

87 93 24 / 2ej. 9



UNIVERSIDAD LASALLISTA BENAVENTE
ESCUÉLA DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
ESCUÉLA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION



con estudios incorporados a la
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

CLAVE : 8793 - 24

**RADIO TECNOLOGICO DE CELAYA :
LA CULTURA EN NUESTRAS MANOS**

T E S I S

Que para obtener el Título de :

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACION**

Presenta :

HUGO JORGE / ZARATE SAUCEDO

Ásesor :

LIC. JORGE DE LA ROCHA LEDEZMA

Celaya, Guanajuato, México.

Julio de

21

1999

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*(...) Y le respondió: Yo haré pasar
todo mi bien delante de tu rostro,
y proclamaré el nombre
de Jehová delante de ti;
y tendré misericordia del que tendré misericordia,
y seré clemente para con el
que seré clemente. (...)*

EXODO 33: 19.

*(...) a fin de que seamos
para alabanza de su gloria,
nosotros los que primeramente
esperábamos en Cristo. (...)*

EFESIOS 1: 12.

Índice.

Introducción.

Presentación del logotipo *Linces* del Tecnológico de Celaya. 01

Presentación del logotipo de *Radio Tecnológico de Celaya*. 02

1.- Esbozo histórico de la radio.

1.1.- Antecedentes. 03

1.2.- Nacimiento de la radiodifusión. 08

1.3.- Etapas de la historia de la radio. 09

1.3.1.- Radio-difusión. 10

1.3.2.- Radio-imitación. 10

1.3.3.- Radio-espectáculos. 11

1.3.4.- Radio-music and news. 12

1.3.5.- Radio-tocadiscos. 12

1.3.6.- Radio-comunicación. 13

2.- La radio como medio de comunicación.

2.1.- En búsqueda de una definición de radio. 14

2.2.- El proceso de transmisión radiofónica. 14

2.2.1.- Proceso de la señal radiofónica. 15

2.2.2.- Proceso del signo. 16

2.3.- Características de la radio como medio de comunicación. 17

2.3.1.- Desde el punto de vista auditivo. 18

2.3.2.- Desde el punto de vista sociológico. 18

2.3.3.- Desde el punto de vista psicológico. 19

2.3.4.- Desde el punto de vista de la forma de producción. 20

2.4.- Funciones sociales de la radio. 21

3.- La cultura y la radio: Una combinación para el desarrollo social.

3.1.- Comunicación social y desarrollo cultural. 23

3.2.- La cultura formal en el proceso del desarrollo social.	26
4.- Memoria.	
4.1.- Difusión de la programación de XEITC en El Sol del Bajío y AM.	30
4.2.- Producción de identificaciones para programas de la estación.	33
4.3.- Cobertura del IV Festival <i>Cervantes en Todas Partes 1998</i> .	35
4.4.- Programa Especial: <i>Madredeus, La Poética Melancolía</i> .	38
4.5.- Producción del programa: <i>Nuestra Sesión de Jazz</i> .	39
5.- Diseño del programa <i>Nuestra Sesión de Jazz</i>.	
5.1.- El código de la radio.	44
5.2.- Concepto de producción.	47
5.3.- El sonido, materia prima del proceso de producción.	47
5.4.- El guión y la radio.	52
5.5.- Elementos expresivos en el guión radiofónico.	56
5.6.- Tipos de guión radiofónico.	57
5.7.- Pasos para la elaboración del guión radiofónico.	59
5.8.- Diseño del formato para guión ITCradio.	60
Propuestas, conclusiones y alternativas.	64
Anexos.	
1.- <i>Madredeus, La Poética Melancolía</i> .	70
2.- El free jazz y la escena post-punk.	79
3.- Cuatro sellos para la otra escena. El jazz independiente.	83
4.- La poesía en el jazz.	90
Términos, conceptos y constructos.	96
Bibliografía.	98

Introducción.

Radio Tecnológico de Celaya: La Cultura en Nuestras Manos, es un proyecto que nace después de colaborar en la estación de radio cultural XEITC 1210 de amplitud modulada por algún tiempo, se presenta la oportunidad de iniciar un proyecto profesional que trata de solucionar problemas detectados con anterioridad en cuanto al funcionamiento interno de la estación. Se contempla la organización del personal de Radio Tecnológico, la inclusión de nuevas actividades para un mejor desempeño, adquisición de equipo, renovación del material en fonoteca y un esfuerzo extra para apoyar algunos de los programas que se producen dentro de la programación diaria.

Desgraciadamente, cuando el trabajo empezó a generar cambios en la estación, se dan una serie de problemas internos que no es posible controlar ni resolver fácilmente, además de no contar con el apoyo necesario por parte de la coordinación para seguir adelante. De aquí; se consigue la oportunidad de participar en la cobertura del IV festival cultural *Cervantes en Todas Partes* donde Radio Tecnológico apoyó fuertemente la difusión de las actividades y la presentación de algunos de los participantes con transmisiones en vivo o grabadas. Poco tiempo después surge el interés de mejorar algunos de los programas que se transmiten, y se inicia así una nueva estructura del proyecto inicial que se basa en el diseño de un programa de radio. El programa seleccionado está dedicado a difundir la música de jazz y que dentro de la programación lleva el nombre de *Nuestra Sesión de Jazz*. La selección del programa no se hace de forma aleatoria sino que anteriormente se

colaboraba en XEITC con este espacio, además de contar con la información y conocimientos necesarios para poder cubrir el diseño del programa.

En el escrito que a continuación se presenta, el lector podrá encontrar algunas de las causas que originaron el nacimiento de la radio, mostrando que es un medio de comunicación necesario en cualquier sociedad y no una consecuencia de las invenciones surgidas en aquella época. También se demuestra que la función social de la radio esta muy bien definida y que en la mayoría de los casos se hace mal uso de los dones que por naturaleza el medio ofrece.

La relación entre cultura y sociedad es un tema que tiene mucho material para discutir; por ello, aquí se presenta un análisis de la relación y diferencias entre la cultura formal y material para apoyar la civilización de una comunidad específica que pueda ser capaz de distinguir entre lo que es real e imaginario, y así, decidir acciones individuales que promuevan un desarrollo social razonado y no seguir un pensamiento industrial basado en el dinero que no apoya la dignificación del ser humano.

Radio Tecnológico de Celaya: La Cultura en Nuestras Manos, ratifica el uso adecuado y razonado que XEITC debe tener. Además ofrece una solución fundamentada para el diseño de programas en radio, por medio de la cual el locutor no llegue a improvisar ni a usar sólo música, trata de motivar a cada productor en presentar contenidos que porten significado y que sean capaces de poder responder al llamado de la muy usada y poco aplicada pregunta de *qué es el hombre*.

Presentación del logotipo *Linces* del Tecnológico de Celaya.



Presentación del logotipo de *Radio Tecnológico de Celaya*.

Radio Tecnológico de Celaya



1210 de Amplitud Modulada

1.- Esbozo histórico de la radio.

1.1.- Antecedentes.

La radio nació por la enorme necesidad que tiene el ser humano de comunicarse en todas las formas posibles. A diferencia de los otros medios de comunicación, se origina por una enorme necesidad de comunicarse con los barcos en altamar. No nació como *la radiodifusión* propiamente, medio de comunicación social capaz de enviar un mensaje a las masas, sino como un medio que podía poner en comunicación a dos sujetos en circunstancias muy particulares, en las que la retroalimentación era indispensable. La invención de la radio no fue un hecho fortuito, fue un hecho buscado.

La televisión; por ejemplo, fue el resultado de investigaciones y experimentaciones científicas. La prensa; como tal, surgió en cuanto pudo ser impreso un mensaje, aunque la imprenta no haya sido inventada para que diera lugar a la prensa. El cine nació con el hombre mismo, como dice Guido Guarda: "En el principio era el verbo, no obstante la primera civilización humana que aparece sobre la tierra no fue la civilización de la palabra, sino la civilización de la imagen".¹

Las sombras chinescas, las figuras de Altamira, utilizan ya el principio básico del cine: Imágenes fijas que dan idea de movimiento.

¹ Guarda, Guido. *Evoluzione Da Repporte Audio-Video*. Mimeo. s/f. Citado en: Romo, Cristina. *Introducción al conocimiento y práctica de la radio*. Ed. ITESO. 2ª. ed. Guadalajara, Jalisco, México. 1989. Pág. 31.

Melvin de Fleur² da tres razones por las cuales fue posible el nacimiento de la radiodifusión. La primera, la necesidad de encontrar un medio de comunicación a través del mar. La segunda, los descubrimientos científicos que hacían posible la utilización de la radio. Y tercera, los medios utilizados hasta ese momento para comunicarse a distancia: Telégrafo y teléfono.

El telégrafo era capaz de enviar mensajes a distancia, pero no era capaz de enviar la voz humana. El telégrafo había nacido por la necesidad de que este envío de mensajes fuera más rápido; existía el correo desde siglos anteriores, pero sus servicios eran limitados dada su lentitud.

El teléfono era capaz de enviar la voz humana a distancia, pero ambos, emisor y receptor, tenían que estar unidos por medio de un cable para poder comunicarse. Antes de 1876 se logró transmitir la voz humana a distancia en forma masiva pero a través del teléfono.

Era necesario obtener un tercer método que tuviera las características del telégrafo y del teléfono, pero que no necesitara cables. Así nació la telegrafía sin hilos, pero la voz humana a distancia y sin hilos no era posible transmitirse todavía. Por lo tanto la clave estaba en el espacio, debía de haber alguna manera o un código determinado para poder transmitir la voz humana por el aire, y eran seguramente los principios de la electricidad los que facilitarían esto. Por eso los descubrimientos de James C. Maxwell en 1860 respecto a la teoría electromagnética de la luz y la predicción de la existencia de las ondas de radio en el espacio, su modo de propagarse y la demostración de la existencia real de esas ondas hecha por Hertz en

² Fleur, Melvin de. *Teorías de la comunicación masiva*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1970. Citado en: Romo, Cristina. op. cit. p. 32.

1888 quien produjo en el laboratorio un aparato capaz de generarlas, son el principio, la base, el punto de partida de la radiodifusión o radiotelefonía, como se llamó en un principio.

A continuación se presenta una breve cronología de un hecho sobresaliente en el cual la radiotelefonía o radio es vista desde un contexto nuevo para su época; es vista como un medio de comunicación social:

No se había pensado en la utilización de la radiotelefonía como un medio de comunicación social, sino como un auxiliar en algunas actividades relacionadas con la marina o la naciente aviación. Es con la aparición en escena de *David Sarnoff*, donde se puede decir que surge la radio como medio de comunicación dirigido a públicos amplios.

David Sarnoff, nacido en Rusia, llegó a Nueva York a los 9 años. Desde muy joven comenzó a trabajar en telefonía. En 1912 se mantuvo en contacto con el Titanic y estuvo informando del desastre.³

En 1916, Sarnoff escribió un memorándum a su superior en la compañía General Marconi donde trabajaba, en el cual le hablaba de la radio como un aparato que podría estar dentro del hogar, convirtiéndose en un medio de comunicación colectiva; le hablaba también de la fabricación de radiorreceptores y de las funciones que podría tener, con lo cual estaba inventando la radiodifusión propiamente dicha.

El texto del memorándum era el siguiente:⁴

³ Fleur, Melvin de. op. cit. p. 92. Citado en: Romo, Cristina. op. cit. p. 35.

⁴ Ibid. p. 36.

"He concebido un plan de desarrollo que podría convertir a la radio en un elemento de esparcimiento hogareño como el piano o el fonógrafo. La idea consiste en llevar la música a los hogares mediante la transmisión inalámbrica.

Aunque esto ya ha sido intentado en el pasado mediante el uso de cables, su fracaso se debió a que los cables no se prestan para ese fin. La radio; en cambio, lo haría factible. Podría instalarse; por ejemplo, un transmisor radiotelefónico con un alcance comprendido entre 40 y 80 kilómetros en un lugar determinado en que se produciría música instrumental o vocal o de ambas clases... Al receptor podría dársele la forma de una sencilla caja de música radiotelefónica, adaptándolo a varias longitudes de onda de modo que pudiera pasarse de una a otra con sólo hacer girar una perilla o apretar un botón.

La caja de música radiotelefónica estaría provista de válvulas amplificadoras y un altoparlante, todo ello prolijamente acondicionado en la misma caja. Ubicada sobre una mesa en la sala, haciendo girar la perilla se escucharía la música transmitida... El mismo principio podría hacerse extensivo a muchos otros campos, como por ejemplo escuchar en el hogar conferencias, que resultarían perfectamente audibles; también podrían propalarse y recibirse simultáneamente acontecimientos de importancia nacional. Los resultados de los partidos de béisbol podrían transmitirse mediante un equipo instalado en Polo Grounds. Lo mismo se aplica a otras ciudades. Este proyecto resultaría de especial interés para los granjeros y otras personas que viven en zonas alejadas de las ciudades. Adquiriendo una caja de música radiotelefónica podría disfrutar de conciertos, conferencias, música, recitales, etcétera. Aunque he señalado unos de los pocos de los probables campos de

aplicación del aparato, hay muchos otros a los que el principio podría hacerse extensivo”.

El jefe de Sarnoff recibió la buena idea, pero la consideró inoperante.

Al poco tiempo, Estado Unidos declaró la guerra a Alemania, y el gobierno confiscó todas las emisoras que con carácter de experimentales funcionaban en el país. Al terminar la guerra, la armada norteamericana intentó quedarse con las estaciones, argumentando que sólo ellos podrían darles buen uso. Sin embargo, las emisoras fueron devueltas a sus dueños originales quienes supieron instrumentar los avances logrados durante la guerra.

En enero de 1920, Sarnoff desempolvó el memorándum, al cual le aumentó algunos párrafos y se lo presentó al presidente de la RCA. El texto añadido era el siguiente:⁵

"A cada comprador de la caja de música radiofónica se le sugeriría que se convirtiera en suscriptor de Wireless Age (revista de RCA) que anunciaría en sus columnas la programación adelantada de todas las lecturas, recitales, conferencias a ser difundidas en varias ciudades del país. Con esto el propietario de un receptor puede saber, al leer la revista, qué es lo que pasa al aire en cualquier momento y ajustará el interruptor de su receptor al punto (longitud de onda) correspondiente con la música o conferencia que desee escuchar. Si se lleva a cabo este plan, el volumen de la publicidad pagada que puede ser obtenida para la revista sobre la base

⁵ Barnow, Erik. *A tower in Babel*. Oxford University Press. New York. 1966. Pág. 43. Citado en: *Ibidem*.

de una circulación grandemente orientada, construiría una aventura lucrativa por sí misma. En otras palabras, Wireless Age llevaría a cabo la misma misión que ahora realizan las revistas cinematográficas que gozan de amplia circulación”.

La RCA no supo aprovechar esta oportunidad y aunque llegó a ser la más importante empresa radiofónica no fue suyo el mérito de ser la primera estación radiodifusora con permiso para difundir públicamente.

1.2.- Nacimiento de la radiodifusión.

Dado que la RCA no atendió la proposición de Sarnoff, dejó el campo abierto para que fuera la estación KDKA, de la Westinghouse, la primera emisora pública con permiso oficial para transmitir.

La Westinghouse había dejado de tener contratos de guerra pero tenía mucha capacidad de producción. Los dirigentes de la compañía pensaron que las transmisiones de radio no debían dirigirse sólo hacia quienes podrían construir sus propios receptores; decidieron producirlos en serie y vieron que el mercado sería inmenso. Por lo tanto necesitaban una estación potente con una programación regular que sería dada a conocer con anticipación para asegurar la audiencia. El negocio estaría en la venta de los receptores.

El 2 de noviembre de 1920, la KDKA salió al aire como la primera estación formal autorizada, con una emisión que comenzó a las 8 de la noche y terminó

después de media noche. La información del triunfo del candidato Harding sobre Cox fue el principio de la radiodifusión pública y colectiva.⁶

Sin embargo, la primera transmisión radiofónica pública se llevó a cabo en Chelmsford, Inglaterra, a través de una estación experimental manejada por la compañía que Marconi fundó en ese país.⁷

Entre 1921 y 1923 Estados Unidos ve nacer numerosas estaciones radiodifusoras. En París se inicia una emisora que tiene como antena la torre Eiffel. El 4 de noviembre de 1922 nace en Londres la gran British Broadcasting Company (BBC). En algunos otros países europeos también surge una estación de radio. En nuestro país, el interés por el nuevo medio también se comenzaba a despertar. La radio en México nació no como un proceso científico de experimentación e investigación, sino como un reflejo de lo que ocurría en otros países, especialmente en Estados Unidos. En Monterrey, Nuevo León, Constantino de Tárnava inició la actividad radiofónica de este país, al instalar una emisora experimental en 1919, la TND, que recibió su autorización oficial en el año de 1923.⁸

1.3.- Etapas de la historia de la radio.

Ángel Faus, en su citado libro *La radio: Introducción a un medio desconocido*, divide la historia de la radio en 6 etapas:

⁶ Tanto De Fleur como Barnow atribuyen a la KDKA el primer permiso de transmisión; sin embargo, George Gillingham, en su artículo "El ABC de la radio y la televisión" en el libro *Los medios de comunicación social*, atribuye ese mérito a una estación de Springfield, Mass., en 1921. Pág. 262. Citado en: Romo, Cristina. op. cit. p. 38.

⁷ Enciclopedia Monitor. Pág. 314. Citado en: Ibid p. 37.

⁸ Mejía, Jorge. *Historia de la radio y la televisión en México*. Ed. Colmenares. México. 1972. Pág. 14. Citado en: Ibídem.

- 1.3.1.- Radio-difusión.
- 1.3.2.- Radio-imitación.
- 1.3.3.- Radio-espectáculo.
- 1.3.4.- Radio-music and news.
- 1.3.5.- Radio-tocadiscos.
- 1.3.6.- Radio-comunicación.

1.3.1.- Radio-difusión.

Radio-difusión; es decir, la difusión de un medio a distancia que se realiza sólo para demostrar su posibilidad; esta época abarca desde su aparición hasta las primeras emisiones regulares. Dentro del periodo podemos incluir las primeras transmisiones de noticias y música sin una programación definida.

1.3.2.- Radio-imitación.

La radio-imitación surge precisamente cuando las estaciones intentan hacer una programación más o menos planeada. Pero no desarrollan las posibilidades propiamente radiofónicas sino que la radio se limita pura y simplemente a imitar todas las formas preexistentes para difundir sus contenidos. De esta manera transmite las noticias como si estuviera escribiendo para periódicos, los programas musicales como si estuviera en una sala de conciertos, la literatura como si estuviera leyendo, y la palabra hablada como si un orador estuviera diciendo un discurso.

No hay todavía una búsqueda de lo que es comunicar radiofónicamente ni se consideran las características que rodean a la recepción de la radio. En esta etapa

prácticamente el mensaje consiste en eso, música, noticias, discursos y lecturas de obras literarias. La música que se transmitía era generalmente culta, de conservatorio.

Así como los programas noticiosos y la transmisión del mensaje musical, otro tipo de programación surgió también en los primeros años de la radio: Los radioteatros, que se inician más o menos en los años 1923 y 1924.

1.3.3.- Radio-espectáculos.

A partir de 1930 la radio tomó un giro especial y su personalidad comenzó a definirse entre los años de 1930 y 1950 divididos en tres fases: Primera, hasta el inicio de la Guerra Mundial, fue la fase más pura y amplia; segunda, durante el desarrollo de la contienda y la tercera, la más breve, inmediatamente después de terminadas las hostilidades de la guerra.

En la década de los 30's, la radio estaba creando su propia personalidad. Se inició el uso combinado de los recursos radiofónicos (voz, música y efectos) y se intentó reflejar de alguna manera la realidad sonora del receptor.

La recepción ya no era individual, el aparato receptor que se escuchaba personalmente fue sustituido por un aparato que podía ser escuchado en grupos y que estaba instalado generalmente en la sala principal del hogar, con lo que se inició la recepción familiar, la intervención de partidos políticos y el uso de la publicidad con agencias que compraban tiempo dentro de las programaciones diarias.

1.3.4.- Radio-music and news.

A partir de 1950 y a consecuencia de la aparición de la televisión que se desarrolló técnicamente a raíz de la guerra, la radio sufrió una gran transformación. Si bien después de la guerra la radio intentó volver a hacer la programación espectacular que hacía antes de la misma, el público había cambiado y ya no le interesaba oír lo que podía ver en televisión.

La radiodifusoras pensaron que la única forma de hacerle frente a la televisión era centrarse en la información, dada la gran experiencia que proporcionó la guerra.

Se cayó en la cuenta de algunos aspectos psicológicos propios de la radio como la individualidad, porque la recepción ya no es comunitaria; ahora es personal, lo que trae por consecuencia que los temas puedan ser tratados con mayor profundidad, procurando más interiorización con el público. Esto hizo que la radio cobrara un nuevo auge.

1.3.5.- Radio-tocadiscos. (Radio sinfonola).

Por último se encuentra la radio-sinfonola; llamada así, dado que se pueden seleccionar los discos si se llama por teléfono a un programa de complacencias. Esto es lo que predomina en la radio mexicana actual; anuncios comerciales, una gran labor de difusión del disco y algunos otros tímidos intentos en otras áreas. Puede estar ocurriendo algo terrible en la calle, pero si se enciende la radio para obtener información, se siguen oyendo las mismas canciones.

1.3.6.- Radio-comunicación.

Las posibilidades de la radiodifusión son muchas y las necesidades de una mejor utilización más. Tal vez algún día se pueda llegar a tener una radio-comunicación que *"aparece como una reacción a la vaciedad total, al empleo indiscriminado de la música que se opone a una limitación sustancial. No se pretende servir a una audiencia indiscriminada, sino a grupos lo más homogéneos posibles. Se informa al oyente de todo cuanto puede afectarle directamente dentro de un cuadro amplio de referencias, siempre con una dimensión cultural o informativa implícitas como actitud de la emisora".*⁹

⁹ Faus, Ángel. *La radio: Introducción a un medio desconocido*. Guadiana de publicaciones. Madrid. 1973. Pág. 151.

2.- La radio como medio de comunicación.

2.1.- En búsqueda de una definición de radio.

La radio es un elemento de lo que se ha dado en llamar "comunicación social", puesto que tiene la posibilidad de poner en relación a grupos sociales grandes. Por lo tanto, se puede decir que la radio es un medio de comunicación masiva en donde el receptor es igual a una masa informe y en ese contexto podría definirse más bien como un medio de difusión de información o de "irradiación a la masa que constituye el receptor"¹, el cual no establece necesariamente un proceso de comunicación en sentido estricto.

Si la radio es un medio de comunicación masiva, de difusión o de comunicación social dependerá siempre de los criterios de utilización, de la adecuación del mensaje al proceso y sobre todo del papel que juegue el auditorio de la radio. Si el destinatario del proceso y el auditorio son considerados como elemento importante, tanto más podrá considerarse al medio como un medio de comunicación sin calificativo.

2.2.- El proceso de transmisión radiofónica.

La radiodifusión es al mismo tiempo un sistema de transmisión de señales y de comunicación de signos y de significados. Aunque naturalmente los dos van unidos,

¹ Cazeneuve, Jean. *Sociología de la radio-televisión*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1967. Pág. 11. Citado en: Romo, Cristina. op. cit. p. 13.

se pueden separar como principio de estudio; ya que, en la radio, por ser un medio eminentemente físico, el proceso e itinerario de la señal están perfectamente definidos.

2.2.1.- Proceso de la señal radiofónica.

Si un sistema es *un conjunto de objetos así como de sus relaciones entre los objetos y entre sus atributos*², resulta que la radio es un sistema porque tiene objetos definidos que son sus componentes o sus partes, con atribuciones o funciones específicas que se relacionan entre sí manteniendo unido al sistema. Utilizando como base el modelo comunicativo propuesto por *Shannon*, dice que la transmisión de señales por radio tiene los siguientes elementos:

- a) *Fuente o emisor.* Que es la propia estación radiofónica que genera una corriente alterna a una determinada frecuencia.
- b) *Codificador.* Es propiamente el transmisor de radio que modula o cambia algunas de las características del mensaje transformándolo en señales que sean entendidas por el receptor.
- c) *Canal.* No es otra cosa que el mismo aire por donde se desplaza la información por medio de ondas hertzianas.
- d) *Decodificador.* El aparato receptor de radio capta la onda, la detecta, la amplifica y la decodifica transformándola en el mensaje original capaz de ser entendido por el receptor.

² Hall y Fagen. Citados por Watzlavick, Beavin y Jackson. *Teoría de la comunicación humana*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1976. Pág. 117. Citado en: *Ibíd.* p. 14.

e) *El destino.* Es el último elemento, el radioescucha.

f) *El ruido.* Es otro atributo del sistema. Se presenta en todas partes e invade a todo el sistema distorsionándolo y provocando que el mensaje no sea tan fiel como fue emitido.

Al llamar atributo al ruido, no significa que sea un elemento indispensable en el sistema, sino que es un elemento que se presenta aún cuando se trate de evitar.

Ahora bien, el estudio del proceso de transmisión de la señal no tiene ningún sentido, sino se hace un análisis del proceso del mensaje contenido que avanza a través de todo el sistema de señales.

2.2.2.- Proceso del signo.

El proceso del signo o significado de la comunicación radiofónica también se presenta como un sistema; ya que, como tal, tiene igualmente sus elementos definidos; los cuales, a su vez, cuentan con funciones específicas que les permiten relacionarse. El objetivo final del proceso del signo es asegurar que el destinatario recibe el mismo mensaje original para lo que cuenta con los siguientes atributos:

a) *Fuente o emisor.* Se encarga de enviar un mensaje con un contenido determinado que puede ser dado por un guionista, locutor, actor o comentarista.

b) *Codificador.* Se utiliza un lenguaje, presentación y estilo acorde con el contenido y que sea común al del receptor para asegurar que se recibe el

mismo mensaje. Para ello, se cuenta con un código radiofónico, voces, música y efectos sonoros.

c) *Canal*. Es el proceso de la radiodifusión.

d) *Decodificador*. Recepción correcta del mensaje. Ahora se tiene una señal/signo que significa y contiene el mensaje.

e) *Destino o receptor*. Se ha transformado el mensaje en lo que el radioescucha percibe y entiende.

Aparecen presiones que representan al ruido y entorpecen el proceso comunicativo. Aquí ya no se está en presencia de un ruido físico que se puede detectar y localizar fácilmente, sino que se enfrenta precisamente a la personalidad humana, individual de los receptores, lo cual lleva a una concepción más integral del problema, en el que entran de lleno factores biológicos, psíquicos, sociales y culturales de los radioescuchas.

2.3.- Características de la radio como medio de comunicación.

Las características de la radio se exponen aquí desde cuatro puntos de vista: Auditivo, social, psicológico y de producción. Se tratan de forma más específica para evitar criterios artificiales y juicios de valor.

2.3.1.- Desde el punto de vista auditivo.

La radio es un medio que sólo emite sonidos, por lo que obviamente tiene vedado el acceso a los demás sentidos. Todas las implicaciones sonoras pueden aplicarse en la radio. El sonido no tiene límites ni en cuanto a su origen ni en cuanto a su difusión; se esparce naturalmente *y puede ser percibido tanto voluntaria como involuntariamente*, en contraposición con lo que ocurre con la visión, que está completamente sujeta a la voluntad. Un estímulo auditivo se escucha necesariamente.

El sonido tiene límites naturales, la imagen auditiva es más imprecisa que la imagen visual; depende demasiado de la estructura psicológica y cultural del que lo escucha y por esa razón es capaz de hacer evocar lo que se quiere imaginar.³

2.3.2.- Desde el punto de vista sociológico.

A este respecto, McLuhan dice:

A partir de la televisión, la radio se ha orientado hacia las necesidades individuales de las personas a distintas horas del día, hecho que va de la mano con la pluralidad de aparatos receptores, cuartos de baño, cocinas, automóviles y, actualmente, en el bolsillo. Se emiten diferentes programas de radio para los que se dedican a actividades diversas. La radio, que antaño fuera una forma de audición en grupo que vaciaba las iglesias, ha vuelto a los usos privados e individuales desde la

³ Carpenter, Edmund y McLuhan, Marshall. *El aula sin muros*. Ed. Cultura popular. Barcelona. 1968. Citado en: Ibid. p. 19.

*aparición de la televisión. El jovencito se aparta del grupo de la televisión para acudir a su radio propia.*⁴

La radio es un medio que llega a un público extenso, inconmensurable, incontrolable y hasta cierto punto desconocido.

2.3.3.- Desde el punto de vista psicológico.

Oír no pone en juego más que a los conductos del oído. Escuchar engloba todo el circuito del pensamiento.⁵

Según Abraham Moles, pueden distinguirse cuatro formas distintas de escuchar:

- a) *La radio ambiente*, en la que todo lo que el oyente solicita del medio es que le proporcione un fondo musical o de palabras.
- b) *La radio que se escucha*, y a la que se le presta atención marginal interrumpida por el desarrollo de una actividad paralela.
- c) *Atención concentrada*, que supone el aumento de potencia del receptor, rechazando así el entorno sonoro y concentrando la atención en el mensaje.
- d) *Y por último la radio-selección*, que es la selección de un programa concreto por parte del oyente.

⁴ McLuhan, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. Ed. Diana. México. 1973. Pág. 375.

⁵ Moles y Schaeffer son citados en: Faus, Ángel. op. cit. p. 22.

Por su parte *Kurt Schaeffer* plantea cuatro actitudes en el oyente:

- a) *Oír*, que es tanto como percibir simplemente.
- b) *Escuchar*, que supone una actitud más activa.
- c) *Atender*, que lleva implícita una intencionalidad.
- d) *Comprender*, como resultado combinado de escuchar y atender, cuya finalidad es similar.

2.3.4.- Desde el punto de vista de la forma de producción.

En cuanto a la forma de producción, la radio es un medio relativamente barato, lo mismo que en su recepción; es además rápido y poco elaborado.

Es muy amplio en cuanto al tratamiento de temas. Para la radio el tiempo y el espacio no son un problema; el auditorio, con la historia se puede transportar de un lugar a otro, de una época a otra con la rapidez de una palabra. Todo lo que puede ser traducido a sonido es susceptible de transmitirse por radio.

Respecto a esto, el mensaje radiofónico tiene la imperiosa necesidad de sustituir a los demás sentidos, especialmente a la vista. Por el hecho de ser solamente auditivo, debe captar la atención desde el principio y mantenerla, de lo contrario se distrae.

Aunque el mensaje radiofónico depende del punto de vista del emisor, puede haber mucha identificación con las ideas porque no hay nada concreto y se propicia la reflexión. Cuando una idea se muestra visualmente es precisamente *esa persona a la que le ocurre esa situación*. Sin embargo, cuando la idea se muestra sólo

auditivamente esa situación es sólo enunciada, sólo puede ser visualizada dentro del propio campo de experiencia del que está escuchando. Es imposible que sea de otra manera.

2.4.- Funciones sociales de la radio.

Tradicionalmente, y porque a la estación BBC de Londres se le ocurrió decirlo, los medios de comunicación social tienen tres funciones: Informar, educar y divertir.

La información radiofónica centra su importancia en las características de simultaneidad, inmediatez, posibilidad de desplazamiento rápido y su alcance.

La función educativa de la radio, enormemente desperdiciada, ha sido considerada como un auxiliar significativo en algunos países de América Latina y de Asia, principalmente. Sin embargo, hay mucho que hacer al respecto. Se ha tomado poco en serio su poder formativo y prácticamente no hay sistemas nacionales globales de educación radiofónica en el mundo. El grupo TAE de FUNDESCO expone lo siguiente:

"(...) la radio (...) en los países subdesarrollados, con una tasa de analfabetismo considerable, resulta ser no solamente el primer medio de información, sino también la fuente fundamental para la adquisición de conocimientos".⁶

En cambio, la función diversión y entretenimiento de la radio es abundantemente explotada en todas las emisoras comerciales y en muchas

⁶ Grupo TAE de FUNDESCO. *Tecnología audioeducativa. Análisis y metodología de la emisión radiofónica*. Número 18. Citado en: Romo, Cristina. op. cit. p. 24.

culturales. No se trata de evitarla o suprimirla, sino de *equilibrarla* con las otras dos funciones y que los programas de diversión y entretenimiento respondan a una planificación bien estudiada y al cumplir esta función, por encima de todo esté el sentido humano y social de los radioescuchas.

3.- La cultura y la radio: Una combinación para el desarrollo social.

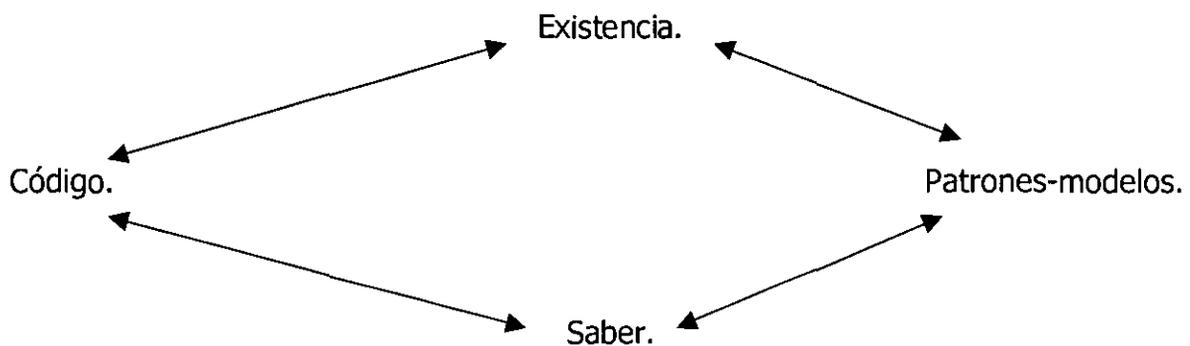
3.1.- Comunicación social y desarrollo cultural.

Se discute el concepto de cultura porque se traduce, sin más, en el sentido y los significados últimos de una sociedad, de ahí que haya sido tratado, especialmente, en las épocas críticas. Por otra parte, si el estudio de toda relación interpersonal o grupal requiere del desciframiento de ideas y creencias, códigos y patrones conductuales, proyectos latentes y situaciones concretas de sus miembros, y lo mismo, con un grado mayor de complejidad, es necesario para el análisis de la comunicación social, se puede afirmar que cuando se estudia ésta se tiene que hacer referencia a la sociedad y a la historia que remite a la cultura.

Pues bien, cada cultura se compone básicamente de creencias e ideas. Las ideas pueden traducir y ampliar las creencias, pero suelen ser también proposiciones estructuradas en sistemas que respondiendo por regla general, a una nueva sensibilidad de la realidad proponen nuevas perspectivas de desarrollo que pueden tener en mira el resquebrajamiento de algunas creencias. En todo caso, las ideas proceden de una sensibilización de la realidad que condiciona la percepción, y sólo en casos aislados y referidos a las ciencias puras pueden producirse sistemas de ideas cuya conexión con la sensibilización de un tiempo no pueden demostrarse. Con lo que se puede decir, junto con Ortega y Gasset, que *"la cultura es el sistema vital de las ideas de un tiempo"*.¹

¹ Ortega, José y Gasset. *Misión de la universidad*. Ed. Austral. Citado en: Prieto, Francisco. *Cultura y comunicación*. Ediciones Coyoacán, Colección: Diálogo Abierto. Comunicación. 2ª. ed. México. 1998. Pág. 33.

Ahora, no hay que alejarse del problema de la comunicación y mencionar el esquema descriptivo de la cultura realizado por Edgar Morin, para quien ésta se describe como *"un sistema indisociable donde el saber, almacén cultural, sería registrado y codificado, asimilable sólo por medio de los detectores del código, miembros de una comunidad dada (lenguaje y sistema de signos y símbolos) ligado, constitutivamente, a patrones modelos que permiten organizar y canalizar las relaciones existenciales, prácticas y/o imaginarias"*.²



La relación con la existencia está, pues, bivectorizada: De una parte, el sistema cultural extrae de ella la experiencia que puede asimilar - patrones-modelos - y, eventualmente, almacenar; de otra, provee a la existencia los cuadros y estructuras - códigos - que asegurarán, disociando o mezclando, la práctica y lo imaginario - saber -, sea la conducta operacional, la participación, el goce...

Lo que muestra a la cultura como centro y marco de referencia en el proceso de la comunicación social o colectiva. Entonces: La distinción entre existencia y saber es, desde otra perspectiva, la que puede establecerse entre cultura formal y cultura

² Morin, Edgar. *El sistema cultural*. Centro nacional de investigación científica. París, Francia. Citado en: Prieto, Francisco. op. cit. p. 34.

material. La cultura es pues, más que una mera ideología, es formal cuando aún no se ha materializado. *Marcuse* afirma sobre la cultura: *"Existe una cultura cuando los valores representativos pasan o han pasado visiblemente a la realidad social."*³

Para ilustrar lo anterior se toma el ejemplo de la gran prensa francesa, se comprueba que el periódico de derecha *"Le Figaro"*, el socialdemócrata *"Le Monde"* y el comunista *"L'Humanité"* se caracterizan no sólo por contenidos diferentes que se muestran en encabezados, ordenamientos y artículos, sino incluso, por un estilo de redacción diferente. Y es que difícilmente pueden separarse forma y contenido. El resultado de ello es que *un lector de cualquiera de esos periódicos va estructurando una visión de la realidad que fomenta una cierta coherencia en sus opiniones e intereses, lo cual facilita y aún propicia el diálogo social*, pues la primera condición para no ser manipulado es la posesión de una idea clara sobre la realidad social de la que forma parte. En la medida en que se sepa en qué se cree y por qué se cree, se puede tocar un tema de manera constructiva, o sea, no caótica; se cobra conciencia, pues, la desarticulación de un elemento en la concepción de la realidad, no desequilibra el sistema de ideas y creencias. Así, la radio nacional sometida a las leyes de mercadotecnia, es un ejemplo de vulgaridad manifiesta; además, fuera de una política cultural en un país donde la educación no es cuestión fundamental como lo prueba no sólo lo aquí mencionado sino el índice de analfabetismo.

En este sentido, *la labor de la radio cultural como institución que da primacía a la cultura a fin de propiciar un entendimiento racional de la realidad en el mundo contemporáneo es un paso fundamental*. Para ello es necesario dar a la radio

³ Marcuse, Herbert. *Comentarios acerca de una nueva definición de la cultura*. Ética de la revolución. Ed. Taurus. Barcelona. 1975. Pág. 125.

cultural su carácter de institución de cultura que garantice la difusión de ideas y creencias en el sistema social. Esta labor sería complementada mediante una política cultural consistente en: ⁴

1. El desarrollo obligatorio de formas de expresión sensible en las transmisiones cotidianas.
2. La fundación de un organismo autónomo – del poder público y privado -, destinado a elaborar una política educativa que se instrumente en la radio y todos los medios de comunicación social.
3. La inclusión desde las escuelas primarias de estudios sistemáticos de los lenguajes de los diversos medios de comunicación, lo que propiciará la resistencia a la manipulación y favorecerá el desarrollo de aquellos para quienes la escritura no fuera el medio connatural de expresión.

Se trata; pues, de rebasar la confusión lingüística y conceptual que se padece como un primer paso hacia la gestación de una estructura democrática, esto es, de participación de las mayorías en la esfera pública y no de sometimiento a ella.

3.2.- La cultura formal en el proceso del desarrollo social.

Ahora se toma una vez más el concepto ya mencionado de José Ortega y Gasset donde se entiende la cultura como el *sistema vital de las ideas de un tiempo*, concepción que no sólo establece la correspondencia necesaria entre sensibilidad y razón – sin la cual la racionalidad se va volviendo irracionalidad -, sino que, al mismo tiempo, puede aplicarse a una sociedad determinada. Para esto; Ortega establece

⁴ Prieto, Francisco. op. cit. p. 44.

una distinción entre cultura y civilización entendiendo por civilización *"los modos prácticos y cotidianos de vivir que emanan de una cultura"*, que se apega a su definición de cultura considerando la civilización como el conjunto de usos y hechos sociales que constituyen la sociedad. Civilización sería entonces vida civil; y cultura, la sistematización de las ideas y creencias que en ésta se constituyen y que son sus referentes a partir de un proceso que no permite sino una distinción ideal. No se habla, entonces, de cultura y civilización sino de cultura y sociedad.

Cultura sería en efecto, el *"sistema vital de las ideas de un tiempo"*, esto es, y según la descripción de Edgar Morin, un *"sistema indisociable donde el saber, almacén cultural, sería registrado y codificado, asimilable sólo por los detectores del código miembros de una cultura dada (lenguaje y sistema de signos y símbolos extra lingüísticos) ligado, constitutivamente, a patrones-modelos que permiten organizar y canalizar las relaciones existenciales, prácticas y/o imaginarias. Así, la relación con la existencia está bivectorizada: De una parte, el sistema cultural extrae de la existencia la experiencia que le permite asimilar y, eventualmente, almacenar; de otra parte, provee a la existencia los cuadros y estructuras que asegurarán, disociando o mezclando, la práctica y lo imaginario, sea la conducta operacional, la participación, el goce..."*

Antes de seguir adelante, es necesario mostrar por qué se ha expuesto de esta manera el concepto de cultura. Y para ello, hay que partir de una proposición: La sociedad sería una realidad por sí misma comunicante fuera de ese sistema vital de

las ideas de un tiempo que es la cultura. En otras palabras, sería impensable la cultura fuera de una sociedad, una sociedad sin cultura remitiría de inmediato, al reino animal que, en el caso de los hombres haría pensar en el aniquilamiento de la vida humana, o sea, la reducción de ésta a la vida social. Y ello, porque sólo es propiamente humano lo que se piensa, siente y ejecuta con el cuerpo percatándose de lo que significa, responsabilizándose en relación directa con todo lo que le rodea. Entonces, si la sociedad es una resultante de la historia, su sentido se encuentra en lo que se ha denominado el sistema cultural que comprende tanto el sentido material de la cultura (actual) como el espiritual (prospectivo), esto es, los elementos de contradicción, denuncia y negación que constituyen la llamada cultura formal. Es decir: Cultura formal es la que aún no se ha materializado y que presupone la conciencia profunda de la cultura material. Si, en rigor, es este el sistema vital de las ideas del tiempo, en una dimensión superior lo es la relación dialéctica entre una y otra.

Así, es claro que el desarrollo social depende en gran medida de la difusión de la cultura y la planeación por parte de los diversos medios de comunicación colectiva, en función de que éstos fuesen dirigidos en adelante por organismos autónomos y respetables que los lleven a asumir su rol de culturización y alcanzar la posibilidad del referente común necesario para la comunicación social.

En todo caso, uno de los problemas más serios para la sociedad mexicana actual, es que los medios de comunicación colectiva, en la mayoría de los casos, son, en esencia, incultos y que este mal aumenta progresivamente en la medida en que

ellos mismos se sustraen de su compromiso con la cultura formal y se vuelven, en más o en menos, apéndices de un empresario pueril y un Estado despótico.

El objetivo de todos los proyectos sería, finalmente, y como señala Edgar Morin, *favorecer la autonomía de la acción individual contra la racionalización industrial y el conformismo oficial*, donde la manera más eficaz de hacerlo es en los centros de producción de información como una forma de proceder hacia una transformación social razonada.

Nada de esto es fácil, pero sucede que es urgente. Mientras persista la alineación en el trabajo, la familia seguirá desmoronándose y el hombre continuará el proceso de deshumanización que ya está demasiado avanzado.

Nunca antes pareció más urgente el encuentro de unos medios de comunicación genuinamente cultos para enfrentar su realidad social, poseedores del sistema vital de las ideas de un tiempo, con los hombres que desde el campo y las fábricas inician y fracasan una y otra vez por la recuperación de la dignidad perdida, que ya, por otra parte, ni siquiera saben en qué consiste. Nunca antes ha sido de tan fundamental importancia plantearse en los medios de comunicación colectiva la pregunta *¿qué es el hombre?*, que ha angustiado a muchos de los pensadores más lúcidos de nuestro tiempo y donde residiría el punto de partida de toda acción posterior.

4.- Memoria.

4.1.- Difusión de la programación de XEITC en El Sol del Bajío y a.m.

Dentro del análisis de necesidades de Radio Tecnológico, se detectó que la programación no era conocida por los habitantes de Celaya y la región, así que se consiguió el apoyo de los 2 medios impresos más importantes de la ciudad para difundirla: El Sol del Bajío y a.m. El apoyo consistía en la publicación de la programación en la sección de sociales 2 días a la semana y se dice consistía, porque el proyecto fracasó, debido a que la publicación era gratuita y dependía de la cantidad de anuncios pagados que se recibía en los periódicos; o sea que, la preferencia la tenían los anunciantes y si sobraba espacio, se publicaba la programación. Esto no ayudó mucho ya que no se difundían los programas el día que se iban a transmitir y si alguien se interesaba por escuchar alguno, tenía que esperar una semana para poder informarse. La continuidad en la difusión era ineficaz y se decidió no seguir usando los servicios de los periódicos. A continuación se presentan algunos ejemplos de los programas que se presentaron en El Sol del Bajío y a.m.

Radio Tecnológico de Celaya



1210 de Amplitud Modulada.

Te recomienda esta semana:

CAMINITO DE LA ESCUELA.

Lunes a Viernes. 7 a 8 de la mañana.

Música Infantil.

HACEDORES DE PALABRAS.

Sábados 11 a 1 de la tarde.

Literatura.

ENFOQUES EDUCATIVOS.

Jueves 7 a 8 de la noche.

Universidad Pedagógica Nacional.

NUESTRA SESION DE JAZZ.

Lunes, Miércoles y Viernes

de 5 a 6 de la tarde.

RADIO KAOS.

Jueves a las 12:30 de la tarde.

Música Underground.

RADIO REGGAE.

Sábados de 5 a 6 de la tarde.

PRODIUM NEERLANDES.

Jueves de 9:30 a 10:30 de la mañana.

Música Clásica.

Radio Netherlands.

■ Radio Tecnológico de Celaya

1210 de Amplitud Modulada.

Te recomienda esta semana:

► **CANTO LIBRE**

Lunes, miércoles y viernes. 4:00 P.M.

Música Latinoamericana.

► **NUESTRA SESION DE JAZZ**

Lunes, miércoles y viernes. 5:00

P.M.

► **VIVIENDO EL PASADO.**

Sábado, 4:00 P.M.

Historia del rock.

► **RADIO REGGAE.**

Sábados. 5:00 P.M.

► **TREN HACIA NINGUN LUGAR.**

Sábados. 6:00 P.M.

Blues.

► **RESUMEN DE SIGLO.**

Martes. 7:00 P.M.

Poesía.

► **CANTO DE LA SIERRA.**

Martes. 5:00 P.M.

Guápango arribeño.

► **DE FONDO.**

Lunes a viernes. 8:00 A.M.

Noticiero.

► **EL CAFE DE FEDERICO.**

Martes y viernes. 10:30 A.M.

Tópicos de actualidad.

► **EL COREDERO SINFONICO.**

Lunes. 7:00 P.M.

Rock progresivo.

RADIO TECNOLÓGICO DE CELAYA

1210 DE AMPLITUD MODULADA

Nuestra sesión de jazz
 lunes, miércoles y viernes 5:00 a
 6:00 p.m.
 Canto libre
 lunes, miércoles y viernes 4:00 a
 5:00 p.m.
 música latinoamericana
 El concierto de la semana
 miércoles 9:30 a 11:00 a.m.
 música clásica
 Afinando sintonía
 miércoles 12:00 a 1:00 p.m.
 fusión contemporánea
 De fondo
 lunes a viernes 8:00 a 9:00 a.m.
 noticiario
 Madredeus "O Porto"
 Concierto O Paraíso
 programa especial
 jueves 3:00 a 4:00 p.m.
 new age
 La tierra de leche y miel
 lunes a viernes 9:00 a 9:30 a.m.
 blues
 Radio Kaos

jueves 12:30 p.m.
 underground
 Enfoques educativos
 jueves 7:00 a 8:00 p.m.
 Universidad Pedagógica
 Nacional
 Caminito de la escuela
 lunes a viernes 7:00 a
 8:00 a.m.
 música infantil
 Zig-Zag
 sábados 1:00 a 3:30 p.m.
 rhythm and blues y propuestas
 contemporáneas
 Viviendo en el pasado
 sábados 4:00 a 5:00 p.m.
 historia del rock
 Radio reggae
 sábados 5:00 a 6:00 p.m.
 Tren hacia ningún lado
 sábados 6:00 a 7:00 p.m.
 blues
 El mundo de los niños
 sábados y domingos 9:00 a 11:00 a.m.
 música infantil

Radio Tecnológico de Celaya



1210 de Amplitud Modulada.
 Te recomienda esta semana:

Hacedores de palabras
 sábados 11:00 a 1:00 p.m.
 literatura
 Los dioses del abismo
 domingos 1:00 a 2:00 p.m.
 heavy metal subterráneo
 Naturalmente musical
 domingos 6:00 a 7:00 p.m.
 rock pop
 Radio discordia
 domingos 5:00 a 6:00 p.m.
 punk y hard core
 Los amigos de la buena música
 viernes 9:30 a 10:30 a.m.
 música clásica

4.2.- Producción de identificaciones para programas de la estación.

La compra de un transmisor con más potencia hizo que Radio Tecnológico cambiara su frecuencia de 1200 a 1210 Khz., por especificaciones gubernamentales, así que se tuvieron que cambiar las identificaciones de los programas con la nueva frecuencia. Para la producción de las identificaciones se realizaron las siguientes actividades:

- Guión.
- Musicalización.
- Efectos.
- Locución.
- Grabación.
- Inclusión en formato mini-disc para su aprobación.

Donde la duración de las identificaciones variaba entre 30 y 40 segundos, se grabaron las siguientes:

- "Enfoques educativos". Programa que abarca los temas centrados en pedagogía. Se realizó spot, entrada y salida.
- "Hacedores de palabras". Programa dedicado a las diferentes manifestaciones de la literatura. Se realizó spot, entrada y salida.

- “Generación 1200”. Programa dedicado a informar las actividades escolares de preparatorias y universidades de la ciudad. Se realizó spot, entrada y salida.
- “El concierto de la semana”. Programa dedicado a dar a conocer la música clásica. Se realizó spot.
- “Los amigos de la buena música”. Programa dedicado a dar a conocer la música clásica contemporánea. Se realizó spot.
- “El mundo de los niños”. Programa dedicado a entretener a los niños. Se realizó spot.
- “La tierra de leche y miel”. Programa que se propone dar a conocer las manifestaciones del blues. Se realizó spot.
- “Nuestra sesión de jazz”. Programa cuyo objetivo es dar a conocer las manifestaciones del jazz. Se realizó spot, entrada, salida y 2 cortinillas.

Así las nuevas identificaciones fueron aceptadas por el coordinador e incluidas en la bitácora de programación. Ahora es necesario aclarar que los términos utilizados como spot, entrada-salida y cortinillas están mal usados; ya que, los nombres correctos son promocionales, viñetas y cuñas respectivamente. Aunque existen teóricos que los manejan con diferentes nombres. Se presentan así, porque es la forma más común y práctica de mencionarlos dentro del trabajo de Radio Tecnológico.

4.3.- Cobertura del IV Festival *Cervantes en Todas Partes* 1998.

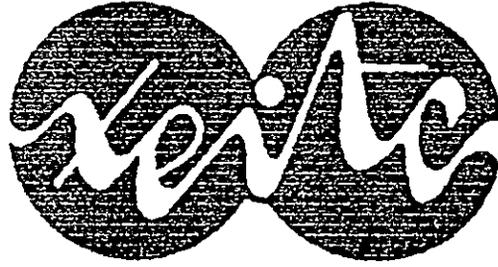
El Festival *Cervantes en Todas Partes* es una extensión de presentaciones para las ciudades del estado, dentro del marco del *Festival Internacional Cervantino* que se realiza anualmente en la ciudad de Guanajuato durante el mes de octubre. Considerado uno de los festivales culturales más importantes en Latinoamérica, no podía ser olvidado en las transmisiones de Radio Tecnológico. Para el año de 1998, se destinaron varios espacios en la programación de la radio y los eventos y actividades realizadas fueron las siguientes:

- El 14 de octubre se presentó en el Auditorio "Francisco Eduardo Tresguerras", el grupo de danza contemporánea procedente de la India "Astad Deboo y The Hula Group Thang-ta Martial Arts Performers". Se asistió al evento y se realizaron notas informativas acerca de la historia del grupo, sus logros y el resultado de su presentación en Celaya.
- El 15 de octubre se presentó en el Auditorio "Francisco Eduardo Tresguerras" el grupo mexicano de blues "Real de Catorce". Se consiguió una entrevista en vivo que se transmitió el mismo día de la presentación a las 4: 00 P.M., además se invitó a la estación a los diferentes medios de comunicación que no lograron una exclusiva con el grupo. Se asistió al evento y se realizaron notas informativas para la programación de la radio y un artículo para la sección cultural de El Sol del Bajío.

- El 16 de octubre se presentó en la plaza de toros "Rodolfo Gaona" el grupo de rock mexicano "Santa Sabina". Se asistió al evento y se realizaron notas informativas para la programación de la radio.
- El 21 de octubre, se presentó en el Auditorio "Francisco Eduardo Tresguerras" el grupo eslovaco de música clásica "Slovak State Philharmonic". Se asistió al evento y se realizaron notas informativas para la programación de la radio.

Radio Tecnológico de Celaya, siguió la difusión de todos los eventos y logró ser la opción número uno, en cuanto a medios de comunicación se refiere, para apoyar a los coordinadores representados por La Casa de la Cultura local.

Radio Tecnológico de Celaya



PRENSA

Hugo Jorge Zárate Saucedo

SEP

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE CELAYA



O C T U B R E 9 8

IV
Cervantes
en todas partes

HUGO JORGE
ZARATE
SAUCEDO

PRENSA

CELAYA GUANAJUATO

4.4.- Programa especial: *Madredeus, La Poética Melancolía.*

La presentación del programa: *Madredeus, La Poética Melancolía* se hace debido a que era un grupo portugués desconocido en México hasta su presentación en el Festival Internacional Cervantino de 1997, donde tuvo mucho éxito. Razón por la cual, siguió con una serie de presentaciones por algunas ciudades del país y un año después, se editó una producción llamada "Madredeus, O Porto" que incluye algunas canciones tocadas en vivo dentro de esa gira. La propuesta musical de Madredeus es muy importante, ya que pocas veces se puede escuchar música del género que algunos consideran 'new age' y otros, una evolución de la música popular portuguesa. Se presentó ante el coordinador de la radio un proyecto para producir el programa fuera de la programación normal de la radio, se aceptó y se asignó un espacio. Después de hacer la preproducción, producción y posproducción de La Poética Melancolía se presenta la historia del grupo junto con su última producción ya antes mencionada Madredeus, O Porto los días 12 y 13 de noviembre de 1998 de 3:00 a 4:00 P.M. En el anexo número 1 se pueden encontrar los guiones de los programas completos.

Las actividades hasta aquí mencionadas se realizaron durante el periodo del 21 de septiembre al 16 de diciembre de 1998. A partir de ese momento, se tuvo que dar un cambio de actividades respecto al proyecto inicial ya que no se contó con el apoyo necesario por parte de la coordinación de la estación. El trabajo es reestructurado, y se presentó un proyecto para realizar el diseño de un programa musical de radio expresado en "Nuestra Sesión de Jazz"; programa adecuado porque

depende totalmente del productor, además de haber sido aceptado sin ningún problema.

4.5.- Producción del programa: *Nuestra Sesión de Jazz*.

El programa de Nuestra Sesión de Jazz se había estado sacando al aire desde un año anterior al inicio de las prácticas profesionales, pero nunca con una base teórica. Así que después de dejar el proyecto inicial, el punto fuerte es hacer del programa *Nuestra Sesión de Jazz* un programa bien diseñado apoyado en elementos radiofónicos teóricos que aseguren la presentación adecuada del mismo. En el capítulo cinco se desarrollan de manera más detallada los elementos que debe contener un programa de radio musical y se va a demostrar que *Nuestra Sesión de Jazz* cumple con ellos. Las actividades realizadas en cada programa son: Búsqueda de información (libros y revistas especializadas, internet y entrevistas), adaptación, musicalización, guión, locución, manejo de controles técnicos y atención al teléfono. A continuación hay una lista del total de los programas diseñados en el periodo del 18 de diciembre de 1998 al 19 de marzo de 1999 que se transmitían en vivo los viernes de 5:00 a 6:00 P.M.

1. 18 de diciembre de 1998. "El violín en el jazz", Parte I. Programa que narra las cualidades del violín dentro de la unión con otros instrumentos en el jazz, principales músicos y presentación de canciones con experimentos en el violín eléctrico.

2. 25 de diciembre de 1998. "El violín en el jazz", Parte II. Continuación de la parte I.
3. 1 enero de 1999. "El free jazz y la escena post-punk". Se presentan nuevos estilos en el jazz a partir de la monotonía tradicional del género. Los músicos vanguardistas declaran la guerra a los tradicionalistas.
4. 8 de enero de 1999. "El jazz: Causa y efecto. A más de un siglo del origen del mito". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés. Cronología general del jazz mostrando los resultados de una tradición musical en los años 90's.
5. 15 de enero de 1999. "Cuatro sellos para la otra escena. El jazz independiente". Presentación de música no comercial y nuevas tendencias como el jazz experimental.
6. 22 de enero de 1999. "La poesía en el jazz". : Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés. Narra composiciones literarias que se hacen entre los mismos músicos para reconocer a los grandes del jazz.
7. 29 de enero de 1999. Inicio de la serie: La perspectiva del jazz en un contexto cultural e histórico. En esta serie se relaciona al jazz con los hechos musicales de una época específica y los hechos históricos que influenciaban los diferentes géneros en la evolución del jazz. "Lo viejo y lo nuevo. Swing contra Bop". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés.

8. 5 de febrero de 1999. Segundo programa de la serie. "¿Por dónde ahora?". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés.
9. 12 de febrero de 1999. Tercer programa de la serie. "Una piedra en el camino". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés.
10. 19 de febrero de 1999. Último programa de la serie. "Los cambios a través del tiempo". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés.
11. 26 de febrero de 1999. "¿Por qué no hay más mujeres instrumentistas en el jazz?". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés. Programa que muestra los problemas por los que una mujer tiene que pasar para llegar a ser músico dentro de un mundo controlado por hombres.
12. 5 de marzo de 1999. "Art Blackey and The Jazz Messengers: La nueva propuesta". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés. Programa realizado por preferencia personal de la ejecución del jazz en los inicios de la vanguardia.
13. 12 de marzo de 1999. "Joe Sample: Un sobreviviente del alma". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés. Programa realizado por haber tenido contacto cercano con el músico y la dedicación en su estilo de tocar el piano.

14. 19 de marzo de 1999. "La velocidad de la celebración: Jazz y semiótica. El placer del jazz". Además de las actividades ya mencionadas se tradujo la información del idioma inglés. La velocidad de la celebración es un ensayo de aproximadamente 25 cuartillas; el placer del jazz, es una selección de un tema poco tratado en programas de jazz. Se describe lo que representa para un músico tocar jazz y ser parte de una tradición que sigue vigente hacia el inicio del siglo XXI.

Encontrar fuentes de información en el jazz que revelen datos importantes o trascendentes para los hispanos es algo complicado, la mayoría de ésta se encuentra escrita en inglés, francés o alemán dejando documentos muy clásicos o atrasados para consulta en español. Por ello, el autor del presente escrito cree conveniente desglosar un listado de las direcciones en internet más completas, debido al tiempo utilizado en la búsqueda y la aportación que se da al estar al día en lo que a información de jazz se refiere. Aunque, sigue siendo importante el conocimiento de alguno de los idiomas mencionados para no limitarse a los pocos documentos que se ofrecen en español.

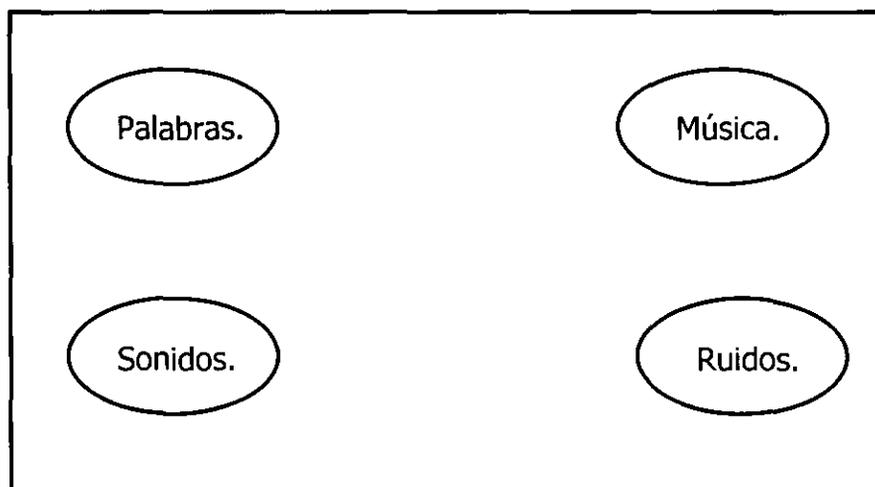
- Revista de jazz, *jazzred*. www.jazzred.com/
- All About Jazz. www.visionx.com/jazz/index.html
- Jazz House. www.jazzhouse.org/
- Instituto de Jazz de Chicago. www.jazzinstituteofchicago.org/
- Cantantes de Jazz. www.jazzsingers.com/RelatedLinks/
- Jazz en Francia. www.jazzfrance.com/en/
- Revista Storgata. [//nettvik.no/storgata/jazzscene/](http://nettvik.no/storgata/jazzscene/)

- The Green Mountain Jazz Messenger.
www.gmjazzmessenger.com
- Estación Central del Jazz. www.jazzcentralstation.com/
- Jazz Clearinghouse. www.All-jazz.com
- Productora Nine Winds. members.aol.com/ninewinds/
- Productora Eremita. www.eremite.com/
- Europe Jazz Network. www.ejn.it/
- Revista Obyron. www.obyron.com/hue00/jazz/jazz00.htm
- Productora Enja. www.enjarecords.com/indi.htm
- Productora Silkheart. www.silkheart.se/
- Music and Arts. www.musicandarts.com/
- Productora Knitting Factory Works. www.knittingfactory.com/
- Productora Tzadik. www.tzadik.com/
- Productora Black Saint Soul Note. www.blacksaint.com/
- Productora Okka. www.okkadisk.com/okka/okka_home.html
- WJZW Radio Station. www.smoothjazz1059.com/
- New Radio World. www.newradioworld.com

5.- Diseño del programa Nuestra Sesión de Jazz.

5.1.- El código de la radio.

El discurso radiofónico se integra con cuatro elementos:



Si se exceptúan las audiciones estrictamente musicales, un análisis de la composición del discurso radiofónico arrojaría la comprobación de que la palabra tiende a predominar, posee una presencia mucho mayor que los otros elementos.

De ahí que la verborrea sea un riesgo cotidiano. Un exceso en el uso de la palabra puede resultar molesto al oyente y convertirse en un ruido capaz de perturbar el proceso comunicativo.

Evitar la hojarasca de la palabra sirve para descomprimir la tensión sobre el oyente. El uso exagerado del verbo sólo contribuye a la desvitalización, el desgaste de los términos y su capacidad de evocación simbólica. Complementariamente, la utilización de los otros elementos del discurso de la radio sirven para:

- Obtener variedad expresiva.
- Subrayar.
- Ganar mayor referencialidad.
- Generar un proceso apelativo que involucre al oyente en su decodificación.
- Comunicar.¹

Las siguientes notas están dedicadas a los dos ingredientes más destacados dentro del discurso de la radio: La palabra y la música. Sin embargo; antes de pasar por ellas, se debe plantear una aspiración: Equilibrar de manera más armónica los cuatro elementos, evitando la presencia desmesurada de alguno de ellos, y una consecuente necesidad: Estimular la consideración de las dos “cenicientas” sonoras: Los efectos de sonido y el ruido; ya que, los “parientes pobres” de la palabra y la música merecen ser revalorados por su *enorme potencia comunicativa en tanto elementos expresivos, dramáticos y portadores de sentido.*

Si algo más hace falta para jerarquizarlos, basta pensar en la capacidad de convocatoria que existe en el ruido, que sucede a una pregunta crucial o una revelación inesperada, o el trino de los pájaros en tercer plano, sobre un fondo de suave viento, mientras el galope de un caballo se acerca a primer plano. La densidad del primer ejemplo y la formidable sugerencia descriptiva del segundo no podrían ser igualadas con palabras o con inserciones musicales.

Se dice además, que cuando el sonido se convierte en un elemento perturbador de la recepción del mensaje, se habla de la presencia de un “ruido”, que

¹ Haye, Ricardo. *Hacia una nueva radio*. Ed. Paidós, estudios de comunicación. Barcelona. 1995. Pág. 48.

por lo general se origina en fuentes naturales o atmosféricas, técnicas, electrónicas, de redacción, de locución o en la recepción.

Pero el sonido también puede constituir un sistema significativo capaz de cotejarse con el verbal o el musical. El sonido radiofónico ofrece la iconicidad acústica del mundo, despierta la evocación y aún el reconocimiento de la realidad.

En tal sentido, los sonidos sugieren dos dimensiones: *Tiempo y espacio*. Para la primera, se puede citar el tictac de un reloj. Y la dimensión espacial es recreada por las formas que adquiera la sonoridad o la resonancia como una gota de agua con algo de reverberación puede ser suficiente para referirse a una caverna.

Ahora, no es suficiente mostrar a la palabra como uno de los principales elementos del discurso radiofónico porque su función va más allá. La base es dada por la relación entre *palabra y sociedad* donde la misión de la palabra no es solamente la de simbolizar el mundo. En el verbo late la capacidad de ordenar el cosmos. Pero ya no se trata simplemente de significar el universo, sino de evaluar *cómo* se le significa.

5.2.- Concepto de producción.

Producción: Es la acción, modo y efecto de producir un programa para radio, cine o televisión. Por extensión, dicese a veces del programa mismo. También se le denomina así al personal encargado de poner al servicio del equipo de realización los instrumentos y material humano necesarios, así como de llevar el control de presupuestos y gastos de un programa. ²

Producción: Acción de producir./ Cosa producida./ Acto o modo de producirse./ (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Partiendo de la definición que se tiene de producción, acción, ejercicio de una potencia, efecto de hacer, se puede entender el acto radiofónico como un *largo proceso creativo en el que se interrelacionan una serie de acciones, tanto de índole puramente técnica como creativa.*

5.3.- El sonido, materia prima del proceso de producción.

El proceso de producción radiofónica se inicia con el conocimiento y manejo de su materia prima, *el sonido*. El sonido como sensación, es el registro, en el cerebro del hombre, de un fenómeno o un hecho que ocurre en el mundo que rodea al oyente. Y el sonido es un aspecto físico, la vibración de los cuerpos que, en un ambiente ideal, producen ondas que viajan en el espacio.

² Cebrián, M. *Diccionario de radio y televisión*. Ed. Alhambra. Citado en: Candela, Sixto. Ojeda, Manuel. Romo, Olivia. Valdés, Ana. Vilar, Josefina. Villegas, Teodoro. *El sonido de la radio. Ensayo teórico práctico sobre producción radiofónica*. Plaza y Valdés Folios, Imer y Universidad Autónoma Metropolitana; Unidad Xochimilco. México. 1988. Pág. 165.

Esas ondas sonoras se miden por su intensidad y frecuencia. La intensidad del sonido se mide por la altura de las ondulaciones, que indican la presión máxima de ese sonido. La frecuencia del sonido, que está en relación directa con el tono, sin ser lo mismo, es el número de vibraciones por segundo que da el objeto que perturba las moléculas del aire de un lado a otro. La frecuencia de las ondas de presión aumenta al vibrar más aprisa el objeto que produce el sonido. Las ondas musicales o tonos se definen por la frecuencia.

El sonido empieza, pues, con una perturbación mecánica. Las vibraciones de la fuente sonora hacen que se formen ondas que irradian en todas direcciones. *Estas ondas son las que oímos como sonido.*

El efecto de cualquier sonido o de sus vibraciones: Reflexión, reverberación o resonancia, ello depende de la capacidad para recibirlo, pues las ondas no son nada hasta que llegan a ese maravilloso instrumento receptor del hombre, *el oído.*

Al llegar al oído, el sonido se representa en tres opciones o actos: *El sonido voz, el sonido música y el sonido ruido o efecto*, los cuales, en una interrelación directa y absoluta presentan la síntesis de un nuevo lenguaje, *el radiofónico.*

Se habla de sonido voz o lenguaje de la voz, porque no es sólo la palabra la que significa al oyente, la intención de quien emite la voz crea particularidades a través de la dicción y el matiz. Además, se tiene la multiplicidad de posibilidades expresivas por medio de sonidos no articulados en palabras y que en el contexto cultural del individuo poseen significación concreta.

El sonido música no es más que la expresión subjetiva del hombre a través de la ordenación de sonidos articulados en forma concreta, para crear un *lenguaje*. Lenguaje que penetra más en la intimidad del individuo receptor y recrea, según sus posibilidades, opciones y necesidades, el ordenamiento escuchado.

A partir de este conocimiento elemental de la *música*, se puede adentrar en el uso que se le da en los medios a partir de ubicarle *cinco funciones*.³ *La gramatical*, que es como signo de puntuación para separar ideas, conceptos y párrafos. Su *posibilidad expresiva* es la segunda función de la música; por medio de ésta se puede llevar a los oyentes a exteriorizar emociones, lo que ayuda a comentar lo escuchado.

La música también *describe* y esa es su tercera función, pudiendo decorar y describir lugares determinados que se desea representar. Otra función de la música es la de *permitir reflexionar*; hay que aprovechar esta función para que el oyente adopte una actitud intelectual respecto a lo escuchado.

Por último se tiene que la música cumple la función de *ambientar o acompañar* las actividades de los hombres en lugares y situaciones determinados por la realidad social.

Las cinco funciones anteriores están implícitas en la música y será su contextualización en la realización radiofónica la que privilegie una o varias de ellas, en función de las necesidades del programa.

Para la utilización de estas funciones se tiene en la radio formas de inserción que permiten ubicar el juego de la creatividad rítmica del sonido; las cuales son: *La*

³ Candela, Sixto. Ojeda, Manuel. Romo, Olivia. Valdés, Ana. Vilar, Josefina. Villegas, Teodoro. op. cit. p. 168.

cortina, que como su nombre lo indica sirve para separar escenas o bloques de información, acentuar atmósferas y comentar lo escuchado.

El puente, que indica la unión de dos ideas o escenas, cambio de lugar, extenso paso de tiempo. *La ráfaga*, que debe ser un fragmento musical breve, movido y ágil, que permite ubicar el paso del tiempo y sirve para acentuar actos y actitudes así como hechos. Por último se tiene *el golpe*, que no es más que un acento o subrayado musical, generalmente una percusión.

Las inserciones musicales señaladas anteriormente deberán ubicarse siempre en función del tiempo-ritmo del programa y por ningún motivo podrán asociarse las frases musicales seleccionadas; es decir, que tanto en la entrada como en la salida de esas inserciones deberán usarse frases musicales completas, con lo que se logra mayor continuidad rítmica del programa. El romper las frases musicales sólo deberá hacerse en caso de efectos especiales si no se quiere que el producto carezca de continuidad y salga al aire como una serie de miniunidades consecutivas, sin aparente relación una con otra.

Pero no se debe dejar de lado el tiempo real del programa, lo que obliga a considerar, a la hora de la selección de los fragmentos o frases musicales, que éstos tengan una relación directa, en cuanto al tiempo real, con las necesidades del producto que se va a realizar; es decir, los fragmentos musicales seleccionados deberán ser lo más cercanos en tiempo a los especificados en el guión, o bien en relación directa con el ritmo-tiempo del programa.

El sonido ruido es, en la definición técnica, lo que desagrade al oído, le agrade y lo lastima. El mundo en que vivimos es un mundo de ruido y sonidos, y el ruido

llega a constituir un lenguaje de identificación con la realidad social; permite articular la realidad auditiva del sonido con la idea o imagen del individuo u objeto emisor. Se puede llegar a recrear la realidad con puros ruidos.

La recreación de la realidad en radio lleva a separar los ruidos en dos opciones: Ruidos naturales y ruidos creados. Los primeros, provienen de la realidad social, del entorno en que los individuos se desenvuelven. Y los ruidos creados se adaptan a las necesidades de un programa, tiempo y ambiente específicos.

Se debe recordar que la radio recrea la realidad, no la copia, por lo que esa recreación debe ser total en el proceso de producción, con salvedad de los manejos informativos o noticiosos. La naturalidad de la radio está en su búsqueda de significantes a partir del sonido y no, de la relación icónico-auditiva que ubica la realidad del oyente.

La producción radiofónica es, entonces, una labor de conjunto entre sus elementos. El conocimiento total del sonido y el manejo del equipo para su almacenamiento o transmisión. Además, es la conjunción de labores humanas en los aspectos técnico-creativos.

Labor de conjunto en la creación de un lenguaje radiofónico sustentado en una sintaxis radiofónica que se ubica primordialmente en el elemento primario del sonido, el ritmo.

Sonido voz, sonido música y sonido ruido o efecto deben ubicarse en el principio del ritmo para poder integrarse en la estructura radiofónica y sólo podrán hacerlo a través de su concurrencia, que es la posibilidad de que varios sonidos se integren al mismo tiempo o simultáneamente, permitiendo crear ambientes, lugares y

situaciones. Su concatenación, que no es más que orden y disposición con lo que se ubican en el lenguaje radiofónico; es decir, por qué uno antes que otro, por qué en diferentes planos, planos que ubican jerarquía, lugar y profundidad; por qué simultáneamente o por qué separados. Todos en función de la creación del lenguaje radiofónico, del sonido como fuente única de significación.

5.4.- El guión y la radio.

Dentro del espacio y el tiempo de la radio no puede haber dos programas iguales, como no existen ya dos países, sino dos viajes iguales; ni aunque el viaje lo realice una misma persona, a través de un espacio conocido y en idéntica compañía. Cambian sus circunstancias, o se viven de una manera diferente. Se centra la atención en un aspecto que antes no se advirtió. Se establece entre las cosas, las pausas, los silencios, nuevas relaciones. Las palabras suenan, en el mismo lugar y condiciones, de un modo diferente. Se hallan satisfacciones imprevistas, dificultades, momentos en que el suelo, para bien o para mal, parece que falta debajo de los pies. Y se llega al final, las más de entre las veces aliviados y, sobre todo, exhaustos... Eso o estar muerto y, en tal caso, carece de sentido preocuparse.

Buena parte de lo que hoy se escucha en la radio es presentado de forma caduca. Y no es porque la forma sea antigua o poco interesante el contenido, sino porque se ha perdido el aliento vital.

El programa de radio es un *viaje* y el *espacio* es el *tiempo* que ese programa dura. En ese *espacio/tiempo* se dibujan, a modo de accidentes, los contornos,

paisajes, los momentos/lugares por los que la acción fluye y en él se desarrolla un argumento. No importa que se trate de un programa informativo o musical: Todos tejen su *línea argumental* y todos necesitan un *espacio* donde desenvolverse.

Pero ese *espacio*, ¿existe?. Salvo en su dimensión de tiempo transitable – donde el programa debe producirse –, es sólo un hueco en la programación: Es el vacío. El objetivo del *programa* es sacar ese *espacio* de la nada. La función del *guión* es darle unos contornos definidos, crear su geografía y habitarlo.⁴

Se habla del programa de radio como un viaje cuyo destinatario final es el oyente, que es quien, con su aceptación o su rechazo, va a dar la medida del éxito; aunque aquí no estaría de más arriesgar una primera puntualización: El éxito o fracaso de un programa como tal se deberá medir en tanto haya logrado la atención y el reconocimiento del público al que dicho programa se dirige, no en función de los índices absolutos de audiencia, que preocupan, sin duda, a la emisora. Ésta calibrará si dicho público debe ser atendido o despreciado; de ahí la polémica sobre las radios de *servicio* y su vigencia, en contraposición a las llamadas *comerciales*.

El oyente es el fin y la sanción, pero con una pequeña venganza: Él hace el viaje, va montado en la barca y ve el paisaje, se emociona, se moja y rema a veces, pero apenas si nota resistencia ni el tirón del timón o de las riendas: Su placer es vicario. El placer primigenio, el más puro placer, es el del creador, en el sentido de aquel que, no sabiendo qué va a ocurrir después, ya en el guión, ya en el directo mismo o en las grabaciones, puede determinarlo.

⁴ Ortiz, Miguel Angel y Volpini, Federico. *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*. Ed. Paidós, papeles de comunicación No. 11. Barcelona. 1995. Pág. 28.

EL GUIÓN es una partitura. Está en él la obra que se va a interpretar.

Formalmente es un mapa en el que han de guiarse los expedicionarios. Pero es también la tierra que se pisa y lo que pasa en ella, y los que actúan. Es el *programa*. El programa en potencia; tiene que recoger, sin omisión, sus elementos. En él debe estar todo previsto. Sucesión de puentes sobre el tiempo, aunque al final optemos por el salto.

Se habla también de dos equipos principales, que es lo mismo que hablar de dos campos de actuación. Dos rutas separadas, claramente definidas y, a la vez, superpuestas, dependientes, interrelacionadas: Lo que sucede en una es consecuencia y causa de lo que en la otra ocurre.

Esos dos equipos son: *Locución y técnica*.

Los dos equipos, a un lado y otro del micrófono, son los que se ocupan de ellos; los que transitan por una u otra ruta.

El guión prefigura el escenario y proporciona órdenes, misiones que hay que cumplir. Misiones complementarias, con frecuencia coincidentes, pero nunca mezcladas; en ningún caso confundidas. Una orden que llegue a un destinatario equivocado es igual que una carta importante recibida por otro: Lo mejor que puede suceder es que no tenga consecuencias, no sirva para nada. Lo más habitual es que desencadene una catástrofe.

El guión es el que proporciona la información precisa a cada ejecutante, cada expedicionario, distinguiendo con claridad los campos ante todo; después, a quién corresponde la indicación en cada campo; y luego concretando qué es lo que se ha de hacer y cómo hacerlo.

Incluye; por lo tanto, *instrucciones* y los textos de lectura o *parlamentos*.

Según Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini el guionista deberá contar con cada uno de los medios a que tenga acceso y usarlos adecuadamente en cada caso, ciñéndose al axioma de que la economía de los medios es virtud:

- *Medios humanos.* Los componentes de los cuatro equipos de los que se nutre realmente el programa: qué sabe/puede/quiere/debe hacer, en cada caso, cada miembro de cada uno de ellos y todos en conjunto, o por secciones.
- *Medios técnicos.* Prestaciones de los distintos elementos técnicos.
- *Disponibilidades de documentación, archivos, fondos musicales.* Con esos ingredientes y sus conocimientos, habilidad, ingenio y/o experiencia va a cocinarse, en esqueleto, esbozo o cuerpo pleno, vestido y perfumado, el futuro programa.

En el *guión* está la historia entera, la forma de contarla y la manera en que se va a hacer uso de recursos que la apoyen: Ráfagas musicales, ecos, fondos, silencios, grabaciones...

El *guión* es el suelo en el que se mueven los acontecimientos que ocurren sobre él, la identidad prestada a los que se mueven y la máquina misma que tira de los hilos por los que se transmite el movimiento.

5.5.- Elementos expresivos en el guión radiofónico.

El manejo del vocabulario básico es el primer escollo con el que el guionista se encuentra. Como cualquier oficio, la radio ha secuestrado para su propio uso unas cuantas palabras, pervirtiéndolas, restringiendo su significado en un solo sentido, o dándoles un sentido diferente. No son muchas, ni su acceso difícil – a veces una simple abreviatura -, el escollo se salva sin problemas sabiendo dominar cada término.

Existen muchos términos en el manejo de guiones. A continuación se presenta una explicación de los términos usados dentro del programa Nuestra Sesión de Jazz. Seleccionados así, no por ser los más importantes sino los más prácticos para el desarrollo del programa. ⁵

- *Fx.* Elemento que se utiliza para definir los efectos especiales utilizados en un guión.
- *Voz.* Nivel del elemento principal que se presenta en un guión; regularmente es la voz del locutor o la música de fondo cuando se presenta como nivel principal.
- *Fondo de voz.* Nivel del elemento secundario que se presenta en el guión; regularmente es la música de fondo o los efectos especiales.
- *Tiempo parcial.* Es el tiempo que dura cada parte del guión.
- *Tiempo total.* Es el tiempo que dura todo el proyecto.

- *Pista.* Creación musical utilizada en el guión, fungen un papel de apoyo para el mensaje.
- *Argumento.* Es el elemento primordial del guión, donde se le presenta al locutor o comunicador lo que debe decir.
- *Duración.* Tiempo total que será utilizado para la elaboración del proyecto.
- *Fade in.* Entrada desde cero o de fondo de voz a cualquier nivel: De cero a fondo de voz, de cero a voz o de fondo de voz a voz.
- *Fade out.* Salida desde voz o fondo de voz a cualquier nivel: De voz a cero, de fondo de voz a cero o de voz a fondo de voz.
- *Entrada directa.* Entrada de cualquier elemento directamente a nivel de voz o fondo de voz.
- *Salida directa.* Salida de cualquier elemento directamente a cero.

Quedan seguramente, algunos más. Incluso, con frecuencia, términos *personales* que sólo *significan* para una misma *escuela*. Se tropezará con ellos el profesional de la comunicación en el desempeño de su actividad y alguno puede serle de provecho. A su criterio se deja el adoptarlos.

5.6.- Tipos de guión radiofónico.

Dependiendo del programa, hay varias formas de guión: ⁶

⁵ Los términos empleados en el programa de *Nuestra Sesión de Jazz* fueron tomados de la información proporcionada en el diplomado de medios impartido por el Lic. Alejandro Valdés usados comúnmente en la presentación de proyectos especiales.

⁶ Romo, Cristina. op. cit. p. 57.

- *El guión completo.* Generalmente es el adecuado para programas dramáticos. En él se incluyen todas las palabras, efectos y música que van a ser escuchados por el auditorio.
- *El guión semicompleto.* Se utiliza para aquellos programas en los que participan personas con su opinión o con textos que no dependen del guionista. El escritor redacta los textos de los locutores, entrevistados o actores y sólo marca los espacios de participación de las otras personas. Este tipo de guión se usa en programas de entrevistas o en revistas.
- *El guión listado.* Es frecuente cuando un programa consiste en una secuencia de partes grabadas de antemano y en el guión sólo se marca esa secuencia. Los programas de variedades suelen ser presentados en forma de lista.
- *La hoja de continuidad.* Aunque no es guión propiamente dicho, se incluye aquí para tomarla en cuenta. Es, simplemente, la lista diaria de las canciones, programas, anuncios, mensajes y el tiempo preciso en que se transmiten.

De estas cuatro formas, sólo la primera requiere de tratamiento especial, puesto que dominándola, las otras tres están incluidas.

5.7.- Pasos para la elaboración del guión radiofónico.

1. *Elección del tema.* Para elegir el tema, el escritor debe tener en cuenta que en la radio no hay en absoluto limitaciones. No tiene restricciones en cuanto a lugar, ambientación, personajes, acción, movimientos en el tiempo. En la radio, el público se puede transportar a todos los lugares, épocas y horas.
2. *Planeación de la obra.* La planeación de la obra es el trabajo más arduo, es la estructuración del guión. Luego de que se decidió el tema y todos los elementos, se establece la unidad de la obra, que no significa necesariamente unidad de tiempo y lugar, sino unidad de acción.
3. *Creación y descripción de los personajes de la historia.* El personaje es el primer determinante de la acción del argumento y del diálogo, no se conforma a la estructura argumental, sino al contrario, las características del personaje determinan la acción. A través de la acción del guión el personaje va siendo revelado. Es decir, por lo que dice y hace y no por una descripción arbitraria, debe ser consistente a través de todo el proyecto.
4. *Desarrollo y redacción del argumento.* Una vez definida la personalidad de los protagonistas puede desarrollarse y redactarse el argumento. Puede ser sólo una sinopsis completa que se amplificará en la redacción del proyecto.

5. *Desarrollo y redacción del diálogo y la redacción del guión radiofónico.* El guión debe tener una entrada y una salida. La entrada incluye la música de identificación, el nombre del programa, la serie a la que pertenece, los actores, el director, guionista, etc.⁷

5.8.- Diseño del formato para guión ITCradio.

Después de haber presentado las características que un guión de radio debe cumplir, se expone el diseño creado para los programas de Radio Tecnológico de Celaya que se utiliza en el programa de Nuestra Sesión de Jazz. Se da una explicación detallada de las funciones que cumple cada parte del guión completo; además, se demuestra que el programa cumple con los requisitos teóricos que el diseño de un guión y programa del tipo musical requieren.

Nuestra Sesión de Jazz en su emisión de los viernes, es un programa que relaciona los hechos musicales del jazz con la historia del mundo; dando así, una visión poco explotada del jazz, como influencia en la sociedad y la sociedad influyendo en el jazz recurriendo a los sentimientos del hombre. Normalmente en los programas de jazz que la mayoría de las veces son transmitidos por estaciones de radio cultural se manejan tópicos de la vida de un artista, su carrera musical o la vida bohemia. Nuestra sesión de Jazz no ofrece nada nuevo ni intenta romper ningún estereotipo de un programa de jazz tradicional, sólo toma información que siempre

⁷ Romo, Cristina. op. cit. p. 62.

ha estado ahí y pocas veces es seleccionada en el proceso del diseño de un programa para así cumplir satisfactoriamente las funciones que todo medio de comunicación masiva debe cumplir – informar, educar y divertir -. En los anexos 2, 3 y 4 se pueden encontrar los guiones de algunos programas transmitidos en vivo que cumplen los requisitos ya mencionados.

Jo Jones, baterista de Count Basie expresaba:

¿Qué es el jazz?... La respuesta más aproximada que puedo dar; es decir, que el jazz es tocar lo que uno siente. Todos los músicos de jazz se expresan por medio de sus instrumentos, y expresan el tipo de persona que son, las experiencias que han tenido durante el día, durante la noche anterior y durante toda su vida. Es imposible para ellos disfrazar sus sentimientos.

Identificación de la estación.

ITCradio.



Hoja:
Número de página.

ITC División radio
Celaya, Guanajuato, México.

Programa: Nombre del programa a transmitir.

Productor: Nombre de la persona que diseña el programa.

Título del programa: Nombre del programa y/o parte de una secuencia.

Fecha y hora de transmisión: Especificar programa normal o transmisión especial.

Tiempo total. → Duración: _____

Tiempo.	Argumento.	Operador.
Tiempo parcial de cada proyecto.		
	Texto para el locutor. (Aquí cada división entre líneas es llamado "Proyecto").	
		Instrucciones técnicas de operación.

Pista 1: Especificación de la creación musical a utilizar.

Pista 2: _____

Fx 1: Nombre del efecto a utilizar.

Observaciones: Notas o aclaraciones necesarias fuera de la estructura del guión.



Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>(Aquí se presenta el diseño de las hojas siguientes a la de presentación, como se puede observar ya no incluye los datos de referencia del programa ya que no son necesarios).</p> <p>El diseño del guión de Radio Tecnológico es de los más completos que el autor ha revisado, debido a que presenta una estructura y un orden que normalmente no se toma en cuenta.</p> <p>Claro está que el número de pistas, efectos y argumentos cambia según el diseño de cada programa, el formato ITCradio ofrece facilidad de operación por su rápida manipulación en computadora.</p>	

Pista

Pista

Pista

Pista

Pista

Propuestas, conclusiones y alternativas.

Al finalizar el tiempo designado para desarrollar el proyecto de apoyo, hubo muchas satisfacciones. Se propusieron algunas acciones necesarias para hacer de Radio Tecnológico de Celaya una estación de radio cultural que cumpla con su función real al permanecer cerca de la comunidad. Para poder formular una propuesta, es necesario partir del "*supuesto*" que Radio Tecnológico deje de ser un juguete del Instituto Tecnológico de Celaya, y es un juguete porque sólo es un objeto de presunción cuando es típico el hacer notar: XEITC 1210 de amplitud modulada, es la primera estación de radio cultural en el Sistema Nacional de Institutos Tecnológicos; lo que no saben son las condiciones en las que se encuentra y el servicio tan deficiente que presenta pasados poco más de 20 años en funcionamiento. Lo cierto es que no nada más se requiere ayuda económica, también urge apoyo en la supervisión y seguimiento de actividades diarias. Como una posible solución a lo anterior, se hacen las siguientes propuestas:

- *Crear un organigrama y aplicarlo.* Hay muchos problemas entre el personal de la radio, el hacer actividades de más o de menos crea roces, no hay una asignación de tareas definidas, lo que lleva a una desorganización que no se puede controlar. El establecer puestos y funciones a cada empleado ayudaría a mejorar el servicio que se debe dar.

- *Contratar un profesional en el campo de la comunicación capaz de ordenar el trabajo de la radio.* El coordinador actual es egresado de una ingeniería y no cuenta con experiencia previa en radio para poder tomar las decisiones necesarias. Se debe cambiar en forma notable el servicio que Radio Tecnológico ofrece y es necesario contar con un egresado en comunicación que posea los conocimientos suficientes para evaluar la situación de la radio, corregir, planear, dirigir y aplicar las nuevas acciones para ser una verdadera estación de radio cultural. Es cierto que el Instituto Tecnológico no cuenta con el presupuesto para una nueva contratación, pero valdría la pena preguntarse, *sí da tanto orgullo tener una estación de radio en pésimas condiciones con poco más de 20 años en servicio.*
- *Crear la misión y visión de XEITC.* Es necesario saber qué, cómo, cuándo, dónde y para qué se trabaja y así, poder tener una misión de XEITC, luego de ahí partir, y también saber a donde se quiere llegar en un futuro y poner en práctica las herramientas necesarias para generar una visión de la estación.
- *Generar objetivos a corto, mediano y largo plazo.* Después de conocer la misión y la visión de la radio es necesario planear por medio de estos objetivos y así cumplir lo requerido por una misión y visión establecidas con anterioridad.

- *Crear metas con apoyos reales.* Al tener una misión, visión, objetivos y metas se le llama planeación y XEITC no toma en cuenta ninguno de estos conceptos, lo que significa que no sigue un camino definido y es lo que causa que no se cumpla con la función social de una radio cultural.
- *Ofrecer capacitación al personal.* La mayoría de los empleados no son seleccionados para realizar una actividad específica, llegan sin saber que hacer y tienen que aprender a cubrir su puesto por medio de lo que cada uno cree que está bien. Así, no hay resultados positivos, es extremadamente urgente que el personal sea capacitado al iniciar una actividad y después mantenerlo al día para que el trabajo este bien hecho y se cumplan los objetivos y metas planteados con anterioridad.
- *Apoyar el diseño y evaluación de programas con alumnos que estudian la carrera de ciencias de la comunicación.* Existen programas que se deben analizar para saber si tienen los elementos mínimos para ser incluidos en la programación o ser desechados. No hay en la estación una persona capacitada para poder revisar cada programa, pero hay una solución factible para promover la evaluación y creación de nuevos espacios en la programación. En Celaya, existen los estudiantes en comunicación necesarios para iniciar un proyecto con el que se motive al alumno a participar en la evaluación y diseño de programas en radio cultural, de acuerdo a las

capacidades y conocimientos de cada persona. Con la aplicación del proyecto se cubriría una parte importante de la calidad en las producciones que se transmitieran. Crear para los participantes, un concurso en el diseño de programas ofreciendo la oportunidad de sacar su propuesta al aire, o en el caso de participar en la evaluación, cubrir sus requerimientos de servicio social o prácticas profesionales. Así, el proyecto ayudaría a mejorar notablemente la programación de la radio y no tendría que pagar por el personal ocupado sólo aportaría el material necesario para desempeñar cada actividad. También los estudiantes aplicarían los elementos teóricos recibidos en el aula.

En el transcurso de aplicación de *La Cultura en Nuestras Manos*, se hicieron propuestas al coordinador de Radio Tecnológico pero hasta la redacción del documento final no se hizo ninguna aclaración acerca de las mismas. Se quiere hacer notar aquí, que muchos de los problemas se deben a que el coordinador de la radio no está capacitado para el puesto y hace caso a criterios sin fundamento que no dan una posición firme al trabajo que diariamente se realiza. Pero esos problemas no son del todo originados por el coordinador sino de quien le asigna el puesto, porque lo cierto es que un ingeniero no recibe una formación para poder controlar un medio de comunicación.

En conclusión, la producción de *Nuestra Sesión de Jazz*, tomó en cuenta los elementos teóricos que un programa musical bien diseñado debe tener; por lo tanto,

se puede decir que Nuestra Sesión de Jazz cumple con su función, porque después de que el lector revise el escrito y los anexos 2, 3 y 4 se dará cuenta de que el programa incluye:

- *Minimización de verborrea.* La búsqueda y análisis de la información que se va a presentar en cada programa, permite reducir en gran medida la improvisación y por lo tanto el exceso en el uso de la palabra.
- *Utilización de palabras, música, sonidos y ruidos.* Que permiten obtener mayor variedad expresiva, involucrar al oyente en su decodificación y comunicar.
- *Producción.* Se realiza un largo proceso en el que se interrelacionan acciones que fortalecen los aspectos técnicos y creativos para su almacenamiento o transmisión.
- *Guión.* Permite presentar de forma organizada el contenido del programa para eliminar al máximo errores en la locución, y operación técnica.
- *Elementos expresivos adecuados en el guión.* El manejo de vocabulario básico ayuda a identificar fácilmente las instrucciones y dar continuidad en la grabación o transmisión en vivo.
- *Diseño práctico en el formato del guión.* El formato ITCradio incluye la información específica para cada programa donde se lleva la secuencia de tiempos, argumentos, música e instrucciones de operación entre cada proyecto del programa total.
- *Guión completo.* No deja fuera ningún elemento de la producción.

Las alternativas que el diseño de *Nuestra Sesión de Jazz* ofrece son las siguientes:

- *Una base para el diseño de cualquier programa radiofónico.* El formato de guión hecho para radio tecnológico que es usado en *Nuestra Sesión de Jazz*, ofrece una opción para estudiantes y productores de radio que no cuentan con las herramientas o conocimientos necesarios para estructurar un programa. El seguimiento es dado por el formato del guión, y la presentación final de una producción es más fácil debido a que sólo se agrega la información, música y efectos que se ha planeado presentar.
- *Manipulación del formato.* Se pueden agregar o quitar elementos al formato del guión según las características de cada programa sin afectar el contenido, la estructura no cambia y no se pierde continuidad en ningún aspecto. Son pocos los formatos que permiten esta manipulación, ya que no se pueden apegar a los diferentes tipos de programa por el difícil manejo de cada uno de los elementos generando más índices de fallas técnicas y humanas.

Nuestra Sesión de Jazz es un programa que se transmitió en vivo durante 4 meses, en los cuales el diseño teórico de un programa musical ayudó de forma exitosa a ofrecer un discurso radiofónico con mayor opción de aceptación por parte de las personas que gustan del jazz.

Programa: Especial. Concerto "O Paraíso".
 Productor: Hugo Zárate Saucedo.
 Título del programa: Madredeus, La Poética Melancolía. Parte I.
 Fecha y hora de transmisión: 12 de Noviembre de 1998. 3:00 P.M.
 Duración: 58'30"

Tiempo.	Argumento.	Operador.
4'00"	Presentación del programa y Pista 2.	Entrada directa de Pista 1 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.
5'00"/9'00"	Pista 2.	Entrada directa a nivel de voz.
4'00"/13'00"	Concepto musical formado por un rockero portugués que decidió volver a sus raíces nacionales, hablamos del guitarrista Pedro Ayres Magalhaes. Madredeus ha conquistado toda Europa y el resto del mundo con una campaña efectiva y discreta. El Grupo pone al día el género tradicional del fado, por fado podemos entender el género musical tradicional portugués de versificación sencilla que solía acompañarse exclusivamente con una guitarra clásica y otra portuguesa de 12 cuerdas. El nombre de Madredeus surge de un barrio antiguo de Lisboa situado cerca de los puertos donde se encuentra la antigua iglesia del Convento de Xabegras, llamada Madre	Entrada directa de Pista 3 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 3.

Pista 1: Canción: Theme from armageddon. Música: Trevor Rabin.
Producción: Armageddon. The album.

Pista 2: Canción: Coisas pequenas. Música: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 3: Canción: Matinal. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Observaciones: Locutor: Voz masculina. Transmisión en vivo.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	de Deus donde se encontraba el local de la Compañía de Teatro Ibérico que contaba con impresionantes monumentos históricos; la contracción de Madre de Deus da pié desde ese momento a la identificación del grupo.	
3'00"/16'00"	Invitación para que se comuniquen al teléfono en cabina y presentación de Pista 5.	Entrada directa de Pista 4 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 4.
6'00"/22'00"	Pista 5.	Entrada directa a nivel de voz.
4'00"/26'00"	Los antecedentes de Madredeus se remontan a mediados de 1986, - comenta el líder del grupo - Pedro Ayres Magalhaes, "toda nuestra relación con la música que componíamos y que queríamos componer era tremendamente teórica; mi guitarra y el teclado de Rodrigo Leao escribían intenciones en papeles perdidos, se grababan canciones en cassettes de reflexión y requerían una voz femenina (...)". En un principio, el dueto experimenta con un sonido de guitarra y sintetizador que posteriormente enriquecerían con el acordeón de Gabriel Gomes y el cellista clásico Francisco Ribeiro, quien en esa época estudiaba en un conservatorio de Lisboa. Sin embargo, el proyecto no se solidificaba del todo, algo hacia falta. Una noche de noviembre, Magalhaes y Leao entraron a un bar del Barrio Alto de Lisboa y escucharon una voz que los cautivó, se trataba de una joven de 17 años que cantaba antiguos fados acompañada de sus amigos, y cuyo nombre era María Teresa Salgueiro, quien de inmediato fue invitada a unirse al ensamble de Magalhaes y compañía.	Entrada directa de Pista 6 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 6.

Pista 4: Canción: A cidade. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Pista 5: Canción: Os dias sao à noite. Música: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 6: Canción: A península. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
5'00"/31'00"	Pista 7.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/34'00"	Presentación de Pistas 7 y 9. Invitación para llamar al teléfono en cabina.	Entrada directa de Pista 8 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 8.
5'00"/39'00"	Pista 9.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/44'00"	Desde ese momento el grupo se dedica a ensayar, a adaptar algunos cantos tradicionales con música compuesta por Magalhaes; - según comentarios del compositor - "El resultado tenía que ser las canciones de nuestro paisaje, de los campos amarillos y secos del sur, de la humedad plana y esperanza de Extremadura, los encantos maravillosos del norte... De nuestras ciudades y su bullicio discreto y siempre solitario, de cara resignada, a veces sonriente, de aquellos con quienes nos cruzamos en la calle... Canciones de palabras sin historias: Que apenas invocasen... En 1987 consiguen espacios de ensayo donde reconocen que: En "Las madrugadas de la primavera de ese año... ganamos todas las horas posibles para tocar y cantar. Fueron esos días los días de Madredeus.". Y fueron también los días en que la saudade tuvo un nuevo aspecto. La saudade dice Magalhaes, "es el blues de Portugal, es un estado en el cual una persona se permite experimentar sentimientos contradictorios; como paz y añoranza simultánea o cultivar pensamientos no lineales acerca del amor, la vida y el tiempo. Para Madredeus la saudade es la clave y la razón de hacer música".	Entrada directa de Pista 10 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 10.

Pista 7: Canción: A andorinha da primavera. Músico: Madredeus. Producción: O porto.

Pista 8: Canción: Cuidado. Músico: Madredeus. Producción: Lisboa.

Pista 9: Canción: A tempestade. Músico: Madredeus. Producción: O porto.

Pista 10: Canción: O ladrão. Músico: Madredeus. Producción: Lisboa.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	Los resultados de la música de Madredeus – dicen los conocedores -; por un lado, es linda con la insipidez del new age, pero se salvan de caer en él por sus arreglos diáfanos y con frecuencia preciosista, a punto del empalago. Sin embargo, la sutil interpretación vocal de Teresa Salgueiro otorga a las poéticas letras la nostalgia melancólica de los portugueses. Por otro lado se considera a Madredeus un grupo de folk-new age portugués.	
5'30"/49'30"	Pista 11.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/52'30"	Presentación de Pista 11, comentarios finales, invitación para que escuchen la segunda parte del programa mañana, presentación de Pista 13 y despedida.	Entrada directa de Pista 12 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 12.
6'00"/58'30"	Pista 13.	Entrada directa a nivel de voz.

Pista 11: Canción: A margem. Música: Madredeus. Producción: O porto.

Pista 12: Canción: O pomar das laranjeiras. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Pista 13: Canción: Carta para ti. Música: Madredeus. Producción: O porto.

Artículo tomado de la dirección internet: <http://www.rjw.pt/uniaolisboa> y links consecutivos.
 Búsqueda de información, adaptación, musicalización,
 guión y locución: Hugo Zárate Saucedo.



ITC División radio
Celaya, Guanajuato, México.

Programa: Especial. Concerto "O Paraiso".

Productor: Hugo Zárate Saucedo.

Título del programa: Madredeus, La Poética Melancolía. Parte II.

Fecha y hora de transmisión: 13 de Noviembre de 1998. 3:00 P.M.

Duración: 60'00"

Tiempo.	Argumento.	Operador.
4'00"	Bienvenida, pequeña reseña del programa anterior, cronología del programa de hoy, invitación para que llamen al teléfono en cabina y presentación de la primera canción.	Entrada directa de Pista 1 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.
6'00"/10'00"	Pista 2.	Entrada directa a nivel de voz.
4'00"/14'00"	El punto de impulso al mundo para Madredeus fue el llamado que el director de cine alemán Wim Wenders les hizo para que musicalizaran la película Historia de Lisboa; donde además de Madredeus los versos del poeta portugués Fernando Pessoa acompañan la visión alegiaca del cinematógrafo. Historia de Lisboa es un filme que capta el sonido del alma de una ciudad Latina a través de sus ruidos. De manera que quienes acudieron en busca de los ecos del fado, esos que tienen reminiscencias de Pessoa, del peculiar estado de ánimo del saudade, recibieron alientos de melancolía pero no los proyectados por el cinematógrafo. Filmar lo que desaparece como una piel de zapa o como el gato Cheshire, filmar Lisboa, la	Entrada directa de Pista 3 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 3.

Pista 1: Canción: A cantiga do campo. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Pista 2: Canción: A praia do mar. Música: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 3: Canción: Amanhã. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Observaciones: Locutor: Voz masculina. Transmisión en vivo.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	ciudad museo, una de las últimas urbes románticas de una nueva Europa sin fronteras, la Europa del mercado común. Contar las viejas historias de un viejo continente anterior al neoliberalismo, decretar la muerte del televisor, rescatar en el cine la palabra de la poesía escrita y la gracia de las primeras comedias; conservar en una videoteca ideal "Toda la memoria del mundo".	
5'00"/19'00"	Pista 4.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/22'00"	Presentación de la canción anterior, invitación para que llamen al teléfono en cabina y presentación de la siguiente canción.	Entrada directa de Pista 5 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 5.
4'00"/26'00"	Pista 6.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/31'00"	Presentación de 2 poemas de Fernando Pessoa ofreciendo una breve introducción al valor de Pessoa como poeta en la sociedad portuguesa y el valor de su obra al plasmar el sentir y el ver de su país. Oda Marítima. (...) La mañana de Verano está, aún así, un poco fresca. Un leve torpor nocturno anda aún por el aire sacudido. Se acelera ligeramente el volante dentro de mí. Y el paquebote viene entrando, porque debe venir entrando sin duda, y no porque yo lo vea moverse en su distancia excesiva.	Entrada directa de Pista 7 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 7.

Pista 4: Canción: Alvorada. Música: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 5: Canción: A sombra. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Pista 6: Canción: Claridade. Música: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 7: Canción: Solsticio. (Instrumental). Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>En mi imaginación está ya cerca y es visible en toda la extensión de las series de sus portillas. Y tiembla en mí todo, toda la carne y toda la piel, por culpa de aquella criatura que nunca llega en ningún barco y que vine a esperar hoy al muelle, por un mandato oblicuo.</p> <p>Los navíos que entran por la barra, los navíos que salen de los puertos, los navíos que pasan a lo lejos (me supongo viéndolos desde una playa desierta)- todos estos navíos abstractos casi en su ida, todos estos navíos así me conmueven como si fuesen otra cosa y no sólo navíos, yendo y viniendo. Y los navíos vistos de cerca, aunque no se vaya a embarcar en ellos, vistos de abajo, desde los botes, murallas altas de planchas vistos dentro, a través de las camaretas, de las salas, de las despensas, mirando de cerca los mástiles, adelgazándose hacia lo alto, rozando por las cuerdas, bajando las escaleras incómodas, oliendo a untada mezcla metálica y marítima de todo aquello- los navíos vistos de cerca son otra cosa y la misma cosa, dan la misma saudade y la misma ansia de otra manera.</p> <p>¡Toda la vida marítima! ¡Todo en la vida marítima! Se insinúa en mi sangre toda esa seducción fina y yo cavilo indeterminadamente los viajes. (...).</p>	
6'00"/37'00"	Pista 8.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/42'00"	<p>Là-bas, je ne sais où...</p> <p>Víspera de viaje, timbre... ¡No me sobreaviséis estridentemente!</p>	Entrada directa de Pista 9 a nivel de voz, fade out a fondo

Pista 8: Canción: Quem amo. Músico: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 9: Canción: A estrada do monte. Músico: Madredeus. Producción: Lisboa.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>Quiero gozar el reposo de la <i>gare</i> del alma que tengo antes de ver avanzar hacia mí la llegada de hierro del tren definitivo, antes de sentir la partida verdadera en el gáznate del estómago, antes de poner en el estribo un pie que nunca aprendió a no sentir emoción siempre que tuvo que partir.</p> <p>Quiero, en este momento, fumando en el apeadero de hoy, estar aún un poco agarrado a la vieja vida. ¿Vida inútil, que sería mejor dejar, qué es una celda? ¿Qué importa? Todo el universo es una celda, y el estar preso no tiene que ver con el tamaño de la celda. Me sabe a náusea próxima el pitillo. El tren ya partió de la otra estación...</p> <p>Adiós, adiós, adiós, toda la gente que no vino a despedirse de mí, mi familia abstracta e imposible...</p> <p>¡Adiós día de hoy, adiós apeadero de hoy, adiós vida, adiós vida!</p> <p>Quedarse como un paquete marbeteado olvidado, en el rincón de la sala de pasajeros al otro lado de la vía. Ser encontrado por el guarda casual después de la partida- "¡Anda! ¿Pues no hubo un tipo que se dejó esto aquí?"-</p> <p>Quedar sólo pensando en partir, quedar y tener razón, quedar y morir menos... (...).</p>	<p>de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 9.</p>
4'30"/46'30"	Pista 10.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/49'30"	Presentación de Pista 10, invitación para que llamen al teléfono en cabina y presentación de la Pista 12.	Entrada directa de Pista 11 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada

Pista 10: Canción: Alma. Música: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 11: Canción: A vaca de fogo. Música: Madredeus. Producción: Lisboa.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
		directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 11.
3'30"/53'00"	Pista 12.	Entrada directa a nivel de voz.
4'00"/57'00"	<p>La voz de Teresa Salgueiro resulta ser el complemento ideal para la música de Madredeus y sus letras: "Teresa vivía sin querer, en la misma intención. Plena de entrega al mundo de las cosas simples, plena de amor espontáneo por las cosas todas del mundo, y era así que ella cantaba". Cuando Pedro Magalhaes conoció a Teresa se dio cuenta que ella tenía un don de la naturaleza, una voz femenina portuguesa. Para acompañar esta voz en un primer momento se escogió la guitarra, el violoncello, el acordeón y sintetizadores. Más tarde se agregó una guitarra. Después se quitó el cello y el acordeón porque un grupo debe siempre tener una unidad artística. Para el grupo fue aprender a musicalizar con instrumentos diferentes. Ahora sigue siendo una música para la voz. Lo importante sigue siendo la voz de Teresa, su canto posee una estética inusual es como si susurrara secretos demasiado importantes para pronunciarse en voz alta...</p> <p>Agradecimiento por haber escuchado el programa, despedida y presentación del fragmento de la última canción.</p>	Entrada directa de Pista 13 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 13.
3'00"/60'00"	Pista 14. (Fragmento).	Entrada directa a nivel de voz.

Pista 12: Canción: Os foliões. Músico: Madredeus. Producción: O Porto.

Pista 13: Canción: A confissão. Músico: Madredeus. Producción: Lisboa.

Pista 14: Canción: O paraíso. Músico: Madredeus. Producción: O Porto.

Artículo tomado de la dirección internet: <http://www.rjw.pt/uniaolisboa> y links alternos.
 Búsqueda de información, adaptación, musicalización,
 guión y locución: Hugo Zárate Saucedo.

Poemas tomados del libro: Pessoa, Fernando. *Pessoa obra poética*. Ediciones 29.
 Tomo II. Edición bilingüe. 3a. ed. Barcelona, España. 1990. 358 p.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

ITCradio.



Hoja: 1

ITC División radio
Celaya, Guanajuato, México.

Programa: Nuestra Sesión de Jazz.

Productor: Hugo Zárate Saucedo.

Título del programa: El Free Jazz y la Escena Post-punk.

Fecha y hora de transmisión: 1 de Enero de 1999. 5:00 P.M.

Duración: 57'00"

Tiempo.	Argumento.	Operador.
1'00"	Rúbrica de entrada.	Entrada directa.
2'00"/3'00"	Bienvenida, presentación del tema de hoy y primer canción.	Entrada directa de Pista 1 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.
5'45"/8'45"	Pista 2.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/11'45"	En los últimos años se ha podido ver un poco de renovado interés en el jazz y la música improvisada, que en buena parte se ha originado desde la escena del punk y sus diversas ramificaciones. Se ha formado una conexión entre punk y free jazz que ha introducido una audiencia completamente nueva para esta música. De manera que, ha surgido el desarrollo de algunas tendencias prometedoras incluyendo una creciente difusión de la nueva música en las emisoras de radio cultural y en especial las universitarias.	Fade in a nivel de voz de Pista 1, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.

Pista 1: Canción: Bahía funk. Músico: Lee Ritenour. Producción: Color rit.

Pista 2: Canción: Monk and the nun. Músico: Ornette Coleman. Producción: Twins.

Fx 1: _____

Observaciones: Locutor: Voz masculina. Transmisión en vivo.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
2'00"/13'45"	Invitación para llamar al teléfono en cabina y presentación de la segunda canción.	Entrada directa de Pista 1 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.
9'55"/23'40"	Pista 3.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/24'10"	Cortina 1.	Entrada directa a nivel de voz.
4'00"/28'10"	<p>Se ha observado que mucho del nuevo interés esta centrado en la música y las filosofías asociadas con el free jazz o jazz libre de los años 60's. Parte del atractivo tiene que ver con el hecho de que el free jazz no es considerado como una música "mainstream" o corriente musical capaz de marcar una etapa clara en la historia del jazz que en general se ha resistido con éxito al enjaulamiento del negocio de la música. Lo que está siendo olvidado es que dentro del mundo del jazz un argumento muy poderoso podría ser que el free halla llegado a ser en realidad un mainstream. Después de todo, es una música que existe por lo menos desde hace 35 años. Para poder dar solución al problema, la mayor parte de los críticos de jazz están bien informados del debate entre los llamados neo-conservadores y los vanguardistas; acerca de quién está tocando verdadero jazz y quién está simplemente copiando estilos. Ese debate se ha construido alrededor del concepto de que el jazz tradicional y el free de los 60's representan polos opuestos mutuamente exclusivos el uno del otro. Aunque este modo de pensar dejó de ser relevante después de la última etapa de los años 60's, pero por algunas razones todavía persiste. Es un pensamiento anticuado que tiene poco parecido con la realidad de la escena de hoy. La pregunta es: ¿Por qué un grupo de músicos debe ser criticado por tocar estilos de hace 45 años por otro grupo que toca estilos de hace 35 años?</p>	Entrada directa Pista 4 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero pista 4.

Pista 3: Canción: Check up. Música: Ornette Coleman. Producción: Twins.

Pista 4: Canción: E. Música: Lee Ritenour. Producción: Color rit.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
8'50"/37'00"	Pista 5.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/37'30"	Cortina 2.	Entrada directa a nivel de voz.
4'00"/41'30"	<p>Primero, necesitamos darnos cuenta de que el free jazz fue en realidad parte de la continuidad del jazz como un todo; y en segundo lugar, que ha llegado a ser codificado como un estilo. Hay muchos músicos que continúan trabajando con el lenguaje en un esfuerzo por hacer avanzar esta música. Ellos generalmente poseen una actitud abierta que a menudo pelea con las actitudes asociadas en el actual movimiento neo-conservador. Por otra parte, se oye hablar de la forma correcta de tocar free jazz y también se han observado algunas quejas de intérpretes de free acerca de otros tipos de nueva música. Siguiendo con esta situación, encontramos el hecho de que la falsa relación entre "tradición y vanguardia" todavía están siendo furiosamente manipuladas por los medios de comunicación del jazz en un intento de continuar vendiendo revistas mientras esperan la llegada del siguiente Mesías del jazz. En realidad, la escena ha llegado a estar tan fragmentada desde finales de los 60's que nadie podría posiblemente dominar la atención del público o de la comunidad de músicos el tiempo suficiente para tener esa influencia. Lo cual es una de las cosas más atractivas en la música de hoy. No existe en ella la típica oposición retratada por los medios sino que en cambio está yendo en miles de direcciones simultáneamente con músicos individuales trazando rumbos personales basados en su propia perspectiva de la historia e influencias dentro y fuera de la tradición del jazz. (Presentación de la canción 4).</p>	Entrada directa de Pista 6 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 6.
7'00"/48'30"	Pista 7.	Entrada directa a nivel de voz.

Pista 5: Canción: Fallin' in love with love. Música: Art Blakey and the jazz messengers.

Producción: Straight ahead.

Pista 6: Canción: I can't let go. Música: Lee Ritenour. Producción: Color rit.

Pista 7: Canción: The Lord is listenin' to ya, hallelujah. Música: The Carla Bley Band.

Producción: The Carla Bley Band. "Live".

Tiempo.	Argumento.	Operador.
3'00"/51'30"	<p>Se ha progresado hasta el punto donde las discusiones acerca del progreso en música empiezan a reapreciar las implicaciones suscitadas por el free jazz en términos de que significa crear un nuevo sonido e incluso que significa ser original. El free jazz ofrece un nuevo vocabulario musical pero esto no significa que sea fijo en el tiempo. Uno de los asuntos de la llamada vanguardia de hoy es la recontextualización de ideas. Se podría decir que todos los nuevos sonidos han sido ya creados y la idea ahora es colocarlos juntos en formas que todavía no hallan sido escuchadas. Muchos aficionados están descubriendo el free jazz precisamente ahora mientras muchos escritores están todavía refiriéndose a él como "La música de hoy", pero la realidad es que el free jazz ha llegado a ser una entidad histórica tanto como el Bebop. Los músicos están avanzando a partir de él o bien utilizando su lenguaje de nuevas maneras. Los neo-conservadores han tomado la postura de rechazar el free jazz por completo. Por fortuna, muchos otros músicos se han dado cuenta de que avanzar significa emplear más opciones y elecciones, no menos. (Presentación de canción 5 y despedida).</p>	<p>Entrada directa de Pista 6 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 6.</p>
5'00"/56'30"	Pista 8.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/57'00"	Rúbrica de salida.	Entrada directa a nivel de voz.

Pista 8: Canción: Naked city. Música: John Zorn. Producción: Naked city.

Artículo tomado de la dirección internet: <http://www.jazzred.com/>
 Escrito por: Ellery Eskein. New York city. Enero de 1998.
 Búsqueda de información, adaptación, musicalización,
 guión y locución: Hugo Zárate Saucedo.



ITC División radio
Celaya, Guanajuato, México.

Programa: Nuestra Sesión de Jazz.
 Productor: Hugo Zárate Saucedo.
 Título del programa: Cuatro sellos para la otra escena. El jazz independiente.
 Fecha y hora de transmisión: 15 de Enero de 1999. 5:00 P.M.
 Duración: 59'00"

Tiempo.	Argumento.	Operador.
1'00"	Rúbrica de entrada.	Entrada directa.
3'00"/4'00"	Bienvenida, presentación del tema de hoy y primer canción.	Entrada directa de Pista 1 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.
6'50"/10'50"	Pista 2.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/15'50"	Las grandes multinacionales del disco y casi la totalidad de los sellos jazzísticos "de reconocido prestigio" ofrecen una muy parcial visión de la escena del jazz contemporáneo. Por razones comerciales, sus catálogos se limitan a ofrecer productos de escaso riesgo. Corrientes principales como el hard bop llenan casi todas los estantes en las tiendas de música; además, existen estilos de jazz que si bien aportan gozo para algunos coleccionistas también fomentan la poca excitación de las producciones ya conocidas al aburrido mercado. Y si esa es la corriente principal o más comercial, la fomentada por la industria, los festivales, los promotores y los medios... no es la única.	Fade in a nivel de voz Pista 1, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.

Pista 1: Canción: Stay with me. Música: Jean-Luc Ponty. Producción: A taste for passion.

Pista 2: Canción: The Eric Dolphy memorial. Música: Frank Zappa & The mothers of invention. Producción: Weasels ripped my flesh.

Observaciones: Locutor: Voz masculina. Transmisión en vivo.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>Para cubrir ese pequeño hueco están los sellos independientes. Gracias a ellos desde los más inmóviles aficionados al dixieland hasta los más radicales vanguardistas pueden encontrar documentos sonoros que alimenten su afición, esa que no esta contemplada en los planes de marketing de las empresas que gozan del mayor privilegio en ventas.</p> <p>Nueva York es la meta de buena parte de la afición jazzística, una búsqueda en la que en su seno hay una escena que es prácticamente ignorada por las grandes compañías discográficas. La Knitting Factory y su sello K.F. Works son para muchos sus abanderados pese a que no son del todo representativos. El mítico local es tan solo la punta de flecha de una música desconocida. Los músicos que se mueven en ella, desde frees de primera hora a inclasificables jóvenes de la vanguardia ligada a la experimentación tienen diseminados trabajos suyos en los más diversos sellos marginales y propios en no pocas ocasiones; lo que a veces dificulta verlos como un autentico estilo. Sellos específicos como los que hoy mencionamos fundamentan esos trabajos. Lo curioso es que estos músicos de la escena neoyorquina de "vanguardia", "nuevo jazz", "outside jazz" y "downtown jazz"... no son habituales en los clubes de la Gran Manzana, e incluso se da la circunstancia de músicos con varios discos publicados que no han tenido más ocasión de tocar su música que en su propio departamento o en el de algún amigo. Una escena sin escenario, aunque sí con algunas buenas producciones aflorando.</p> <p>Los cuatro sellos seleccionados para la ocasión, lo han sido por el interés de sus lanzamientos y lo prometedor de su línea editorial. No son desde luego los únicos en los que se puede rastrear la calidad de los músicos y las propuestas que se generan en este medio que algunas veces ni una etiqueta han tenido. Sería imperdonable no mencionar el sello sueco Silkheart con amplia oferta de Charles Gayle y William Hooker. New world, donde podemos encontrar a Cecil Taylor y Ned Rothenberg. Music and Arts, con Marilyn Crispell en diversos contextos y Antony Braxton. A Knitting Factory Works</p>	

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	y las escuderías ligadas a John Zorn como Avant o Tzadik... o de nuevo en Europa, Black Saint-Soul Note y Enja réconds... La escucha del material proveniente de los distintos sellos harán confirmar en nosotros la idea de que estamos ante una serie de estilos vivos y totalmente heterogéneos en los que todo tiene cabida.	
0'40"/16'30"	Pista 3.	Entrada directa a nivel de voz.
7'20"/23'50"	Pista 4.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/24'20"	Cortina 1.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/27'20"	Presentación de Pistas 3 y 4, invitación para llamar al teléfono en cabina y presentación de Pista 6.	Entrada directa Pista 5 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 5.
5'00"/32'20"	Pista 6.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/37'20"	CIMP. Sus siglas corresponden a una declaración de intenciones, " Creative Improvised Music Projects ". Sello a cargo de Robert Rusch que también es editor de la publicación dedicada al jazz Cadence, que ofrece la posibilidad de adquirir por correspondencia material de sellos independientes de las más diversas procedencias y estilos.	Entrada directa Pista 7 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero

Pista 3: Canción: King Kong V. Músico: Frank Zappa. Producción: Uncle meat.

Pista 4: Canción: King Kong VI. Músico: Frank Zappa. Producción: Uncle meat.

Pista 5: Canción: Sunset drive. Músico: Jean-Luc Ponty. Producción: A taste for passion.

Pista 6: Canción: Atlantis. Músico: Tuxedomoon. Producción: Ship of fools.

Pista 7: Canción: Dreamy eyes. Músico: Jean-Luc Ponty. Producción: A taste for passion.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>Marc Rusch es el responsable del sonido, una sonoridad que para sus grabaciones pretenden que sea lo más natural y ajustada a la realidad posible. Cada disco incluye unas notas en las que se indica la localización de músicos y comentarios sobre su desarrollo. Cada producción contiene un grafismo primitivista de gran colorido que unifica visualmente una serie de ediciones de muy variadas tendencias.</p> <p>De los cuatro sellos seleccionados, CIMP podría ser el veterano pese a su juventud. Hasta el momento lleva editados cincuenta títulos y su periodicidad es totalmente regular, veinticinco discos al año, en lotes de cinco que aparecen en los meses de febrero, abril, junio, agosto y octubre. Sin embargo de los cuatro es el que tiene la línea editorial menos definida debido a que su producción se basa en solicitudes del público en la escena neoyorquina y algunos músicos europeos. Algunos títulos de los más renombrados son: Roswell Rudd, Rudd-Lacy-Mengelberg, el trombonista Steve Swell, Sonny Simmons, Ancient Ritual, Joe McPhee, Mike Bisio y algunos otros experimentos que pronto se podrán encontrar en nuestro país como la cellista Zusaan Kali Fasteau, Joseph Sciani y el inclasificable Bobby Zankel.</p> <p>CIMP o Creative Improvised Music Projects ofrece un catálogo que se amplía día con día y para el mes de febrero hace los siguientes anuncios en sus nuevas producciones: El Trío de David Bindman, "Dedication" del trompetista Ahmed Abdullah con su grupo Diaspora que incluye a Carlos Ward y el guitarrista Masujaa, "The Motion Of Emotion" a nombre de Elliot Levin. En abril presentan a Lou Grassi que publica su nuevo disco con la Po Band, "Vignettes" firmado por David Eyges y Arthur Blyte y "Stalker Songs" del trío de Thomas Borgmann con el abrasivo Peter Brötzman de invitado. La presentación del catálogo concluye con el mes de junio y las producciones de Scianni-Whitecage, John Gunther y Chris Dahlgren.</p> <p>NO MORE. Sello a cargo de Alan Schneider que anda dando sus primeros pasos y ha sacado producciones como</p>	<p>Pista 7.</p>

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>"Before The World" con trece fragmentos originales rompiendo su costumbre de publicar largas composiciones muchas veces divididas en partes, "Standards" producción doble en la que como en otros sellos y con diversas formaciones queda bien documentado repasando algunos conocidos temas de jazz. También maneja algunos dúos como "Blink of an eye" de Matthew Shipp y Rob Brown. Entre lo más sobresaliente se encuentran las producciones de "Thesis", "Strings" y "Diálogos de alto voltaje" a cargo de Ship-Morris acompañados del saxo brasileño Ivo Perelman. No more para el mes de marzo sólo anuncia dos producciones: Al Pyramid Trío; Roy Campbell, William Parker y Zen Matsura y un nuevo dúo esta vez con Mat Maneri al violín y Randy Peterson en la batería.</p>	
5'10"/42'30"	Pista 8.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/47'30"	<p>Presentación de la Pista 8 e invitación para llamar al teléfono en cabina.</p> <p>Eremite. Sello a cargo de Michael Ehlers también de reciente formación enfocado a la difusión del postfree que bebe en las fuentes más tradicionales del estilo. El sello se inauguró con el saxo alto de Jemeel Moondoc con la clara influencia de Coleman Hawkins que no deja duda de la línea a seguir en la producción "Triplet". El tenor Ellery Eskelyn aparece con la producción "Green Bermudas" en compañía de Andrea Parkins. La siguiente referencia presenta al baterista Golia Bailey, Gregg Bendian y Mark Dresser en la producción "Interzone". Las producciones más representativas del sello Eremite se dan con "Shekhima" del joven tenor judío Assif Tsahar y su trío, además William Parker y Susie Ibarra son la gran sensación de la temporada. El punto principal en cuanto a jazz experimental para Eremite se presenta en las producciones "The short form" del cuarteto del trompetista</p>	Entrada directa de Pista 9 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 9.

Pista 8: _____ Canción: Reeding, righting, rhythmic. Música: Tuxedomoon.

Producción: Ship of fools.

Pista 9: _____ Canción: Beach girl. Música: Jean-Luc Ponty. Producción: A taste for passion.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>ex de Cecil Taylor Unit, Raphe Malik y el explosivo tenor Glenn Spearman. La segunda producción lleva por nombre "Getting away with murder" firmada por Tom Bruno en la batería y Sabir Mateen en el saxo tenor que es la presentación del dúo registrada en un sitio poco habitual como es la "Grand Central Station" del metro neoyorquino. "Music Under New York" o música bajo Nueva York es como ellos denominan a su trabajo en el cual cuentan con un equipo realmente económico que mantiene un sonido bastante interesante. Muchos dicen que si Eremita sigue apoyando a los nuevos o viejos músicos y sus experimentos dentro del jazz el interés en su catálogo está asegurado.</p> <p>Aum Fidelity. Steven Joerg, es el productor del sello que también inicia y ya ha dado muestras más que sobradas de tener las ideas claras sobre el tema, pues anteriormente fue productor de los títulos publicados por Homestead Records y los músicos William Parker y su producción "In Order to Survive", William Hooker, Joe Morris, David Ware e Ivo Perelman que para los tres primeros lanzamientos de su nuevo sello ha invitado.</p> <p>La primera gran producción corrió a cargo del impresionante saxo tenor David Ware y "Wisdom of uncertainty". William Parker ofrece un plato para saciar al más hambriento y exigente seguidor de jazz con su segundo trabajo en el cual es acompañado por The Little Huey Creative Music Orchestra en formato de doble disco compacto llamado "Sunrise in the tone world" que propone un free para gran banda. Por su parte, el guitarrista Joe Morris apoya con destacadas grabaciones como "Antennae" en trío. Para los primeros meses de 1999 se anuncian dos nuevas producciones "Now!" de Other Dimensions In Music banda que anteriormente había publicado en Silkheart, banda formada por Roy Campbell en la trompeta, Daniel Carter al saxofón, flauta y trompeta, William Parker y el baterista Rashid Bakr. La última producción que ha sacado Aum Fidelity corre a cargo del baterista Whit Dickey que debuta como líder del título "Transonic" acompañado del magnífico saxo alto Rob Brown y el contrabajo de Chris Lighcap. Así es como les</p>	

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>presentamos la escena del jazz independiente hoy en día, los sellos discográficos de los que se ha hecho mención son los más representativos pero existen muchos otros en Europa y América que también apoyan el movimiento del jazz aunque no con los mismos recursos.</p> <p>Presentación de Pista 10.</p>	
5'00"/52'30"	Pista 10.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/55'30"	Despedida del programa y presentación de la Pista 11.	Entrada directa de locutor a nivel de voz.
3'00"/58'30"	Pista 11.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/59'00"	Rúbrica de salida.	Entrada directa a nivel de voz.

Pista 10: Canción: Break the rules. Música: Tuxedomoon. Producción: Ship of fools.

Pista 11: Canción: A piano solo. Música: Tuxedomoon. Producción: Ship of fools.

Artículo tomado de la dirección internet: <http://www.jazzred.com>

Escrito por: Jesús Moreno.

Búsqueda de información, adaptación, musicalización,
guión y locución: Hugo Zárate Saucedo.



ITC División radio
Celaya, Guanajuato, México.

Programa: Nuestra Sesión de Jazz.

Productor: Hugo Zárate Saucedo.

Título del programa: La Poesía en el Jazz.

Fecha y hora de transmisión: 22 de Enero de 1999. 5:00 P.M.

Duración: 58'00"

Tiempo.	Argumento.	Operador.
1'00"	Rúbrica de entrada.	Entrada directa.
2'00"/3'00"	Bienvenida, presentación del tema de hoy y primer canción.	Entrada directa de Pista 1 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.
15'00/18'00"	Pista 2.	Entrada directa a nivel de voz.
3'00"/21'00"	Dizzy Gillespie. Con una voz que nunca olvidarás, sonando tanto como su trompeta, él manda un mensaje desde Africa para que todos lo escuchen, entonces él se detiene dentro de su clásico humorismo pero cuando el sonido de las campanas llega al cielo él no sonrío; trenes expresos ya no pasan por las estaciones en la noche	Fade in a nivel de voz de Pista 1 fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.

Pista 1: Canción: Friends. Música: Fattburger. Producción: Living in paradise.

Pista 2: Canción: Lover come back to me. Música: Dizzy Gillespie.

Producción: The Dizzy Gillespie big 7 at The Montreux Jazz Festival, 1975.

Observaciones: Locutor: Voz Masculina. Transmisión en vivo.



Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>mientras mi cabeza hace pausas para descansar entre cada nota, ese pequeño sobrante de barba bajo su labio que usa para decir "Wee Pee" en lugar de "Pee Wee" Diz, ha dejado un sonido que nunca olvidaré.</p>	
6'45"/27'45"	Pista 3.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/28'15"	Cortina 1.	Entrada directa a nivel de voz.
4'30"/32'45"	<p>Invitación para llamar al teléfono en cabina, comentarios acerca de la poesía en el jazz, presentación de la canción anterior y la siguiente y lectura del poema.</p> <p>La Noche que Perdimos a Stan Getz.</p> <p>Ya muy tarde por la noche en New Windsor, Nueva York... preparándome para ir a dormir... después de un pésimo día... con dudas acerca de mi vida y la dirección que está tomando... mi usual monotonía después de vivir 56 años... enciendo la radio en una estación de jazz, WBGO... el locutor con un tono solemne dice... siento mucho tener que reportar esto pero Stan Getz ha muerto... me encuentro en ropa interior... paralizado... sin poder moverme o tener alguna reacción rápida... recuerdo... tenía 14 años escuchando la grabación original de Four Brothers... al comienzo del otoño... ese increíble grupo que tocó Storyville con el baterista Tiny Kahn... La fusión brasileña... Los juegos con Dizzy y Lionel, Max y Sonny... Chick Corea, Gary Burton... Airtó y Jobim... Brookmeyer y Kenny Barron... La belleza que fluyó desde su saxofón... él debe ser recordado como el más grande músico de jazz blanco que ha habido... siento que hizo a Lester orgulloso... llevando la bandera mejor que nadie... un bello hombre con características que eran reflejadas en su música... solo así pudo renovarse por medio de una venganza... estuve en mi cuarto escuchando aun sin creer su música, viniendo como un tributo a su ingenio... perderlo como perder una parte</p>	<p>Fade in a nivel de voz Pista 1 fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 1.</p>

Pista 3: Canción: Night and day. Músico: Stan Getz.
Producción: Stan Getz, The Chick Corea & Bill Evans sessions.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	de mí... nunca podrá ser reemplazado... hay mucha tristeza en este miserable mundo... ¿cómo podremos continuar?... estamos destruyendo mucho de la belleza de nuestro planeta... y ahora, un memorable sonido estará en silencio por un corto tiempo...	
4'40"/37'25"	Pista 4.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/42'25"	<p>Esbozos de España.</p> <p><i>"Fue duro," dijo Miles, llevar a los músicos a realizar algo que nunca han podido tocar perfecto, fue el sentimiento lo que contó."</i> - Nat Hentoff -</p> <p>I. Concierto de Aranjuez. Más ácido ha sido extraído desde el pecho que leche de naranjas, estado de melodía, dilo, dinos que es lo que quieres decirnos. No, no necesitas hablarnos de be-bop; sabes nunca nos veras la cara, nunca harás una corrida de toros entre nosotros, el matador nunca está muerto, su amor no está en duelo, él no tiene amor, su línea es múltiple y resbaladiza, tres flautas suenan como una, como tres, como viñas de trompetas. Cuando Miles toca suave, los otros se detienen a escuchar, porque de castillos que fueron una vez dueños de la niñez impetuoso refrán, porque el rey esta muerto. Porque la reina ahora es arrastrada por el flamenco, sobre las calles traseras</p>	Entrada directa Pista 5 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 5.

Pista 4: Canción: But beatiful. Música: Stan Getz.

Producción: Stan Getz, The Chick Corea & Bill Evans sessions.

Pista 5: Canción: One more time. Música: Fattburger. Producción: Living in paradise.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>de Costa Brava, porque en alguna zanja en algún lugar a las afueras de Granada; los huesos de García Lorca todavía apestan como el sol, una gente muere, una gente no siempre muere, son servidores de las lenguas de todos los ciudadanos, y las canciones de los ciudadanos se alcanzan como un leviatán, la canción de España fue pura y ha sido purificada, este ritmo no puede ser contado.</p> <p>II. Voluntad o Vestigio. Sí, tu puedes fumar todo lo que quieras, aborrezco a lo que llamo, "el antifumador fascista." Oh, has de conocer otros fascistas! Y muchos de ellos también fuman, bien eso fue verdad en aquellos días. Hoy, algunos todavía lo hacen pero muchos no, hoy no hay lo que ellos fuman pero si lo que les quema.</p> <p>III. La cacerola flautista. Como Hemingway sabía, quien los amó, el humor de Spaniards es el más cruel, así, dice Hentoff, "la melodía fue tocada sobre un silbido barato tocada sobre un silbido barato por el cerdo castrador local quien solo silbó por dinero." itodo el blues!, iun fin del blues! un juego musical, ¿quién se ríe de quién? corto y dulce, y la melodía se queda atrás, sobre esto, el banquete de la natividad.</p> <p>Presentación de la siguiente canción. Invitación para llamar por teléfono a cabina.</p>	

Tiempo.	Argumento.	Operador.
5'00"/47'25"	Pista 6.	Entrada directa a nivel de voz.
5'00"/52'25"	<p>Como un Solo de Stan Getz.</p> <p>Es como luz de luna. Es como el amor en una noche especial. Es como algo muy preciado que nunca quisieras olvidar. Es como las cosas buenas de la vida y lo que va en dirección correcta. Es como un unísono, armonía e improvisación que se conecta con el que escucha. Son todas las cosas hermosas y armoniosas. Es como un montón de buenas cosas que parecieran haberse olvidado al paso de los años. Es como amar la flor de mayo. Es como si se celebrara la salida del sol. Es como el tiempo de la gente. Es como el primer sentimiento que se adquiere en la esencia de la sal del aire. Es suave como la mañana soleada. Es como un sentimiento especial que literalmente arrancaste de la tierra con regocijo. Es como mi viejo Estocolmo. Es como cuando todas las cosas huelen bien, saben bien, se sienten bien y se oyen bien. Es como tu y yo y todas esas hermosas memorias incrustadas en el alma dentro de nuestro ser. Es como estar vivo y disfrutar cada minuto del camino también cuando parece que el mal tiempo no deja nada para hacer el trabajo correcto -. Es como aceptar las cosas en la forma que vienen y olvidarse de querer cambiarlas. Es como el Este del sol y el Oeste de la luna. Es como bañarse en la esencia del agua. Es como bañarse en la esencia del agua contigo.</p>	Entrada directa de Pista 7 a nivel de voz, fade out a fondo de voz, entrada directa de locutor a nivel de voz, fade out a cero Pista 7.

Pista 6: Canción: Desafinando. Música: Stan Getz. Producción: Panorama del jazz.

Pista 7: Canción: The banana bread song. Música: Fattburger.

Producción: Living in paradise.

Tiempo.	Argumento.	Operador.
	<p>Es como bañarse en la esencia del agua con todos Ustedes. Es como estar vivo y quejarse con gusto por una sola razón Es como no preocuparse por lo que pasa con las cosas triviales y tratar de saltarlas cada día. Es como celebrar la alegría de vivir. Es como una buena salsa en una tarde calurosa de julio con una botella de un seco vino blanco. Es como un Solo de Stan Getz. Jesús, icómo lo extraño!.</p> <p>Presentación de la última canción y despedida del programa.</p>	
5'05"/57'30"	Pista 8.	Entrada directa a nivel de voz.
0'30"/58'00"	Rúbrica de salida.	Entrada directa a nivel de voz.

Pista 8: _____ Canción: The girl from Ipanema. Músico: Stan Getz.
 _____ Producción: Panorama del jazz.

Artículo tomado de la dirección internet: <http://www.jazzfrance.com/en/>
 Poemas escritos por: Peter La Barbera.
 Búsqueda de información, traducción, adaptación, musicalización,
 guión y locución: Hugo Zárate Saucedo.