoro "cerrar puerta corredera". A partir de ese instante, el observador-radioyente recorrerá el resto del pasillo con el revisor: movilidad del "punto aquí". El montaje radiofónico resuelve este "movimiento de cámara" de la siguiente manera: la voz del revisor estará en todo momento en primer plano (proximidad entre el objeto de percepción, el revisor, y el sujeto de percepción, el radioyente); el movimiento por el pasillo se denotará a través de las relaciones espaciales de distancia que el revisor mantiene con los pasajeros de cada departamento:

- 1ª fase, cuando el revisor se acerca a la puerta de un nuevo departamento: "fade-in" de las voces de los pasajeros hasta un segundo plano (el contraste entre el primer plano de la presencia sonora del revisor y el "fade-in" de las voces de los pasajeros inducirá una menor ambigüedad);
- 2ª fase, cuando el revisor abre la puerta del departamento y pide los billetes: primer plano de voces, primer plano de efectos sonoros de "abrir puerta corredera" y "cerrar puerta corredera";
- 3ª fase, cuando el revisor se aleja por el pasillo de la puerta de este departamento y se acerca a la puerta del siguiente: primer plano de la presencia sonora del revisor (efecto pasos o máquina cortar billete, voz de monólogo interior, etcétera), "fade-out" voces de pasajeros de departamento 1, fundido-encadenado con voces de pasajeros departamento 2, "fade-in" de voces de pasajeros departamento 2 hasta un segundo plano.

Junto a la connotación de la realidad que significa el valor semántico del plano-secuencia, este recurso expresivo y narrativo construye también un mensaje de alta significación estética, principalmente a partir de la *armonici* que define el conjunto de las distintas fuentes sonoras que necesitan interrelacionarse para sugerir la perspectiva espacial y la localización del "punto aquí" deseados.

La analogía entre la continuidad de la realidad referencial y la continuidad dramática espectacular de la realidad radiofónica se fundamenta en el orden temporal sucesivo (progresivo o regresivo) que, determina la sintagmática del relato: cada serie de acontecimientos informa de una dimensión temporal concreta, anclada en un presente momentáneo y efímero que la serie de acontecimientos consecutiva situará en un pasado inmediato (o en suspensión del presente, en el caso del "flash-back").

Sin embargo, cuando la realidad radiofónica nos acerca a situaciones distintas, caracterizadas por una dimensión espacial distinta, pero definidas por una misma dimensión temporal, no es correcta la articulación del relato sobre una continuidad dramática. Hemos de hablar de *paralelismo*.

A propósito del "paralelismo" en la narración cinematográfica, ya Rudolf Arnheim subrayaba la importancia del cambio de escena: Cuando se presentan fragmentos que pasan de uno a otro lugar, como un coche de la policía que se aproxima a toda velocidad, mientras que por otro lado se ve al atracador que apunta con su revólver a un detective, se trata del mismo periodo de tiempo que transcurre en dos lugares diferentes dentro de una gran escena (...), el llamado cambio de punto de vista. En este caso, el argumento no varía de lugar en la escena, sino que, permaneciendo en el mismo sitio, se observa paralelamente, desde varios lugares y distancias.

El "paralelismo" nace por la necesidad argumental de un contraste semántico entre dos situaciones que ocurren simultáneamente, definidas por una misma unidad temporal, pero en una dimensión espacial distinta. Se ofrece al observador de la realidad radiofónica o radioyente el don de la omnipresencia, de conocer lo que ocurre a la vez en dos ambientes diferentes. El relato de estas dos situaciones se construye a partir del siguiente proceso en el montaje:

- dos secuencias de acontecimientos consecutivas: situación 1 y situación 2,
- cuya repetición periódica en una serie lineal temporal: situación 1/situación 2/situación 1/situación 2/situación 1/situación 2...,
- informará de una "continuidad" entre secuencias alternas (1,3,5... o 2,4,6...),
- denotando la significación temporal del "paralelismo" entre pares de secuencias consecutivas (1/2, 3/4, 5/6).

Paradójicamente, pues, la significación del "paralelismo" o simultaneidad temporal entre lo narrado en la secuencia 1 y lo narrado en la secuencia 2, nace de la significación de continuidad dramática de la realidad espectacular entre las secuencias alternativas o sucesión temporal entre lo narrado en la secuencia 1 y lo narrado en la secuencia.

El contraste semántico que verifica el "paralelismo" entre los sintagmas-base exige también un contraste estético: el simple sentido argumental de la narración radiofónica no ha de ser el único factor que informe del cambio de secuencia. Convencionalmente, a modo de código del cambio de secuencia (o de escena, según otras terminologías), Arnheim nos propone los siguientes recursos:

El carácter contrapuesto de las escenas consecutivas se logra de diversas maneras: la primera escena se desarrolla en un espacio resonante y la siguiente en un espacio sin resonancia. O bien la primera tiene lugar a lo lejos, por ejemplo, un diálogo, mientras que la segunda ocurre cerca. O bien un plácido decorado sonoro, seguido de un fondo salvaje; uno rítmico, seguido de un sonido sin ritmo ni forma; uno bajo, contra otro alto; un sonido persistente, contra otro intermitente; uno regular, seguido de otro irregular; un primer plano, contra un fondo. O bien un diálogo agitado, contrastado con otro tranquilo; un modo de hablar rápido, contra uno lento. Un monólogo opuesto a una escena de masas; un diálogo pausado, a otro sin pausas. Voces masculinas, contra voces femeninas. O bien una combinación de todas estas posibilidades.

Como conclusión de lo visto hasta el momento, podemos afirmar que *la unidad de segmentación espacial/temporal o "secuencia" define la sintagmática del relato radiofónico en el radiodrama. La narración se estructura desde la "continuidad" o paralelismo" de la realidad dramática espectacular. El cambio de secuencias es el factor dinámico de la narración radiofónica; puede verificarse a partir del sentido argumental-semántico o por el carácter rítmico-estético contrapuesto de las secuencias consecutivas.*

La siguiente cuestión que ha de resolver el autor de la imagen sonora del radiodrama es la forma en que se produce el encadenamiento de secuencias: ¿cómo opera el montaje radiofónico sobre la estructura sintagmática de la narración del radiodrama?

El montaje radiofónico actúa en dos fases: en una primera fase, con la inserción o no de elementos narrativos externos a la acción dramática delimitada por las secuencias; en una segunda fase, codificando el nexo de secuencias con las llamadas figuras de montaje.

Los elementos narrativos más convencionales, que constituyen la primera fase de actuación del montaje radiofónico, son básicamente tres: el monólogo del narrador, el silencio y la música. La música en este caso

desempeña simplemente una función semántica, a modo de pausa entre secuencias:

...la música intermedia es un buen sistema de división. Algunos de los oyentes pueden asombrarse de lo frecuente que suena la música entre las diferentes escenas de una obra radiofónica. No advierten que la música actúa como "cortina acústica", sirviendo como material sonoro neutral y abstracto que divide de un modo sencillo las partes del argumento.

Una función mediadora semejante cumple el monólogo del narrador, ese observador privilegiado de la realidad radiofónica que nos simplifica la composición del relato o el tránsito de una dimensión espacial/temporal a otra. El uso excesivo de la figura del narrador en la ficción dramática seriada, por razones un tanto *economicistas* (economía de otros recursos expresivos y mayor rapidez en el proceso de creación de los guiones), ha devaluado significativamente su función narrativa, que entiendo sólo queda realmente justificada en los siguientes casos:

1. Información contextual de los antecedentes de la historia o de sus personajes protagonistas.
2. Descripción *visual* de determinados ambientes o de los rasgos físicos de los personajes.
3. Cuando la complejidad de la transición temporal de la continuidad dramática a partir de los elementos *internos* de la propia historia genera ambigüedad o confusión narrativa (por ejemplo: en un "flash-back", en el caso de que el guionista establezca el tránsito del presente al pasado a través de un mismo personaje, cuyo desdoblamiento en dos voces, voz del presente y voz del pasado, pueda inducir una cierta confusión en su identificación).
4. Cuando la voz del narrador incorpora o identifica un personaje de la propia historia.

También el silencio cumple una función narrativa semejante. El silencio no es más que una pausa, una interrupción de la narración, fijando el límite de la secuencia, de una determinada dimensión espacial/temporal. La duración del silencio puede connotar también una transición hacia una nueva realidad temporal en la historia narrada. La función narrativa de la música, la figura del narrador y el silencio caracteriza la naturaleza de estos elementos expresivos como auténticos nexos en la yuxtaposición sintagmática de las distintas secuencias; son el resultado de un tratamiento *externo* de la continuidad dramática. Contrariamente, un tratamiento *interno* de la continuidad dramática supone una renuncia a estos elementos *intermedios*, por un equilibrio en la dialéctica información semántica/ información estética, en razón a la construcción de una continuidad espectacular más *realista* (el radioyente aprehende la realidad directamente, sin factores de mediación, ajenos a los

propios elementos de la historia), de una composición rítmica más creativa y de una mayor unidad narrativa en la necesaria segmentación de la realidad.

El radiodrama no convencional se caracteriza por un tratamiento *interno* de la continuidad dramática: las secuencias se suceden a sí mismas, las cosas no son contadas por elementos narrativos intermedios.

Lógicamente, cada una de estas figuras de montaje afecta todos los elementos sonoros del lenguaje radiofónico, no exclusivamente a la palabra radiofónica. Son la base de un código más amplio, resultante de la combinación de estas figuras entre sí.

Cada una de las figuras de montaje mencionadas significa también la acción de una manera determinada, implicándose en los distintos niveles de significación que definen el sistema semiótico del lenguaje radiofónico. Así, la figura "fade-out" significa un movimiento espacial paulatino de lejanía del objeto de percepción o sujeto hablante (si es el "fade-out" de una voz) respecto al sujeto de percepción o radioyente; también, una distanciaci3n temporal de la realidad presente como indicador de transici3n a una nueva dimensi3n temporal (pasada o futura). Igualmente, la figura del fundido-encadenado entre dos voces V1, V2) significa un movimiento del "punto aqu3" del sujeto de percepci3n u observador de la realidad radiof3nica, alejándose del objeto de percepci3n V1 y acercándose, simultáneamente,* al objeto de percepci3n V2; pero también significa una transici3n lenta entre dos realidades de dimensiones temporales distintas y muy alejadas (del presente al pasado: "flash-back"; o del presente al futuro: "flash-forward"), o entre dos realidades que ocupan un espacio y tiempo simb3licos (ej.: el relato o representaci3n de varias escenas de sueños, cuyos instantes m3s significativos se entrecruzan mediante el fundido-encadenado).

A prop3sito de la interacci3n entre el montaje radiof3nico y la sintagmática del relato radiof3nico en el radiodrama (continuidad o paralelismo), y a modo de observaci3n general en la codificaci3n del nexo de secuencias, deduzco las dos reglas siguientes:

1. En el encadenamiento de secuencias que denoten una transici3n temporal inmediata (relativizando este concepto de *inmediato* en funci3n del contexto o universo temporal que comprende la acci3n del radiodrama), la sintagmática del relato recurrir3 a figuras de montaje que induzcan a una relaci3n asociativa temporalmente inmediata: *el encadenado* entre el sonido de la secuencia 1 y el sonido de la secuencia 2. Tal cosa sucede en la continuidad progresiva-inmediata (transici3n del presente al futuro inmediato) y en el paralelismo (el relato de dos sucesos que se caracterizan por una misma dimensi3n temporal).

2. En el encadenamiento de secuencias que denoten una transición temporal mediata, no instantánea o distante, se recurrirá a figuras de montaje que induzcan una relación asociativa temporal semejante: *fundido-encadenado*, *fade-out*, *fade-in* u otras figuras que resulten de la combinación de aquéllas entre sí o con planos, sonoros no variables ("fade-out" V1/P.P. V2, etc.). Tales recursos serán utilizados en la continuidad progresiva mediata o distante ("flash-forward") o en la continuidad regresiva ("flash-back").

Esta codificación del modo o manera en que se estructura la sintagmática del relato en el radiodrama, desde las figuras de montaje, construye un sistema general de referencia narrativa para el autor de la imagen sonora. No obstante, tal código no es un sistema cerrado; el autor de la imagen sonora puede subvertirlo, siempre, eso sí, dentro de los límites que refiere el sistema semiótico del lenguaje radiofónico.

La observancia de las dos reglas mencionadas es un buen punto de partida para una composición creativa en el radiodrama, huyendo del simple énfasis semántico-argumental que recae generalmente sobre la palabra radiofónica. El texto verbal no ha de ser necesariamente el único indicador que informe de la continuidad o paralelismo. Consecuentemente, la segmentación de la realidad espacial o temporal que concreta el montaje radiofónico suscita también una relación significativa de un valor estético incomparable: *el ritmo*. Semánticamente, el montaje radiofónico en el radiodrama supone el fraccionamiento de la realidad; estéticamente, la construcción del ritmo radiofónico, el ritmo de la obra narrativo-dramática.

En un sentido estricto, el ritmo fija la naturaleza de la periodicidad percibida, la proporción en que son percibidas las distintas secuencias sonoras. En el radiodrama, el montaje radiofónico articula la estructura rítmica del relato, a partir de la secuencia sonoro-narrativa como unidad-periodo rítmica. Tal connotación se resuelve con un énfasis especial en el paralelismo, donde la repetición periódica es más evidente. Imaginemos la narración dramática de una "persecución", tema inevitablemente asociado a la estructura discursiva del paralelismo. He aquí la siguiente "puesta en escena":

SECUENCIA 1: Continuidad dramática que representa el relato del "perseguidor", que identificaremos sonoramente mediante el diálogo de dos personas en un automóvil: palabra radiofónica entre sujetos 1 y 2, efecto sonoro automóvil 1 en marcha.

SECUENCIA 2: Continuidad dramática que representa el relato del "perseguido", que identificaremos sonoramente mediante el monólogo interior de una persona en un automóvil: palabra radiofónica sujeto 3, efecto sonoro automóvil 2 en marcha.

El sistema semiótico que caracteriza la significación del paralelismo e integra diferentes estructuras discursivas en la "puesta en escena" anterior es el siguiente:

- a) La definición de simultaneidad temporal entre la acción dramática de la secuencia 1 y la acción dramática de la secuencia 2 exige un montaje radiofónico que combine alternativa y sucesivamente segmentos de la realidad radiofónica "secuencia 1" y de la realidad radiofónica "secuencia 2". La figura de montaje adecuada, como expresión de la materialización del nexo entre los segmentos, será la figura del "encadenado". Cada segmento constituye a su vez una secuencia; así; obtendremos "secuencia 1a", "secuencia 1b", o también, "secuencia 2a", "secuencia 2b", etc.
- b) La combinación alternativa y sucesiva de las distintas fragmentaciones de la realidad radiofónica "secuencia 1" y de la realidad radiofónica "secuencia 2" determina la repetición periódica de los segmentos de ambas realidades, caracterizadas como unidades-periodo rítmicas. De la periodicidad percibida resulta el ritmo radiofónico.
- c) El tempo-ritmo connotará la acción dramática con uno u otro significado rítmico. Denotará también semánticamente la acción dramática del paralelismo, articulando dos significados:
 - la velocidad imprimida por la acción de la persecución será mayor o menor según la duración de los segmentos o unidades-periodo.
 - La distancia espacial que separa al "perseguidor" del "perseguido" será mayor o menor según la variación progresiva de la duración de los segmentos o unidades-periodo: si la duración de la presencia sonora de los segmentos-periodo es cada vez menor, la distancia será cada vez menor, suscitando una previsibilidad de información que hará comprensible la *reunión* final entre "perseguidor" y "perseguido" en una sola secuencia, el fin de la persecución; y viceversa.

La narración dramática del tema persecución traducirá finalmente el siguiente esquema (denotamos la acción con un temporitmo progresivamente acelerado, que suscite la información de que el "perseguido" será finalmente cazado por el "perseguidor"), a partir de las realidades "secuencia 1" y "secuencia 2

Una conclusión significativa también de la estructura narrativa del paralelismo es la observación de cómo el montaje actúa una *vez* más sobre la composición espacial y temporal-rítmica de la imagen sonora del radiodrama, articulando el esquema sobre el cual trabajará el radioyente en la interpretación imaginativo-visual de la realidad radiofónica, fundamento del "placer estético" y la eficacia comunicativa que siempre ha inducido el género dramático, siempre que, lógicamente, se ha trabajado creativamente este género tan genuino de la expresión específicamente radiofónica.

CAPÍTULO IX

Factores de percepción del lenguaje radiofónico

La significación del lenguaje radiofónico viene determinada por un conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes. La importancia decisiva del proceso de percepción radiofónica en la configuración del sistema semiótico del lenguaje radiofónico se fundamenta en la necesaria integración del concepto "oyente" en la compleja estructura de relaciones que establece el proceso de comunicación y expresión radiofónicas a partir de la codificación/descodificación de las formas sonoras y no-sonoras que constituyen el mensaje radiofónico. "Un mensaje radiofónico -decía al principio de esta obra- es un oyente entendiendo/interpretando un mensaje."

El acto de percibir es el resultado de reunir y coordinar los datos que nos suministran los sentidos externos (sensaciones). La percepción es el conocimiento sensorial completo de un objeto. Quien percibe un objeto tiene la conciencia de él como totalidad. El conocimiento sensorial de un objeto como totalidad implica que la percepción es un acto totalizador, de integración sensorial, fuera la que fuese la naturaleza de los estímulos externos o sensaciones. Tal es así, por ejemplo, que el gastrónomo necesita integrar sensaciones distintas (visión, olor, sabor) si quiere aprehender con exactitud esa realidad que es objeto de percepción.

La percepción radiofónica es también un acto totalizador. La compleja multiplicidad de sensaciones que intervienen en todo proceso de percepción significará en la radio un grado aún mayor:

1. ¿Cómo percibir esa realidad total, multisensorial (principalmente, audiovisual), que es la realidad referencial O realidad real, a través de la radio, cuando los estímulos sensoriales que excitan la percepción de esa realidad son de una sola naturaleza?

2. ¿Cómo el radioyente percibirá el objeto audiovisual cuando las impresiones sensoriales que recibe son únicamente auditivas? Por consiguiente, junto al acto de percibir, en la radio, se impone también el acto de *imaginar*. La imaginación es un sentido interno que nos permite evocar y reproducir las impresiones sensoriales y perceptivas en ausencia de sus objetos: conserva los datos suministrados por los sentidos externos, así como las percepciones, y los reproduce en ausencia del estímulo excitante; su acto es la imagen. La imaginación en el proceso de percepción radiofónica será, pues, ese sentido interno que, con los datos suministrados por las sensaciones auditivas y el conocimiento que de la realidad referencial tiene el radioyente por su capacidad de percepción multisensorial, construye una imagen a partir del objeto sonoro percibido: la *imagen auditiva*. La imaginación en la radio es producción de imágenes auditivas.

El radioyente produce imágenes auditivas porque actúa con la imaginación en el proceso de construcción/reconstrucción de una realidad multisensorial a partir de sensaciones auditivas. La imagen auditiva es el resultado de relacionar la conciencia o conocimiento que de la realidad tiene el radioyente con el objeto sonoro-radiofónico que percibe. En esta relación analógico-simbólica o de identificación-reconocimiento se encuentra la clave del fenómeno imaginativo-visual de la percepción radiofónica. Toda producción de imágenes auditivas por la imaginación del radioyente provocará siempre la intrusión del pasado (experiencias anteriores) en el presente comunicativo, desencadenando el mecanismo de la *memoria* como medio de integrar asociaciones mentales pretéritas y actuales. Existe así una relación significativa de causa-efecto entre el mecanismo de *asociación de ideas* y la percepción de imágenes auditivas en la radio.

El proceso de recordación nos remite a la *experiencia* o conocimiento del mundo: bien sea una experiencia real o propia (hechos vividos directamente), o se trate de una experiencia *vicaria*, asumida por la mediación de los medios de comunicación de masas, esencialmente el cine y la televisión (hechos vividos a través de los medios; por ejemplo: es posible que muchos de nosotros no hayamos estado nunca en la ciudad norteamericana de Nueva York, pero conocemos con bastante detalle la fisonomía y nombre de sus calles, barrios y lugares más significativos). Incluso podemos hablar de una experiencia *anterior*. Ya Platón decía que el individuo interpreta imágenes y percepciones asociándolas con

verdades ideales y eternas, con realidades que debió conocer en una experiencia anterior que se extiende hasta el infinito. La psicología analítica de C. G. Jung llamó a esta experiencia *anterior* el "inconsciente colectivo". Otros autores hablan simplemente de "código sociocultural" o también de "imaginario colectivo".

No olvidemos tampoco que la asociación de ideas en la percepción radiofónica es la respuesta a un estímulo auditivo-comunicativo que, caracterizado como forma perceptible y mensaje, se inscribe en un proceso de comunicación. La actitud del sujeto ante el acto comunicativo (*atención*) y determinadas condiciones ambientales incidirán también sobre la perceptibilidad, excitando o neutralizando el mecanismo asociativo. Pillsbury (1872-1960), una autoridad en el estudio de las relaciones entre sensación, atención y percepción, creía que la "atención selectiva" modifica el aparente diseño y la aparente identidad de los objetos descritos. Según Pillsbury, otros factores que afectan a la percepción incluyen la fatiga física, los movimientos corporales del observador, los cambios en la respiración y en la circulación, la anticipación mental, las condiciones ambientales o sociales y los hechos recordados por el individuo que surgen de su anterior educación y experiencia. Algunos de estos factores, en el contexto de la comunicación radiofónica, nos remiten inevitablemente al código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico y, particularmente, al conocimiento o familiaridad del radioyente con dicho código.

Como una primera propuesta de definición estructural de este repertorio complejo de factores que define el proceso de percepción radiofónica e interviene en la significación del lenguaje radiofónico, dividiré el estudio de los factores de percepción según la siguiente tipología, a modo de indicadores de la dimensión *radioyente* en el sistema semiótico de la expresión radiofónica: factores psicofisiológicos, factores comunicativos y factores sociales.

9.1. FACTORES PSICOFISIOLÓGICOS DE PERCEPCIÓN

Los factores psicofisiológicos de percepción son aquellos que intervienen en el ámbito estricto psicoacústico de la percepción sonora de la radio. Por su función determinante del proceso de asociación de ideas, distinguiré dos factores: memoria y atención.

9.1.1. *Memoria*

Básicamente, toda percepción está impregnada de recuerdos. Los datos de nuestras sensaciones inmediatas y presentes se confunden con otros datos

que aporta la memoria sobre nuestra experiencia pasada. Incluso, a veces, estos recuerdos de experiencias sensoriales precedentes desplazan a las presentes; éstas retienen únicamente algunos signos-referentes, destinados a hacernos recordar las imágenes de aquéllas.

Esta relación significativa entre sensación y recuerdo, que define toda percepción, no se expresa siempre de la misma manera en cada uno de los sistemas particulares que estructuran los distintos procesos de percepción de la realidad espectacular. Proust, por ejemplo, condenaba el cine más claramente aún que la fotografía porque decía que suprimía la relación única entre sensación y recuerdo, que forma la realidad y que la escritura tiene por objeto eternizar. Es lo que Barthes también ha reprochado siempre al cine, en oposición a la fotografía: su historia, su voracidad, su falta de "pensatividad".

La memoria actúa, pues, en un sentido distinto, según el sujeto que recuerda lo haga desde la perspectiva del espectador de cine, del espectador fotográfico o del radioyente. No obstante, la dimensión secuencial de la percepción sonora de la radio, semejante a la "voracidad cinematográfica", aun cuando es un condicionante de la función memorística e implica un determinado desarrollo del proceso de recordación, no excluye la "pensatividad", ni anula la intervención de la memorización en la asociación de ideas.

Si en la asociación de ideas, la memoria nos informa de la relación entre las percepciones pasadas y presentes, recíprocamente, la producción de imágenes que comporta todo acto de memorización recurre a la asociación de ideas como el factor de visualización más eficaz:

Cuando un sujeto ensaya por primera vez "memorizar" una figura para reproducirla de memoria, puede intentar restablecer la imagen visual, pero pronto se da cuenta de que no puede confiar en reproducciones exactas. Recurre pues a la figura presentada. Cuando unos sujetos bien ejercitados ensayan memorizar algunas figuras por visualización pura y otros por análisis y asociación, este último método da mejores reproducciones⁴.

El diagrama estructural sobre el que se instala la función de la memoria en la estructura de los factores psicofisiológicos de percepción queda así definido: un triángulo constituido por la *memoria*, la *asociación de ideas* y la *imagen*, cuyas relaciones interdependientes soportarían el sistema de los demás factores de percepción:

Memoria asociación de ideas

imagen

Walter Bowers Pillsburys mantenía que todo estímulo sensorial persiste brevemente como imagen, como si se tratase de una huella; las reacciones de las zonas sensoriales de la corteza cerebral persisten similarmente como imágenes posteriores y un poco más prolongadas de la memoria, y las verdaderas imágenes de la memoria permanecen durante mucho más tiempo, y a menudo reaparecen muchos años después de la experiencia sensorial. Según sea la cualidad del estímulo sensorial recurrente, la memoria será asistida por imágenes visuales, imágenes auditivas o cinestésicas, o de la imaginativa eidética.

Si bien es cierto que las imágenes del radioyente son imágenes auditivas, la participación de su memoria en el mecanismo asociativo no depende únicamente de imágenes auditivas, que corresponderían a impresiones sensoriales sonoras, sino que en ella concurren imágenes de todo tipo, como consecuencia del carácter integral que define la experiencia perceptiva del individuo y que determina la percepción radiofónica.

Sé advierte ya que pueden existir distintos tipos de memoria, y se intuye también que las imágenes de la memoria no resuelven todo el proceso asociativo y de construcción de la imagen auditiva de la radio. Conviene definir de una manera más concreta el mecanismo de la memoria en la estructuración mental-imaginativa.

La memoria es una función de retención permanente, sometida a degradaciones materiales accidentales, de tal forma que lo retenido y lo olvidado no depende únicamente del contenido de la información o base memorística (la experiencia). Los datos procesados (percepción) son almacenados de forma aleatoria *en* las distintas "tarjetas" de memoria. Algunas de ellas pueden ser destruidas o extraviadas; otras permanecerán invariables: mensajes recibidos que activarán el procesamiento de información cuando así lo exija la recurrencia analógico-simbólica con los mensajes que han de recibirse.

La memoria implica varios procesos, según Perello:

- 1.-, recibir la impresión
2. la retención del recuerdo
- 3.-, su evocación y reproducción.

¿Qué factores deciden la variabilidad de la intensidad de retención de la información y, consecuentemente, la reproducción de los datos de la memoria? La respuesta será una u otra en función del tipo de memoria al que nos refiramos.

Freud comparaba la memoria con la pizarra mágica de un niño: el claro celuloide recibe la impresión de los recuerdos instantáneos, para ser pronto borrados, y el cartón de plástico de debajo llega a impregnarse de las últimas impresiones. En el cerebro ocurre algo semejante: las imágenes visuales dejan sombras en la retina durante un segundo y los sonidos van desapareciendo suavemente en ecos que no duran más de cuatro segundos, o entre cinco y diez segundos. Luego las sensaciones se zambullen dentro de la mente como una descarga eléctrica:

Aquel desafortunado que haya recibido un shock electro convulsiva en la cabeza sabe que la memoria empieza como la electricidad: un tratamiento de shock borra los recuerdos de los sucesos que ocurren poco antes del golpe, pero mantiene intactos los viejos recuerdos, almacenados a salvo donde la electricidad no puede borrarlos (...) La mayoría de la gente puede mantener no más de siete ítems o dígitos (la longitud de un número de teléfono) en la *memoria inmediata* (...) Por otra parte, algunas de estas sensaciones fugaces llegan a ser parte del mobiliario permanente de la mente. Esta es la *memoria a largo plazo*. Todos han experimentado la fuerza de los recuerdos cargados con fuertes emociones -la canción que suena durante el primer beso...lo

Esta división de la memoria en "memoria inmediata" y "memoria a largo plazo" se fundamenta en investigaciones de la psicología cognitiva norteamericana estructuradas en la década de los 70, con las cuales coinciden la mayoría de los estudios sobre la memoria. Tomando como referencia esta tipología genérica, y contestando a la pregunta planteada en un principio, la reproducción de las imágenes memoria en el proceso de percepción radiofónica vendrá condicionada y estimulada; principalmente, por los siguientes factores:

1. *Memoria inmediata:*

- a) duración memorística, b) redundancia,
- c) densidad de información,
- d) orden de colocación en la secuencia.

2. *Memoria a largo plazo:*

- a) movimiento afectivo.

La *duración memorística* es definida por Moles como "el espacio de tiempo en que la memoria sensitiva conserva la presencia de acontecimientos que la marcan, permitiendo una comparación estética entre ellos sin intervención de mecanismos intelectuales superiores". La

duración memorística delimita también el umbral entre lo recibido y lo percibido, constituyendo el contraste informativo entre el pasado inmediato y el presente *en* la estructura sintagmática del relato radiofónico (percepción sonora secuencial), gracias a la cual se desarrolla también la estructura encadenada de imágenes auditivas en el radioyente.

La duración memorística viene determinada en el proceso de percepción sonora de la radio por la propia "duración" de las formas sonoras en la significación del mensaje radiofónico. Desde un punto de vista fisiológico, el concepto "duración" nos remite a los resultados de diferentes experiencias que muestran que, para apreciar un sonido, el oído y el cerebro no tienen conciencia de su desarrollo más que durante un corto periodo de tiempo que precede el instante de escucha. Este periodo o tiempo de integración del oído ha sido fijado entre 50 y 100 milisegundos. Es evidente, pues, que tal duración no es significativa y que el sonido es percibido de forma *instantánea*, aunque físicamente no sea exactamente así.

Desde una perspectiva psicoacústica, el concepto de "duración" se aplica al tiempo requerido para que la impresión sonora alcance un valor significativo en los mecanismos de percepción, atravesase el umbral que separa la *sensación* de la *percepción* y constituya una forma sonora. Me detendré en este aspecto del concepto "duración". El oído no puede registrar más que *un* número limitado de elementos por unidad de tiempo. El aparato auditivo posee una capacidad de información limitada. Cuando oímos un sonido, es percibido en un principio bajo una forma imprecisa. Según se ha podido comprobar¹³, existe una zona de incertidumbre, que es del orden de una vigésima parte de un segundo: dimensión del presente por debajo de la cual todos los fenómenos se confunden en simultaneidad psicológica: "Es difícil determinar con precisión al cabo de cuánto tiempo un sonido será percibido con su altura exacta, ya que esto varía con la preparación del aparato auditivo, la intensidad y la altura. En general, la huella del sonido desaparece, según Winckel, después de una décima de segundo solamente. Los sonidos que se suceden a más de diez por segundo no pueden, pues, ser percibidos con precisión."

Aplicando las fórmulas de la Teoría de la Información, otros estudios coinciden con Winckel en señalar que para que un sonido sea percibido ha de tener una duración superior a la décima de segundo.

La duración óptima, el tiempo necesario para que la sensación excite los mecanismos mentales del cerebro, ha sido situada alrededor de 0,50 0 0,52 segundos.

La duración del sonido es un concepto comunicativamente más importante de lo que en un principio pueda parecer, y que relaciona los distintos mecanismos de interpretación de las formas sonoras; por ejemplo: según la duración o rapidez de las secuencias sonoras (percepción sonora

secuencial), mayor o menor será la precisión del oyente en la determinación de los timbres o alturas sonoras correctas (percepción sonora algorítmica). Daniélou afirma también que la duración de los sonidos influye sobre el funcionamiento de los mecanismos mentales de análisis y asociación natural o convencional de los sonidos con ideas o factores emocionales. Igualmente, podemos pensar que la duración de los sonidos influirá también sobre el mecanismo de asociación de ideas e indirectamente, sobre el proceso de producción de imágenes auditivas.

Moles¹⁴ señala que la capacidad de aprehensión del oyente es un fenómeno de construcción de las formas en la duración de un presente memorial que no exceda de cuatro o cinco segundos. El "presente memorial" de Moles obliga también una duración concreta del mensaje radiofónico. En el caso de la palabra radiofónica, Gaddal¹⁵ manifiesta que "el grado máximo de perceptibilidad de un discurso verbal se agota a los quince minutos, cualquiera que sea la forma o el contenido de la locución. Quince minutos de discurso verbal corresponden a 180 líneas de texto mecanografiado. Ningún monólogo, transmitido a una voz, puede superar este límite". Otros autores no se atreven a fijar una limitación tan precisa en la duración de un mensaje radiofónico. Tardieu¹⁶ dictamina que "los enunciados radiofónicos deben ser bastante breves. Se ha constatado el olvido de los elementos presentados en el curso de la primera mitad de los cuatro minutos (...) Para que los elementos importantes sean recordados es necesario que estén colocados en lugares preferentes al final del enunciado, o, si la charla es larga, al principio de las diferentes partes". La *redundancia* es también otro factor que interviene decisivamente en la función de la "memoria inmediata". La redundancia de la información semántica y estética del mensaje radiofónico, la redundancia positiva, conduce a la "previsibilidad". La capacidad de prever qué sucederá, resolviendo equilibradamente la dicotomía redundancia/originalidad, suscita una mayor participación comunicativa. En un contexto de alta participación comunicativa, la asociación de ideas es inmediata y precisa; consecuentemente, la producción imaginativa del radioyente y la construcción de la imagen auditiva será también inmediata y precisa. La predicción o previsibilidad desempeña una función constante en los mecanismos del pensamiento. Cada vez que ponemos en marcha una percepción, nuestro mecanismo mental deduce, por asociaciones anteriores, una continuación probable. Este mecanismo, que sigue independientemente su curso, es constantemente corregido por la afluencia de impresiones nuevas y, principalmente, por la periodicidad y redundancia en que acuden tales impresiones sensoriales.

La primera hipótesis demostrada según experimentaciones recogidas por Daniélou y Moles¹ es que sin periodicidad no hay espera. El oyente de una secuencia sonora prevé nuevos acontecimientos en razón al grado

de redundancia de los fenómenos perceptivos que crea la noción de periodicidad. Fenomenológicamente, la periodicidad ha de interpretarse como la esperanza matemática de conocer lo que ocurrirá a partir de lo ya ocurrido. Este grado de certidumbre o probabilidad de conocer lo que sucederá en una secuencia radiofónica, determinado por la redundancia, constituye un factor de percepción muy importante, que influye también en los niveles de eficacia comunicativa que pretendemos conseguir en toda interacción emisor-receptor en la radio.

La *densidad de información* o cantidad de información emitida/ percibida por unidad de tiempo decide también la regulación del mecanismo asociativo. Generalmente, se puede afirmar que una mayor densidad de información construye una *imagen* más precisa. Los límites de nuestro analizador sonoro en el proceso de percepción radiofónica, sin embargo, introducen una función correctora del concepto: un exceso de información en un intervalo breve de tiempo producirá necesariamente una descodificación incompleta o inexacta.

Aunque el radioyente olvida a medida que percibe nuevos estímulos auditivos en la cadena sintagmática del relato radiofónico, la memoria inmediata actúa también de manera distinta según *el orden de colocación en la secuencia*, según el lugar que ocupa un determinado acontecimiento sonoro en la secuencia radiofónica. A propósito de los programas informativos en la radio, Karvasoval ya se planteaba hace tres décadas el problema del orden de colocación de las noticias en la estructuración temporal de un radiodiario:

Nuestras investigaciones no obtuvieron una respuesta a la pregunta: ¿por qué la primera noticia excita una reflexión tan extraordinaria en la memoria del oyente? Pero desde hace tiempo la psicología general ha mostrado que de una serie de objetos, de nociones, de elementos, se retienen mejor los que están colocados al principio y al final. En lo que concierne al principio, la razón es la frescura de la memoria y la novedad de los materiales; en lo que respecta al final, la explicación se basa en el hecho de que la percepción es reciente, y que la última impresión no ha sido cubierta por ninguna otra.

En la estructuración secuencial ininterrumpida de una programación radiofónica es difícil situar el principio y final de un proceso perceptivo, pero sí es cierto que los principios y finales de los programas, como unidades narrativas de esta programación, tienden a ser recordados mejor por las razones ya citadas. Las mismas razones que justifican también la no conveniencia de la aplicación del modelo estructural de "pirámide invertida" en la estructura de una noticia radiofónica: siempre es aconsejable finalizar una noticia radiofónica con algún dato nuevo, original e interesante, al contrario de lo que sucede en la redacción

informativa en prensa, que relega para el final de las noticias los datos menos importantes; la memoria inmediata actúa también con mejor resultado en los principios y finales de cualquier *secuencia* narrativa en un programa: cada una de las noticias o bloques temáticos de un programa informativo.

Ya que "la experiencia es lo que será recordado", es una deducción lógica, y experimentalmente comprobada, que aquellas actividades y acontecimientos de la experiencia que causan en el individuo una extraordinaria impresión sensorial resisten lo efímero de la memoria inmediata, para fijarse en la memoria a largo plazo. La intensidad del *movimiento afectivo* que subyace en la impresión sensorial decidirá la dimensión de la *huella* perceptiva y el desencadenamiento del proceso asociativo y de recordación posterior.

Transcribo a continuación un ejemplo de la función de la afectividad sobre el mecanismo de la memoria y el mecanismo de asociación de ideas en la producción de imágenes auditivas. El sujeto es una periodista que recuerda la escena de un crimen; se trata de un suceso que ella vivió hace años. Ésta es su descripción.

Eso fue una cosa que se me ha quedado grabada para siempre... San José del Valle es una barriada; dicen que una barriada de Jerez, pero está a 30 Km de Jerez. Y allí, pues, una noche de luna, de esas lunas que...que ejercen su influencia en los psicópatas, bueno, en los lunáticos (...) Pero oye, es cierto, lo de la luna es absolutamente cierto. Es una luna... no es una luna llena, normal (...) Es esa luna que sale roja totalmente, grandísima, y que va ascendiendo por el firmamento, y se va anaranjando, y cuando llega ya a una posición elevada, pues tiene como manchas rojas, y al final, cuando ya está en lo alto, está cubierta como por una gasa: ésa es la luna de los lunáticos... Bueno, pues una noche de ésas, un verano en que hacía muchísimo calor, el hombre éste mató a su mujer, a sus dos hijas (creo que tenían nueve y once años) y a su suegra...y luego se lavó, se vistió de día de fiesta, se presentó en el cuartel de la Guardia Civil diciendo lo que había hecho; nadie le creía, fueron y efectivamente ahí estaba... A la mujer la mató en la habitación, a una hija en la cama. Estaban las dos hijas durmiendo en una cama grande, de matrimonio, de colchón de esos de lana, muy gordos, y la degolló. Y la otra hija salió corriendo, por el campo, la persiguió, le fue dando puñaladas, y después la llevó en brazos y la dejó otra vez encima de la cama junto a su hermana, degollada también... Entonces, cuando una persona es degollada, sale la sangre como si fuera un sifón. Entonces la cama se empapó, las paredes se mancharon de sangre, hasta el techo... Bueno, la abuela, la madre de la mujer, que estaba durmiendo en una habitación de al lado, al oír ruidos salió a la carretera para pedir socorro (vivían en las afueras del pueblo), y entonces la vio él y la mató también. No la pudo meter en la casa porque

era una señora muy gorda, que no podía con ella... Bueno, cuando yo llegué, conseguí por una persona, que me ayudó, que me dieran las llaves de la casa (era una granja). Cuando abrimos la puerta, pues salió un gato bufando, como una fiera, entre las piernas del fotógrafo, que se tuvo que apoyar en la pared del susto. Y como estaba la casa a oscuras, con las persianas bajas y todo eso, pues yo me fui al coche a por una linterna. Entré, y al encontrar el interruptor encendí la luz, y me encontré en medio de un enorme charco de sangre... La sangre no se había coagulado todavía, y aquello olía tanto a sangre porque estaba el colchón, ya te he dicho antes, empapado, y yo en medio de aquella sangre... Bueno, verdaderamente, me puse a temblar, me dio una impresión tremenda, toda la ropa revuelta, y.., había una pequeña bañera, donde él se había lavado... estaba casi llena, con el agua totalmente roja... Bueno, fue una impresión que jamás olvidaré... Eso es todo (...) Es que lo tengo muy bien grabado en la memoria.

La afectividad que connotó la impresión multisensorial de la periodista Margarita Landi fijó los datos de la memoria de forma muy precisa. La visión de la sangre, el olor de esa misma sangre, el sonido de un gato "bufando" son datos y conceptos que definen la experiencia y superan los límites de la memoria inmediata, alojándose en la memoria a largo plazo de manera casi permanente. La información que traduce el objeto de percepción (la escena de un crimen) suscita en el sujeto de percepción (la periodista) una relación afectiva que impregnará a las imágenes de la memoria de un sello indeleble.

Cuando la periodista Margarita Landi recuerda, evoca el suceso con la producción de imágenes mentales idénticas o análogas a las imágenes visuales (o multisensoriales) de la experiencia vivida años antes. La descripción verbal de tal evocación y producción imaginativa se ha caracterizado por una semántica que expresa el "valor descriptivo" de la palabra radiofónica con una precisión extraordinaria. En el ámbito del código imaginativo-visual de la palabra radiofónica y de los factores que definen la semántica descriptiva verbal, ya tratados en el capítulo anterior, veamos los rasgos que definen este particular código semántico en la descripción de Margarita Landi:

1. Color.

- "luna que sale roja (...) y se va anaranjando"; - el inefable color de la sangre;
- "el agua totalmente roja"; - "la casa a oscuras"...

2. *Tamaño y forma:*

- "no es la luna llena, normal (...) Es esa luna (...) grandísima";

- "cama grande, de matrimonio, de colchón de esos de lana, muy gordos";
- "era una señora muy gorda"; - "enorme charco de sangre";
- "pequeña bañera (...) casi llena"...

3. *Localización espacial:*

- "pero está a 30 Km de Jerez";
- "que va ascendiendo por el firmamento";
- "posición elevada";
- "en la habitación (...) en la cama";
- "hasta el techo";
- "en una habitación de al lado";
- "vivían en las afueras del pueblo";
- "entre las piernas del fotógrafo";
- - "se tuvo que apoyar en la pared";
- "persianas bajas";
- "en medio de un enorme charco de sangre";
- "una pequeña bañera, donde él se había lavado"...
- 4. *Uso de la comparación/metáfora:*
- "está cubierta como por una gasa";
- "sale la sangre como si fuera un sifón"; - "un gato bufando, como una fiera";
- "me puse a temblar"...

5. *Repeticiones de nombre, verbo, etc.:*

- "es una barriada; dicen que una barriada de Jerez"; - "noche de luna, de esas lunas...";
- "es cierto, lo de la luna es absolutamente cierto"; - "enorme charco de sangre. La sangre no"se..."

Esta semántica descriptiva verbal es el mecanismo que el autor de la imagen sonora de la radio tiene en este caso para la reproducción imaginativa. A través del relato descriptivo, articulado sobre la base de tal código semántico, el oyente *imagina* secuencias de imágenes

análogas a las imágenes-memoria que formaban parte de la evocación que excita la producción imaginativa de la periodista Margarita Landi.

Introspectivamente, sometido este relato descriptivo verbal a la audición de un grupo experimental, la producción de imágenes auditivas fue un hecho demostrado en cada uno de los sujetos de la experiencia. Tal interacción comunicativa, sin embargo, no se debió únicamente a la semántica descriptiva verbal; también las dimensiones de la palabra radiofónica, como el color, la *melodía* y el *ritmo*, junto al conjunto o *armonía* creada en determinados pasajes donde la música se superponía en segundo plano al monólogo de la voz de Margarita Landi, fueron los factores decisivos en la reproducción del movimiento afectivo que impregnó la memoria a largo plazo del sujeto que recuerda la escena de un crimen.

A partir de las relaciones establecidas en la descripción de la naturaleza funcional de la memoria a largo plazo, podemos deducir los dos sistemas de relaciones significativas siguientes:

1. A un estímulo sensorial que denote una gran carga afectiva, corresponderá una mayor conservación de información por la memoria a largo plazo.
2. A una imagen sonora de la radio muy descriptiva y connotada con una gran afectividad, corresponderá una producción imaginativa más precisa: un mayor número de imágenes auditivas y más precisas en la imaginación del radioyente.

En el ejemplo analizado sobre la relación afectividad/memoria, las imágenes-memoria de la periodista (sujeto que recuerda) construyen un mensaje verbal que provoca en el radioyente la producción de imágenes auditivas (sujeto que percibe-imagina). Algunas investigaciones psicológicas han definido la existencia de diferencias entre las imágenes de la memoria y las imágenes de la imaginación. Edward Bradford Titchener, representante en Estados Unidos de la psicología de Wundt, la psicología introspeccionista-estructuralista, demostró experimentalmente unas ciertas distinciones en las características de la imagen-memoria y de la imagen-imaginación:

La imagen de la memoria, aunque representa experiencias pasadas -mientras la de la imaginación no tiene tales asociaciones-, tiende a ser menos estable y colorida, a cambiar más rápidamente, a durar menos, a producir mayor inquietud, mayor movimiento, un mayor sentido de familiaridad agradable. Algunas imágenes asociadas con objetos cotidianos pueden exhibir características de ambos tipos de imágenes, o pasar de un tipo al otro. En la memoria el individuo recuerda una

experiencia pasada que ha retrocedido o decaído y que necesita ser recuperada, mientras en la imaginación cada imagen permanece fuerte y vívida, y si después deberá ser reconstruida o recordada como una imagen de la memoria. Trasladando las conclusiones de Titchener al ámbito de la percepción radiofónica, observamos en un primer momento que también en la radio se reproducen tales diferencias: la significación denotativa, primera y manifiesta, de un estímulo auditivo suscita la analogía y el recurso a la imagen-memoria, mientras la connotación apela al símbolo y a la imagen-imaginación. No obstante, un análisis más profundo del problema introduce variaciones a esta relación tan esquemática.

En el proceso intelectual de asociación de ideas se desarrolla una corriente cíclica entre imágenes-memoria e imágenes-imaginación, cuyos límites se confunden o aparecen como inexistentes, afirmándose en una identidad. Titchener consideraba que las imágenes de la imaginación no tienen límites definidos, excepto los impuestos por la capacidad mental del individuo. He aquí la limitación: paradójicamente, la capacidad de memorización de la experiencia pretérita es, sin duda, un factor que condiciona la producción imaginativa, la producción de imágenes auditivas. La habitual escucha de la radio y la consiguiente familiaridad del radioyente con el sistema que define la comunicación radiofónica, así como la influencia que ejerce el limitado y reiterativo universo de los estereotipos de la cultura audiovisual (televisión, cine), resuelven el aparente sentido dicotómico de la imagen en algo unívoco, de tal forma que la imagen-imaginación supone muchas veces una recordación de algo anteriormente imaginado: imagen-memoria.

Esta identidad categórica entre imagen-memoria e imagen-imaginación explica parcialmente la existencia de una homogeneidad imaginativa en la interpretación del mensaje radiofónico, que legitima la función comunicativa de la imagen auditiva, según la cual, una mayoría de radioyentes imagina lo mismo o lo semejante a partir de un mismo estímulo auditivo.

Distintas experiencias han demostrado que una mayoría imagina según lo que recuerda. En la cultura audiovisual del siglo XX, como consecuencia del carácter homogeneizante y universalizador de la imagen televisiva y cinematográfica, el archivo o repertorio de imágenes-memoria es bastante común a todos los sujetos de un mismo contexto cultural. Por consiguiente, mediante la asociación de ideas, la producción imaginativa de los sujetos recurre a modelos, arquetipos o estereotipos visuales idénticos o semejantes.

Se observa aquí una curiosa paradoja: la presencia limitada de "imágenes nuevas" o imágenes de la imaginación induce quizás a una

cierta pobreza imaginativa-visual en el proceso de percepción radiofónica, pero no hay duda de que tal limitación o ausencia reduce el sentimiento de extrañeza que causa una excesiva originalidad de información, favorece el reconocimiento inmediato de las formas sonoras percibidas y, consecuentemente, excita el mecanismo asociativo, estimulando así la producción secuencial y sintagmática de las imágenes auditivas.

La deducción de un cierto sentido *determinista* de las imágenes auditivas se apoya también en el doble carácter que significa la construcción de lo imaginario-mítico, del que participa la producción imaginativa del radioyente. La espontaneidad primera que caracteriza el sustrato afectivo que imprime la producción de la imagen auditiva, cuando la analogía o el símbolo no apelan a ningún mito o tradición, se funde necesariamente en el sistema de correspondencias que aglutinan los códigos generales del imaginario colectivo, de tal forma que cada imagen espontánea que evoca el radioyente es solicitada por tal sistema para transformarse y conciliarse con los estereotipos de estos códigos generales. Serán las convenciones al uso las que institucionalicen en cada caso las representaciones arquetípicas de estos estereotipos.

Por otro lado, resulta inevitable la interrelación memoria/imaginación en la producción de imágenes auditivas en la radio: "La memoria es una reacción social a la condición de lo ausente (...) La memoria tiene como finalidad triunfar ante lo ausente, y es esta lucha contra la ausencia lo que caracteriza la memoria". Y el triunfo ante lo ausente es una condición innata a la imagen auditiva radiofónica.

9.1.2. Atención

Titchener, fundador de la escuela estructural norteamericana de psicología, clasificó la atención en tres etapas:

1. *Atención primaria*, dependiente en lo principal de la índole y la fuerza del estímulo, especialmente en cuanto a su intensidad, su carácter repentino, su movimiento, su novedad o familiaridad.
2. *Atención secundaria*, dependiente en lo principal de las propias ideas y esfuerzos del individuo.
3. *Atención primaria derivada*, dependiente de su propósito e interés.

La actitud comunicativa activa del radioyente, su interés selectivo por lo que escucha y su familiaridad con el código particular de expresión radiofónica caracterizan una combinación alternada de la atención secundaria y la atención primaria derivada de Titchener. La distracción o

desinterés construyen, psicológicamente, un estímulo auditivo de menor intensidad. Un mensaje radiofónico percibido en esas condiciones no desencadenará ningún proceso de asociación de ideas ni la producción de imágenes auditivas.

Los hábitos de escucha de la radio o los estudios sobre la relación usos/gratificaciones del radioyente con el medio (factores sociales y comunicativos) nos informan de distintos niveles de participación psicológica real en el proceso de percepción (factores psicofisiológicos: atención/interés). Desde que Moles estableciera hace treinta años cuatro niveles de escucha para definir el interés de la audiencia radiofónica, distintas investigaciones han descrito un amplio repertorio de motivaciones y usos del medio, fijando la categoría "audiencia activa" como la que define el tipo de oyentes que acostumbra a desarrollar el máximo nivel de *participación* (atención/interés) en el proceso de percepción.

Difícilmente, el creador del mensaje radiofónico participa directamente de las variables "actitud comunicativa" o "interés" del radioyente; tales fenómenos perceptivos se escapan un tanto del control del emisor sobre el proceso de comunicación radiofónica. No obstante, es cierto que la atención se corresponde muchas veces con las características expresivas del estímulo auditivo. Y en este caso, sí que el factor creativo del emisor interviene decisivamente sobre la intensidad de la atención del radioyente.

Ha sido mencionado ya en esta obra que algunos trabajos efectuados con notas musicales del órgano (sostenidas) han demostrado que "la atención cesa notoriamente después de seis o diez segundos, sobre todo si se la atrae hacia otros lugares. La presencia del estímulo se atenúa con rapidez al cabo de este lapso de tiempo". La duración constante de una misma fuente sonora, sin cambios en su modulación de intensidad o melodía, genera el fenómeno psicoacústico de la "fatiga auditiva", causando un grave perjuicio sobre la atención del receptor.

La "fatiga auditiva" observa también una estrecha relación de dependencia con el umbral de máxima sensibilidad auditiva o "agudeza auditiva": Esta dimensión es un parámetro básico para diferenciar lo *sonoro* de lo auditivo. La sensibilidad del aparato auditivo del ser humano delimita qué estímulos sonoros se convertirán en sensaciones auditivas y cuáles no.

La "agudeza auditiva" se mide por medio de la intensidad sonora mínima (umbral) que provoca una sensación auditiva. La sensibilidad será diferente para estímulos sonoros de frecuencias distintas. Según distintos estudios sobre los umbrales de sensibilidad auditiva-, los oídos más sensibles no escuchan ningún estímulo sonoro de una frecuencia inferior a los 20 Hz o superior a los 20 KHz; son sensibles al máximo a

un estímulo sonoro de 3.000 Hz. El umbral de sensibilidad auditiva se concentra en las frecuencias medianas: en la zona comprendida entre 500 y 5.000 Hz, el análisis que es capaz de realizar el oído puede alcanzar a menudo un grado y una precisión desconcertantes. Algunas pruebas experimentales sobre la estructura de la palabra han demostrado, por otro lado, que las frecuencias que definen la expresión de las vocales no sobrepasan los 5.000 Hz.

Si partimos de la hipótesis que generará actitudes perceptivas más *positivas* un estímulo auditivo de una frecuencia cercana a los niveles óptimos de sensibilidad auditiva, podríamos deducir que según se aleje la altura fundamental de un timbre sonoro, en niveles de baja intensidad, del espectro cercano al punto de sensibilidad auditiva máxima (concretado en 3.000 Hz.), mayores probabilidades tendrá ese estímulo sonoro de provocar en la audiencia efectos *negativos* como la "fatiga auditiva" y la desatención.

El concepto de sensibilidad auditiva se expresa generalmente en la radio, sin embargo, sobre un material sonoro de cuestionable calidad. A pesar del perfeccionamiento de la alta fidelidad y de los equipamientos técnicos que intervienen en la reproducción sonora de la radio, la recepción radiofónica se acomoda mayoritariamente en unos aparatos de baja calidad, que recortan de manera significativa el umbral de la sensibilidad auditiva.

El carácter de movilidad de una parte importante de la audiencia radiofónica (la audición de un programa mientras el radioyente *se mueve* y realiza otras tareas) y el desarrollo tecnológico impreso desde la aparición del transistor y la miniaturización de los aparatos receptores han contribuido a que una gran mayoría de radioyentes *reciben* y consumen programas en unas condiciones de no muy buena calidad sonora. Se ha fomentado así la paradójica actitud del radioyente que realiza una importante inversión económica para adquirir un buen equipo de alta fidelidad para la reproducción discográfica, pero que, en cambio, satisface su cuota de consumo radiofónico en aparatos receptores muy baratos y de dudosa calidad sonora, aunque fáciles de transportar de un lado a otro de la casa, al lugar de trabajo, etc.

No es objeto de este capítulo sobre los factores psicofisiológicos de percepción cuestionar qué razones han determinado la paradoja citada, pero quisiera, como mera reflexión especulativa, advertir sobre una coincidencia: el abandono del montaje radiofónico como fórmula generalmente aceptada para la creación en la radio, a partir de la década de los 70 (en la mayoría de emisoras españolas ha desaparecido desde hace años la figura profesional del montador musical), ha coincidido con una nueva fase de la industria que, tras la miniaturización del aparato receptor, abarató el coste del consumo

radiofónico al mismo tiempo que se reducían los niveles de calidad acústica.

La reducción de los umbrales de sensibilidad auditiva como consecuencia de la limitada definición sonora que nos ofrece el "transistor" ha supuesto también un deterioro de los niveles de exigencia estética por parte del creador radiofónico, sobre la base argumental de que es inútil, por ejemplo, extremar la combinación de timbres muy variados y alejados en el espectro porque el radioyente difícilmente apreciará el contraste estético que ello supone.

Moles lo sitúa también los umbrales de percepción sonora en función de diversos factores como la complejidad u originalidad del mensaje, la duración del estímulo sonoro, el aprendizaje del receptor sobre el código de expresión utilizado, la preparación cultural del receptor, etc.

Duración constante; frecuencia del estímulo auditivo y aprendizaje sonoro son tres factores que actúan como excitantes de la atención o desatención en el proceso de percepción radiofónica. Tal reunión de factores tiene una especial trascendencia en la música:

Determinados timbres instrumentales producen en el oyente un cierto cansancio cuando se oyen de manera continua y prolongada. Una ambientación musical donde prevalezca el timbre de un solo instrumento resultará monótono y de escaso valor creativo, especialmente si los bloques musicales son de larga duración. Sólo se atenuará la monotonía si el instrumento solista tiene acompañamiento de orquesta

Si la armonía "es un factor de atenuación de la monotonía y, por consiguiente, de la fatiga auditiva y la desatención, otro tanto puede decirse de la melodía. Aun cuando el timbre musical o vocal se acerque, por su frecuencia y duración, a los umbrales de la monotonía y la desatención, la asociación o contrapunto armónico-melódico con el timbre sonoro influirá también de manera decisiva sobre el énfasis o la neutralización de tales efectos comunicativamente negativos.

En el ámbito específico de la atención en la radio, únicamente existen investigaciones que introducen el factor atención como un mecanismo más de persuasión publicitaria; el sistema de significación de la atención en los citados estudios se reduce a partir de una identidad entre *desatención* y *monotonía* del estímulo auditivo.

En su estudio sobre los efectos de las señales vocales, Knapp³³ recoge las conclusiones de algunos autores que han tratado de sistematizar las relaciones entre la atención o la comprensión y las dimensiones físicas de la voz, en el contexto de la comunicación visual-interpersonal. La extrapolación de dichas

conclusiones al ámbito de la comunicación verbal-radiofónica es compleja y exige reajustes analíticos con la introducción de nuevas variables. He aquí algunas de estas investigaciones:

- En 1920, Woolbert publica su obra sobre *Los efectos de las distintas maneras de lectura en público*, observando que las grandes variaciones de velocidad, fuerza, tono y calidad de la voz producían una gran retención de la atención del auditorio en comparación con la poca que producía una voz monótona.
- En 1952, Glasgow publica un trabajo en *Speech Monographs* sobre los efectos de la "buena entonación" y la monotonía en la prosa y la poesía. Diversos tests de elección múltiple mostraban que la monotonía disminuía la comprensión en más del 10 por 100, tanto en el caso de la prosa como en el de la poesía.
- En 1952, Utzinger, en su tesis doctoral sobre *Un estudio experimental de los efectos de la fluidez verbal en el oyente*, afirmaba que ni una cualidad vocal pobre, ni las pautas del tono, ni la falta de fluidez interfieren de modo significativo en la comprensión. Utzinger observó que si se vieran los grados de fluidez en un espectro que fuera de cuatro a sesenta y cuatro interrupciones en dos minutos, el recuerdo de lo comunicado no se alteraría en absoluto.
- En 1968, Orr publicaba en *Journal of Communication* un trabajo sobre la influencia de la velocidad de elocución en la comprensión del discurso. Conclusión general: podemos comprender la información a velocidades mucho mayores que las comúnmente utilizadas (el promedio fue de una vez o una vez y media la velocidad normal: de 125 a 190 palabras por minuto, pauta de velocidad normal).

Desde una perspectiva semántica, no hay duda de que el complejo analizador del sistema de percepción sonora garantiza una gran adaptación a las distintas variaciones de las características físicas del estímulo auditivo, hasta el punto de resultar perfectamente comprensibles los errores de pronunciación y fluidez verbal de un tartamudo. Desde una perspectiva estética, sin embargo, la connotación afectiva de la palabra radiofónica en tales circunstancias puede inducir a una comunicación negativa: fatiga auditiva, desatención. Al mismo tiempo, esa connotación afectiva comunicativamente negativa ayuda, sin duda, a desconectar la parte de nuestro receptor mental que sirve para la interpretación de las relaciones de frecuencia, intensidad, etc., de nuestra percepción sonora algorítmica, neutralizando a largo plazo la función de inteligibilidad y comprensión. En tales supuestos de disfunción estética e incluso semántica, la producción imaginativa del radioyente difícilmente constituirá un factor de equilibrio comunicativo.

En un nivel de significación más amplio, el ritmo que articula la programación radiofónica es también una variable importante en la definición de la atención, bien afecte a una unidad-programa o al universo sonoro de toda una programación. El tempo-ritmo que regula la repetición periódica de los distintos módulos de contenido significativo en un programa suscitará un determinado grado de interés y atención comunicativa del radioyente.

No es nada arbitrario, por ejemplo, que la industria discográfica sea la responsable del tempo-ritmo casi isocrónico (de intervalos iguales) que construye la periodicidad de una programación musical.

La duración de cada tema musical rara vez sobrepasa los tres o cuatro minutos. Ni la aparición en 1948 del disco de larga duración (*long play*) ha alterado este esquema rítmico, impuesto de alguna manera por la duración máxima de grabación sonora en aquellos primeros discos de 30 cm de goma laca, "lo que tendería a mostrar que alguna ley misteriosa rigiendo la duración media de la atención habría sido así descubierta, por casualidad".

Además de las características psicoacústicas del objeto de percepción (duración y frecuencia del estímulo auditivo, melodía-armonía, ritmo, etc.) y de las actitudes comunicativas del sujeto de percepción o radioyente (aprendizaje sonoro), la atención viene también determinada por un tercer ámbito: el ruido ambiental.

El ruido ambiental, el estudio de sus manifestaciones y efectos, ha suscitado una abundante producción bibliográfica. Numerosas experiencias han explicado los efectos del ruido sobre la salud de los individuos (presión arterial diastólica y sistólica más elevada, irritabilidad o agresividad, stress), sobre actitudes o circunstancias comunicativas (inteligibilidad de la palabra, "disfonías" u otros problemas de la voz en los enseñantes), o como agente de *polución* ambiental (ecología acústica) o unidad de información no deseada en un sistema de comunicación (Teoría de la Información).

No conozco estudios experimentales específicos del contexto comunicativo radiofónico que analicen, por ejemplo, los efectos del ruido ambiental sobre la percepción radiofónica. No obstante, a partir de las investigaciones que afectan a las disciplinas científicas diversas que se integran en la "estética acústica", es fácil deducir algunas implicaciones, particularmente sobre la atención del radioyente.

En un sentido estrictamente acústico, el ruido ambiental constituye un factor de enmascaramiento: el radioyente deja de percibir el estímulo auditivo que proyecta el altavoz del aparato receptor de radio como consecuencia del efecto de enmascaramiento. Y este enmascaramiento conduce a una disfunción comunicativa: o bien se interrumpe la comunicación radiofónica (desconexión física del aparato receptor o desconexión psíquica del radioyente), o bien se enfatiza y refuerza con el objeto de neutralizar al sonido enmascarador (aumentando los niveles de

intensidad sonora del estímulo radiofónico; desde una perspectiva higiénico-acústica, no recomendable), creando un nuevo ruido ambiental para aquellos individuos del entorno acústico próximo que no expresan la misma actitud ni la misma preferencia comunicativa. (O creando una situación de potencial peligrosidad: el conductor del automóvil cuyo aparato receptor de radio enmascara toda fuente sonora exterior a la cabina de conducción deja inactivo su mecanismo sensorial de alerta ante cualquier situación de peligro.)

En un sentido psicoacústico, el ruido ambiental hace evidente la diferencia entre recepción y percepción del estímulo auditivo (sensación y percepción), institucionalizando la escucha global, superficial, y marginando la escucha subjetiva. El ruido ambiental impide o dificulta el proceso de reconocimiento de formas y asociación de ideas, bloqueando el mecanismo imaginativo o de producción de imágenes auditivas. No obstante, un interés y una atención activa introducen un factor compensatorio importante; lamentablemente, la atención en este caso sería una actitud externa al acto comunicativo en sí, autoimpuesta por el individuo con el objeto de equilibrar los efectos negativos del ruido ambiental y las necesidades informativas o comunicativas del sujeto como radioyente.

Es así, interpretando el ruido ambiental en su aspecto negligente con la comunicación, como se entiende la reivindicación que la estética acústica y la psicología de la comunicación ha hecho de la "pedagogía de la escucha"... una pedagogía de la escucha intenta desarrollar las facultades de concentración, atención, aprender a hacer la diferencia entre oír, que consiste en percibir por el sentido del oído, y escuchar, que es prestar la oreja de manera activa para oír mejor (...).

Parece necesario desarrollar estas capacidades, ya que en el mundo moderno donde vivimos se asiste a una gran pobreza de la escucha. Según el parecer de todos, escuchamos cada vez menos, mientras que disponemos de más elementos sonoros.

Una pedagogía de la escucha, en un proceso comunicativo como el de la radio tan condicionado por la instantaneidad de los mensajes sonoros, alimentaría también positivamente el grado de inteligibilidad de la palabra, afectada por factores tan diversos como la energía de la palabra, velocidad de emisión del discurso, calidad sonora vocal del locutor, ruido ambiental, etc. (Entendemos por "inteligibilidad de la palabra" el porcentaje de palabra susceptible de ser comprendido.)

El creador del mensaje radiofónico ha de tener muy en cuenta la complejidad suplementaria que supone el ruido ambiental para el sistema analizador del aparato auditivo: la distinción analítica no se hace ya entre "sonido" y "silencio" (desaparecido del paisaje sonoro de muchas

ciudades), sino entre un sonido y otro u otros. Todo recurso expresivo-comunicativo que estimule la producción imaginativa del radioyente, estimulará también la disposición activa de su atención, simplificando la complejidad suplementaria en el análisis perceptivo que se deriva de la existencia del ruido ambiental. He aquí el doble carácter significativo de la atención: inherente y externa a la vez al acto comunicativo radiofónico.

9.2. FACTORES COMUNICATIVOS DE PERCEPCIÓN

Los factores comunicativos de percepción entienden básicamente del código. Si "los códigos de la comunicación determinan el significado que va a recibir el discurso comunicativo", el conocimiento o familiaridad del sujeto de percepción con el repertorio de recursos expresivos que articula cada código particular será también decisivo en la interpretación del significado. El *conocimiento o familiaridad con el código radiofónico* resulta, así, un factor principal en la dinámica asociativa y perceptiva que pone en marcha el radioyente en la interpretación del mensaje.

Moles llama "código del mensaje" al conjunto de operaciones supuestamente conocidas por el receptor. El código es el factor clave en el desarrollo y expresión de la relación entre la idea concebida por el emisor y la idea recibida por el radioyente, función mediadora en el proceso de comunicación no exenta de complejidad y abstracción. Martín Serrano expresa tales conceptos en la siguiente paradoja:

Cuanto más determinado sea el significado que desea transmitir el mediador, más particular será el código que debe aplicar al discurso. Ahora bien: cuanto más particular sea el código, más complejo resulta, y por lo tanto, más abstracto. De hecho ningún mediador puede imponer una visión muy determinada de la realidad, sin hacer uso de códigos muy abstractos.

El estudio del sistema semiótico del lenguaje radiofónico nos informa de los distintos niveles de significación que concurren en la expresión radiofónica y de la complejidad de su código general o códigos particulares (géneros, formatos), fundamentados en un conjunto amplio de convenciones sonoro-narrativas, y cuya significación dependerá también del conjunto de convenciones sociales y culturales que determinan el imaginario o procesos perceptivos del radioyente. Las convenciones

sonoro-narrativas de los códigos particulares del lenguaje radiofónico nos remiten, sin embargo, a un material sonoro familiar la palabra y los efectos sonoros (lenguajes naturales) o el lenguaje musical de connotaciones afectivas universales, cuya abstracción no implica complejidad alguna (cuando menos, una complejidad mínima). Es así como el radioyente, incluso antes de serlo, como si se tratase de algo innato, se familiariza en una primera fase con el código de expresión radiofónico.

Esta analogía entre la realidad referencial o natural y la realidad radiofónica, en el nivel de la significación expresiva, explica un cierto sentido de la familiaridad con el código general de la radio. Justifica también determinadas asociaciones de ideas que establece el radioyente en la decodificación del mensaje radiofónico: la asociación de ideas que relaciona un ritmo sonoro con un ritmo biológico, entre un ritmo sonoro parecido al de la respiración relajada y las sensaciones anímicas de relajación connotadas por el mismo, por ejemplo.

Si bien es cierto que existen otros factores que deciden también la eficacia comunicativa del código (como la *duración* de los sonidos, que influye sobre el funcionamiento de los mecanismos mentales de análisis y asociación de los sonidos con ideas o sentimientos), no hay duda de que la *familiaridad* es un elemento clave del reconocimiento e identificación del objeto de percepción. Titchener describió este sentimiento de la familiaridad como "cálido, confortable, difuso. La asociación de ideas (...) no es necesaria para que se produzca el reconocimiento; de hecho, los objetos y los sucesos pueden suscitar numerosas y correctas asociaciones de ideas y permanecer sin embargo como no reconocidos (...) La percepción visual y la asociación de ideas no constituyen un reconocimiento pero ayudan a que éste se haga claro y completo".

Interpretando la asociación de ideas como una asociación de estímulos externos, Titchener deducía de la familiaridad una significación paralela a aquélla en el reconocimiento de los objetos de percepción: familiaridad y asociación de ideas como procesos determinantes del reconocimiento de las formas y la producción imaginativa; determinantes de la interpretación y significación del mensaje.

Otro aspecto del concepto familiaridad, más específico y concreto, vincula el código con el factor "aprendizaje". En su relación con el factor psicoacústico de la memoria, la escuela estructuralista de Wundt llegaba ya a finales del siglo pasado a las siguientes conclusiones: 1) que a medida que pasa el tiempo se olvida una parte, cada vez mayor, del material aprendido, y aumenta la cantidad de repeticiones necesarias para reaprenderlo; 2) un aprendizaje excesivo mejora la retención, dentro de los límites fijados por la fatiga. El aprendizaje desarrolla en ese

contexto analítico (ámbito psicoacústico) una función comunicativa básica.

En su ámbito comunicativo, el acto dinámico que expresa el aprendizaje en el proceso de percepción radiofónica es la escucha periódica. Estimulado por el carácter "circular" que define la mayoría de las programaciones radiofónicas, el aprendizaje obtenido por la escucha diaria favorece la retención de la información de los mensajes radiofónicos; consecuentemente, aumenta el grado de previsibilidad de la información: en un momento dado, el radioyente puede prever cada reacción del emisor ante un estímulo nuevo, pues el emisor habla de la misma forma cada día, utiliza el mismo repertorio limitado de signos lingüísticos y radiofónicos, y propone unos temas semejantes a partir de un mismo código de expresión ya conocido por el radioyente.

Además del carácter circular de la programación radiofónica están las convenciones sonoro-narrativas que imponen los géneros radiofónicos o los formatos de programación. Así, cuando escuchamos un programa de entrevistas, podemos fácilmente prever su desarrollo narrativo a partir de la *puesta en escena* los primeros tres minutos del programa. O cuando escuchamos un radiodiario, sabemos que tras el segmento "cita" del sujeto protagonista de la noticia le sucede otra vez la intervención del periodista concluyendo el tema o introduciendo otra *cita*, antes de la ráfaga musical separadora que da paso al presentador para hablarnos de la siguiente noticia.

Pero existe todavía un elemento significativo más de la amplitud y repercusión perceptiva del factor *familiaridad* en el ámbito de la *previsibilidad*. Escribe Daniélou^{4z} que un estímulo auditivo de un nivel sonoro constante pone al oído y a todo el aparato audiomenta en estado de receptividad que le permite responder mucho más rápidamente y más precisamente a la secuencia de estímulos siguientes. Por ejemplo, el movimiento sonoro constante e isocrónico de un tren estimula a muchos viajeros al canturreo de alguna melodía improvisada, siendo nuestra canción una modulación sobre una base sonora constante. Igualmente, cabe pensar que la actitud audiomenta del radioyente, ante un aparato receptor que emite un sonido de nivel constante, será de una activa receptividad, de tal manera que la periodicidad perceptible se hará también más previsible.

La psicología conductista ha demostrado que la repetición y el hábito favorecen la asociación de ideas. Igualmente, resultado del aprendizaje basado en la escucha periódica, la familiaridad con el código intensifica la asociación de ideas y la expresión de la unidad percepción/imaginación. Arnheim, cuando habla de la impresión que producen al radioyente las *visualizaciones* de determinadas voces, argumenta que "esto ocurre, sobre todo, con aquellas voces que tienen un trato cotidiano con el radioyente y, por tanto, le son familiares: el locutor, el profesor de gimnasia, son

personas bien conocidas, no voces conocidas de desconocidos". Así es: la escucha diaria acerca a los radioyentes la imagen de personajes conocidos, familiares, con los cuales es grato reencontrarse cada día.

La familiaridad con el código y con las propuestas narrativas de los programas que escuchamos habitualmente son un factor inductor y de refuerzo de la participación comunicativa del radioyente. Y una de las consecuencias psicológicas de la participación es la atenuación de la separación entre el sujeto y el objeto de percepción, a través de los efectos de proyección *o empatía* y de *identificación*. La representación *artificial*, radiofónica, de la realidad tiende a convertirse de esta manera en "vivencia real".

La empatía ha sido definida como "la facultad de proyectarnos en la personalidad de otros (...) Cabe definir la empatía como el proceso a través del cual llegamos a las expectativas, a las anticipaciones de los estados psicológicos del hombre (...) Desarrollamos expectativas, poseemos la capacidad de proyectarnos en los estados internos de los demás" o, según señala Kennet B. Clark, la empatía como "la capacidad que posee un individuo de sentir las necesidades, las aspiraciones, las frustraciones, la alegría, la tristeza, la ansiedad, el dolor, el hambre de los demás como si fuesen propios". Tomando el concepto empatía como punto de referencia -la empatía descrita como la capacidad de percibir los sentimientos y emociones de los demás como si fueran los propios-, resultan comprensibles los niveles de eficacia comunicativa que en el proceso de percepción radiofónica consiguen algunos profesionales de la comunicación radiofónica; especialmente, las llamadas "estrellas" de la radio o conductores de los programas "talk-show" de más audiencia en la programación radiofónica española: el radioyente de Iñaki Gabilondo, Luis del Olmo o José María García participa o se siente afectado emotivamente por determinadas situaciones o problemas tratados en estos programas, porque antes hemos escuchado cómo estos profesionales se sentían también de alguna manera afectados; o algo más indirecto: aun cuando estos profesionales no se han pronunciado en ningún sentido sobre lo que se está tratando en el programa, el conocimiento familiar que tenemos de su personalidad, consolidado a través de meses y años de escucha periódica, nos permite deducir del conductor del programa algunas actitudes u opiniones no manifiestas y proyectar nuestra cosmovisión particular ante las mismas, como si éstas se hubieran manifestado explícitamente. El hábito y la familiaridad en la escucha induce a una actitud comunicativa tal, que el radioyente incorpora a su realidad cotidiana la realidad comunicativa que representa el emisor. Este emisor se transforma así en un sujeto de permanente referencia comunicativa, con unas determinadas características de personalidad y una imagen concreta: los atributos psicológicos y físicos que definirían la

imagen de un amigo/conocido cualquiera. Convertida la voz / personalidad de estos profesionales/"estrellas" en unos modelos referenciales importantes, las respuestas empáticas de los oyentes construyen una relación comunicativa bastante estrecha: la forma en que los radioyentes se ven a sí mismos, su definición de sí mismos, está determinada por el concepto que tienen del "otro generalizado" en estos casos, el "otro" es el conductor del programa, cuyo rol profesional ha adquirido la categoría de arquetipo.

Cuando la proyección de la realidad comunicativa del receptor sobre la realidad del emisor (empatía) se transforma en una reducción de ambas realidades a una sola, se verifica un proceso de identificación: la identidad entre dos realidades distintas. El sujeto emisor de la comunicación u objeto de percepción no constituye una realidad ajena al receptor-radioyente o sujeto de percepción. El aprendizaje y la familiaridad con el código han resuelto la integración comunicativa de tal manera que la realidad del radioyente es la realidad del emisor. La identificación comunicativa no supone necesariamente un fenómeno de mitificación. Sí en cambio, como veremos más adelante, la mitificación se apoya en actitudes comunicativas basadas en la empatía o en la identificación.

9.3. FACTORES SOCIALES DE PERCEPCIÓN

Fuzellier afirma que "en todo momento de su historia, el código de un arte o de un lenguaje comporta muchas más convenciones que estructuras". Si aceptamos que las convenciones son sistemas de significación episódicos, que no son propios más que de una época o de una determinada comunidad, la primacía de éstas sobre las estructuras connotaría a todo código con un cierto relativismo. Este supuesto relativismo en el código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico reduciría los límites de la función comunicativa de la imagen auditiva a los de un determinado contexto histórico-social, cuyo valor más o menos particular vendría fijado por el ámbito de influencia de las convenciones.

El estudio de la imagen auditiva permite asegurar que tal relativismo no existe; al menos, en el sentido hegemónico que en un principio apuntaba. Los factores sociales de percepción, a partir del análisis de los códigos culturales y el imaginario colectivo, nos informarán de las dimensiones que sostienen tal verdad y de si es un hecho probable, en un primer nivel de análisis teórico, que un radioyente "A" percibe una imagen auditiva igual o semejante a la que percibe un radioyente "B".

Contrariamente a las tesis sobre el "relativismo lingüístico" que Benjamín Lee Whorf elaboró en los años 30, sobre la idea de que la

estructura del pensamiento viene determinada por la estructura específica de cada lengua, la lingüística estructural considera que las hipótesis sobre los universales semánticos son un componente básico de la teoría del aprendizaje del lenguaje, de la que resulta una universal predisposición de la estructura del pensamiento y, consecuentemente, del proceso de percepción/imaginación:

No difieren las percepciones, sino la posibilidad de expresarlas. La designación es tanto más fácil cuanto más sencilla es la expresión que una lengua ofrece para la distinción percibida. Pero esto no refuta de ningún modo la universalidad de los elementos semánticos básicos. *Es* cierto que el esquimal dispone de más de una docena de palabras para otros tantos tipos de agua helada, y que el alemán tiene que distinguirlos mediante perífrasis complicadas y, por lo tanto, difíciles de hallar. Pero su estructura semántica puede aproximarse a la de las palabras sencillas del esquimal con toda la precisión deseable.

Los "universales semánticos" constituyen sistemas de significación y nos remiten a códigos culturales también universales. Son códigos generales que determinan la interpretación de la realidad percibida por encima de las estructuras de los códigos particulares, que definen los enunciados significantes de cada lenguaje o sistema semiótico específico (el lenguaje radiofónico). Unos códigos generales que homogeneizan, de alguna manera, cada uno de los procesos individuales de descodificación:

Imaginemos una audiencia que puede contemplar en su televisor escenas de la explosión de la bomba atómica en Hiroshima y de sus consecuencias, sin la intervención de ningún comentarista. Los televidentes recurrirán a *los códigos sociales generales* referidos al valor de la vida, el rechazo de la violencia, el sufrimiento de las víctimas, etc. *A* partir de los códigos generales, esos datos permitirán que el receptor establezca unos juicios de valor basados en criterios muy universales.

Estos códigos generales constituyen el imaginario colectivo, definido como "el conjunto de valores, opiniones, mitos y fabulaciones compartidos y que dan coherencia al tejido social y otorgan conciencia de comunidad cultural"⁵⁰. Y en la construcción del "imaginario colectivo" o de lo imaginario-mítico pueden distinguirse dos niveles, según Malrieus:

1. Imaginario de sustrato afectivo; una tentativa de familiarizarse con las cosas que nos rodean y de integrarlas en las empresas del sujeto.
2. Regulación y enriquecimiento del imaginario mediante la tradición mítica; a partir del imaginario afectivo se constituye todo un sistema de reglamentaciones sociales.

La producción imaginativa del radioyente participa también de ese doble carácter que significa la construcción de lo imaginario-mítico. La espontaneidad primera, que caracteriza el "sustrato afectivo" que imprime la producción de la imagen auditiva, cuando la analogía o el símbolo no apelan a ningún mito o tradición, se funde necesariamente en el sistema de correspondencias que aglutinan los códigos generales del imaginario colectivo; de tal forma, que cada imagen espontánea que evoca el radioyente es solicitada por tal sistema para transformarse y conciliarse con los estereotipos de estos códigos generales.

Desde una perspectiva antropológica, "es esto lo que explica el papel de la transmisión cultural de las imágenes, su prolongación en el tiempo. Que (...) se transmitan de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, sin cambiar apenas. Que sean, en definitiva, algo dado. Las imágenes son patrimonio colectivo y secular de largas tradiciones de cultura, al escritor se le imponen como un dato de partida, igual que la lengua común en la que desarrolla sus procedimientos expresivos (...) La fuerza de la imagen se le impone siempre al artista como un dato secular de su patrimonio de cultura. Por eso, la capacidad de modificación que el artista tiene de estas imágenes profundas de su cultura es muy limitada". Dicho así, quizás pueda parecer un tanto *grosero* ese sentido limitativo y casi determinista de las imágenes. Y es así, si bien son necesarias algunas matizaciones. En primer lugar, aunque el proceso se resuelve en una interrelación, hemos dicho que existe un nivel de espontaneidad en la construcción de la imagen: los códigos generales del imaginario colectivo actúan sobre tal significación espontánea, transformándola, pero el sustrato afectivo de la primera imagen incide también sobre el sistema de correspondencias como una variable independiente, susceptible de actuar también como agente *modificador* del sistema.

En segundo lugar, las imágenes son vehículo de contenidos conceptuales. La imagen no está aislada del concepto. Y el concepto se renueva y es variable, según las convenciones, aun cuando se trate de esas imágenes-símbolo, típicas o recurrentes, llamadas *arquetipos*:

Un arquetipo no es una convención simple sino variable. Los arquetipos son grupos asociativos e incluyen gran número de asociaciones doctas concretas que son comunicables porque un gran número de personas dentro de una cultura resultan estar familiarizadas con ellas.

La dimensión típica de las representaciones arquetípicas se basa en las asociaciones simbólicas, sistemas de significación variable y compleja, aunque referidos a los códigos sociales culturales fuertemente convencionales. La psicología analítica de Jung, sin embargo, ha concebido el arquetipo como sinónimo de idea o imagen primordial, heredada con la estructura cerebral. Según Jung, los arquetipos son los contenidos del inconsciente colectivo. A su vez, el inconsciente colectivo es innato, no es de naturaleza individual, sino universal. Cuando los arquetipos se hacen conscientes pasan a ser "representaciones arquetípicas", transmitidas por la tradición, estructuradas por los códigos sociales generales o culturales.

Transmitidas conscientemente por la tradición o inconscientemente por el imaginario colectivo, los arquetipos son imágenes-ideas primordiales que son productos propios del factor anímico; son a la vez imágenes y emociones. Es así como tales representaciones se integran de forma natural en un sistema semiótico radiofónico, que basa su estructura en una síntesis de signo/símbolo, intención de informar y movimiento afectivo.

Las hipótesis de los "universales semánticos" y las representaciones arquetípicas del imaginario colectivo concretan códigos de significación y referencia en la construcción de la imagen auditiva de la radio, ejerciendo a su vez una influencia modeladora y limitadora sobre el lenguaje radiofónico, de la misma forma, y ésta es mi hipótesis, que la cosmovisión de la realidad que tiene una determinada sociedad es limitada cada vez más por el lenguaje universal y estereotipado de los medios audiovisuales (cine y televisión, principalmente). La interrelación de los códigos sociales generales y los códigos convencionales de los lenguajes audiovisuales de los medios define la codificación de la imagen sonora y la descodificación de la imagen auditiva del radioyente.

Los mitos arcaicos de la tradición cultural o del inconsciente colectivo "jungiano" se metamorfosean en los mitos contemporáneos de la industria espectacular audiovisual, cuyas representaciones convencionales frecuentes conducen al estereotipo. La universalidad de ciertos estereotipos vocales o del estereotipo del dolor, por ejemplo, ha sido demostrada. La influencia que desempeñan estos otros estereotipos audiovisuales del cine y la televisión en la interpretación del estímulo auditivo de la radio es decisiva en el proceso de la producción imaginativa del radioyente.

El radioyente interpreta la realidad radiofónica como idea de relación o conexión de la realidad sensorial percibida con la realidad referencial o realidad-real que conoce o cree cognoscible; la imagen auditiva, como acto de la imaginación del radioyente, es la relación de la conciencia del sujeto con el objeto: un acto subjetivo, pero por su interdependencia con la percepción (objetivación de la realidad), esa supuesta subjetividad viene limitada por la propia realidad objetiva y regulada por un sistema

significativo universal (creencias colectivas, mitos universales, imaginario colectivo, etc.). Esta conclusión nos aproxima hacia un cierto determinismo: lo imaginario es mensurable, posible de sistematizar en un código: Y en la definición de tal sistema o código de percepción se han fundamentado algunos de los análisis realizados hasta el momento.