



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ARAGÓN

IMÁGENES SONORAS DEL TERROR EN EDGAR ALLAN POE, RADIOARTE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LIC. EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA:

ANA LUISA RUIZ HURTADO

ASESOR:

LIC. FELICIANA ANGÉLICA LÓPEZ MATÍAS

MÉXICO, 2012.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo I. Historia sonora del radioarte	
1.1 Surgimiento del concepto	15
1.2 Llegada del concepto a México	29
1.3 Estaciones dedicadas a difundir esta alternativa sonora	36
1.4 Productores, realizadores y sus experiencias con el radioarte	45
Capítulo II. Radioarte, combinación de lenguajes	
2.1 La literatura como puente para elaborar imágenes sonoras	53
2.2 Características del lenguaje literario	61
2.3 Características del lenguaje radiofónico	68
2.4 Combinación de lenguajes en el radioarte	81
Capítulo III. El terror en Edgar Allan Poe hecho radioarte	
3.1 ¿Quién es Edgar Allan Poe?	89
3.2 <i>El gato negro</i> imaginado con el oído	121
3.3 El cuento del cuento que se hizo radioarte	136
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFÍA	151

INTRODUCCIÓN

El interés por estudiar el radioarte nació hace ocho años, cuando en un curso básico de producción titulado “Universo auditivo” que tomé en la FES Aragón, el profesor en turno habló sobre este género radiofónico desconocido, al menos para el grupo que nos encontrábamos reunidos. El maestro explicó que se trataba de un género en el que se combinaban todos los elementos de la radio de manera experimental. Llamó tanto la atención el concepto, que al final de la sesión, al juntarnos en equipos para hacer una práctica de la teoría aprendida en esa clase, mis compañeros y yo decidimos aventurarnos a hacer una pieza de radioarte. Cuando el profesor revisó nuestro guión simplemente nos dijo que habíamos entendido poco de su explicación, en otras palabras, nos hizo ver que lo que hicimos no se acercaba nada a la realidad. Desde entonces me surgieron todavía más dudas del tema y así fue como nació la idea de esta tesis.

Al principio la idea era presentar simplemente la producción, un audio; aunque no sabía exactamente sobre qué lo haría, sí estaba claro que el objetivo era hacer un radioarte. Así que empecé a especular en el tema, leyendo lo poco que tenía sobre éste y lo que llegaba a mis manos, principalmente con información de internet, lo cual resultó suficiente en ese momento para tener una idea más clara sobre esa nueva forma de experimentación acústica y, ¡se hizo la luz!, decidí que el radioarte a producir sería del cuento *El gato negro* de Edgar Allan Poe, una de las mejores obras que había leído hasta entonces y que cabía a la perfección sobre lo que estaba entendiendo que era el radioarte, con base, además, en los conocimientos que me aportaron libros como *La emancipación artística de la radio* (2001) y *La radio y los creadores del arte vanguardista* (2002), ambos de la profesora Lourdes de Quevedo; y con datos de la revista española *Telos* que en su número 60 estuvo dedicada al arte radiofónico, sobre el que escribieron expertos como José Iges, Mariano Cebrián Herreros, Lidia Camacho, y otros, todos investigadores del medio e interesados en el tema e incluso radioastas.

Cada vez que aprendía más sobre el tema, me daba también a la tarea de releer varias veces el cuento de Poe, con detenimiento, con prisa, y con cada lectura me convencía más de que era ideal para mi objetivo. Ya casi afinando detalles de lo que necesitaría buscar para armarlo me topé con la sorpresa de que no podía sólo presentar la producción radiofónica que pretendía, sino que necesitaba realizar antes una investigación profunda de lo que era este nuevo género, desde cómo nació ese concepto, sus antecedentes en México, la forma en que se producía y se produce en nuestro país, y claro, el vínculo que existe entre lenguaje radiofónico y literario para crear radioartes; esto último por el hecho de que iba a hacer un audio con base en un texto literario.

Y así emprendí la aventura que significa ahora esta tesis. Jamás imaginé que el radioarte no sólo fuera nuevo para mí sino que hasta en muchas de las bibliotecas y librerías donde busqué información no se tenía registro prácticamente del tema, porque la mayor información se encuentra en el extranjero, principalmente en Europa. A cuenta gotas comenzaron a llegar más libros que me seguían instruyendo sobre lo que era el

radioarte. Entonces comprendí que las palabras del profesor para definir el término no habían sido vagas –como lo pensé en aquel curso cuando nos dijo que nuestra pieza estaba mal hecha–, puesto que cada persona con la que me topaba o buscaba para que aportaran a la investigación de esta tesis, tenía una percepción del concepto, y no es para menos, ya que como se irá viendo el término en sí es complejo y subjetivo desde que está formado con la palabra *arte*.

Algo que sin duda también aportó mucho al trabajo que venía realizando, fue que asistí a la Sexta y Séptima Bienal Internacional de Radio, 2006 y 2008 respectivamente. En la de 2006 fue donde me enriquecí más en todos los sentidos, ya que justamente se dio el Tercer Encuentro Internacional de Radioastas, en conferencias (una por día) tituladas “El radioarte visto por sus creadores”. Como es de imaginar asistieron a la cita radioastas y profesionales de la radio, así como experimentadores acústicos de diferentes partes del mundo, en especial de América y Europa, de tal suerte que se comenzaron a despejar muchas más dudas respecto al reto que ya estaba planteado. En esos cinco días pude entrevistar a algunos radioastas como al español José Iges y al mexicano Emiliano López Rascón, además de recopilar libros sobre arte sonoro y sobre la historia de las Bienales de Radio. Durante la Séptima Bienal lo que más pude hacer fue conseguir libros como *El radioarte, un género sin fronteras* (2007), de Lidia Camacho, quien trajo a México las Bienales de Radio a través de Radio Educación de donde era directora, ya que en ese año el encuentro estaba dedicado a la radio pública.

Sin duda algo de lo más gratificante –en ese entonces– de acudir a las bienales fue que mis sentidos despertaron, y es que cabe destacar que mucho del propósito del arte sonoro es hacer que lo audible llegue a todos y cada uno de nuestros sentidos, para que no se quede en simplemente escuchar lo que se nos presenta, sino sentirlo y que se vuelva una experiencia completa. Fue a partir de entonces que definitivamente el cuento de *El gato negro* cada vez lo pensaba más con los oídos.

A seis años de la experiencia de estar tan cerca del arte sonoro y, sobre todo, del radioarte, creo que ese era el momento para impulsar más el género, porque había público de todo tipo que quedaba impactado con las piezas que se presentaron de esa experimentación acústica, a quienes se pudo haber mantenido como audiencias de programas de radio dedicados al tema; sin embargo, lo que pasó en la bienal se desaprovechó y se quedó ahí, y tuvieron que pasar muchos años para que hasta el día de hoy se vuelva a contemplar en el programa de la Bienal Internacional de Radio México 2012 un Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro en el que habrá conferencias sobre el camino que ha transitado el radioarte. Habrá que tener confianza en que esta vez el radioarte pueda ganar más escuchas y con ello su difusión sea mayor.

Eso sí, no se demerita el esfuerzo que se ha hecho por llevar a algunos espacios el arte sonoro, como en la explanada del Palacio de Bellas Artes, donde se presentó, también en el 2006, un *Oasis sonoro* en el que 12 artistas y grupos mexicanos y extranjeros llevaron a los oídos de todos los que pasaban por la zona arte sonoro en general, a través de 38 bocinas con 16 canales de sonido independiente, con un sistema acústico

para escucharlo como en tercera dimensión. No obstante, no ha habido eventos similares a éste o que se hayan difundido igual. ¿Será que cada vez cuesta más realizarlos? ¿Será por falta de interés, de presupuesto? ¿Será que el radioarte y el resto del arte sonoro se quedaron para el disfrute de grupos aún más reducidos?

Después de los días de las Bienales y de los pocos eventos como el de Bellas Artes, este trabajo escrito comenzó a tomar forma y los capítulos finalmente se componen de la siguiente manera. En el Capítulo I se estudió cómo surgió el concepto de radioarte, un término que, incluso sin saberlo, los experimentadores de la radio comenzaron a concebir a la vez que pensaban en la radio como un medio de expresión, en la época de la Primera Guerra Mundial. Y digo sin saberlo porque como se leerá, el primer género radiofónico en cubrir esas expectativas expresivas fue el radiodrama, el cual provocó a su vez que a la radio se le encontraran otras funciones e incluso se le bautizara con diferentes nombres como teatro sin imágenes y teatro sin ojos, hasta que en 1927 el dramaturgo, poeta y ensayista, Bertolt Brecht, invita a directores a experimentar para aprovechar íntegramente al medio. A partir de aquí fue cuando se llevaron a cabo las primeras reflexiones del arte en la radio.

Uno de los objetivos al realizar esta tesis fue llevar de la mano al lector a descubrir que el radioarte como concepto nació precisamente de la experimentación en la radio, valiéndose también de los avances tecnológicos. Esto es, se le denominó radioarte por ser piezas compuestas de sonidos en el espacio radiofónico y que estaban pensadas para transmitirlos en el medio y, aunque en la actualidad ya no se dan estas condiciones, es decir, ya no necesariamente un radioarte se crea en una estación radiofónica, ni tampoco hay espacios en la radio, por lo menos en México, que se dediquen únicamente a su transmisión, el término permanece y artistas sonoros en diferentes partes del mundo como José Iges (España), Ricardo Haye (Argentina), Lidia Camacho (México), y otros, han colaborado para que, con la propia historia del radioarte, este término se admita en el medio diferenciándose así de otras piezas artísticas hechas para la radio. Incluso en la Bienal Internacional de Radio que se lleva a cabo en nuestro país, entre las categorías del concurso todavía está clasificado así, como radioarte y, este año se confirma que el término sigue vigente, pues como decía en líneas anteriores, durante cuatro días, de los cinco que durará la bienal, se ofrecerán conferencias sobre el género: sus fronteras, sobre la sociedad frente a este tipo de arte sonoro, incluso sobre su difusión.

A 16 años de que llegó el concepto a México, justamente a través de la bienal de radio, todavía en este 2012 sigue generando polémica el radioarte. Así como hay académicos, investigadores y profesionales de la radio a quienes les gusta, lo promueven e incluso lo producen, también se pueden encontrar a los que dicen que el género no debe llamarse así, por lo mismo que ya no se necesita una estación de radio para producirlo, porque en la radio ya no se transmite o quizá porque consideran que debe identificarse como arte sonoro en general, ya que se trata simplemente de experimentar con sonidos y esa práctica no necesita un nombre en especial.

En ese sentido, expongo en el primer punto del Capítulo I el significado que le han dado algunos expertos al radioarte. Por ejemplo, en una entrevista realizada en el marco de la Bienal Internacional de Radio 2006, la profesora Eliana Galarza Rivera, responsable desde 1998 del área de Radio de la Escuela de Ciencias de la Comunicación en la Universidad San Martín de Porres, en Lima, Perú, dijo que el radioarte es “una manifestación que busca conmover a través de la profunda belleza de un código sin referentes para los oídos; ese código se plasma en una compenetración de voz, música, efectos sonoros y silencios que, por cierto, ya no son puros, pues todo está trabajado dentro de un concepto artístico y manejado por la tecnología”. Esta definición y otras de profesionales de la radio se podrán encontrar en esta parte de la tesis, así como lo que este género radiofónico ha inspirado, como la creación de un Laboratorio de Experimentación Acústica, donde apasionados de la radio se han dado a la tarea de estudiar diversas formas con las que se puede trabajar con sus elementos.

Una vez adquiridos los conocimientos sobre el nacimiento del radioarte, el siguiente paso fue explicar cuándo, cómo y por qué llegó el concepto a México y las estaciones que han abierto sus ondas para difundir esta alternativa sonora. Básicamente hablo de que han sido las radios universitarias como Radio UNAM, Radio Educación y Radio Ibero, las que han abierto sus ondas para hacer llegar esta alternativa sonora, y esto tiene mucho que ver con que fue Lidia Camacho, Ex directora de Radio Educación, la misma que promovió el género en las Bienales, de las que también es precursora.

Como último punto del primer capítulo se expondrán las experiencias de productores y realizadores de radioartes, desde cómo han asimilado el concepto, lo que les ha inspirado, lo que les ha aportado y todas las posibilidades que han encontrado para sus creaciones, todo ello con la única intención de compartir su forma de ver el mundo a los demás. Incluso en esta parte se podrá encontrar las opiniones de los expertos respecto al presente y futuro de este género radiofónico.

Ya para el Capítulo II, con una idea clara de lo que es el radioarte, la siguiente necesidad fue indagar cómo conseguía la literatura conjugarse con la radio al grado de lograr obras artísticas de la magnitud de los radioartes. De esta forma se estudiará a la literatura desde su definición hasta cómo fue haciendo esa mancuerna con la radio para volverse parte del medio. Si como dicen (Antonio Alcalá y Huberto Batis, *La comunicación Humana y la Literatura*, 1973, p. 23), la literatura ofrece la imagen del mundo del escritor a quien la desee contemplar sensorialmente (una de las definiciones que se podrá encontrar en el punto 2.1 La literatura como puente para elaborar imágenes sonoras), es fácil comprender la relación tan íntima que pueden lograr el lenguaje literario y el radiofónico para crear radioartes, puesto que se irá aprendiendo que ambos buscan transportar al lector y/o al escucha al lugar que tanto escritor como radioasta describen, donde se desarrollan los hechos que cuentan o se mueven sus personajes. Para dejarlo aún más claro, en el punto 2.2 se analizarán las principales características del lenguaje literario que han servido a la radio para la elaboración de sus mensajes. Sin duda, algo que tampoco se dejó de lado en este trabajo es hablar de los elementos sonoros, que la radio identifica como lenguaje radiofónico, los cuales

permiten a los creadores, compositores o artistas enviar los mensajes que desean a sus radioescuchas (punto 2.3).

Como conclusión y parte medular del Capítulo II, y ya con lo que se revisó hasta esta parte de la tesis, expondré con algunos ejemplos, y con las voces de los expertos, cómo a lo largo del tiempo se ha ido afianzando el binomio radio-literatura. En lo que respecta al radioarte, basta tener en cuenta que la experimentación acústica se desarrolló conforme se dieron los diferentes movimientos artísticos, donde las letras tuvieron una evidente participación, como se puede leer en el libro de la maestra y estudiosa de la radio, Lourdes de Quevedo: *La emancipación artística de la radio* (2001).

De esta manera llegué a la parte en que se llevarían a la práctica los conocimientos adquiridos, esto es, al Capítulo III. Como dije casi el inicio de esta Introducción, desde el principio ya estaba decidido el tema del radioarte que resultaría de este trabajo, así que el primer paso para realizarlo fue adentrarme a la vida de Edgar Allan Poe, uno de los escritores que marcó no sólo la literatura de Estados Unidos, de donde era originario, sino del mundo, con sus cuentos de terror, sus relatos detectivescos y porque intentó, hasta el último día de su vida, hacer de la escritura su *modus vivendi*; fue necesario también buscar las opiniones de reconocidos escritores como Rubén Darío, Tomás Barna, Fernando Savater, entre otros, para comprender mejor lo que fue autor.

Enseguida vendrá el cuento de *El gato negro*, que a mi consideración es una proyección total de los 40 años que vivió su autor Edgar Allan Poe; opinión que se complementa con el sentir de escritores como Jorge Luis Borges o Charles Baudelaire. Aquí fue cuando descubrí por qué tanto autor como su obra me habían atraído tanto para mi investigación y trabajo radiofónico. Sin duda, la respuesta es que me encantó la profundidad con la que escribía Poe; y no porque su estilo fuera tratar temas complicados, más bien cuando hablo de profundidad me refiero a que Poe escribía con el alma, con toda la melancolía que recorría su ser y con esa necesidad de contar cosas que le aquejaban pero sin encontrar oportunidades de expresarlas más que en las hojas donde dejó plasmadas sus obras. ¿No será ésta precisamente una de las características de los artistas sonoros, que piensan sus creaciones con el alma para que sean escuchadas de la misma forma? Me parece que cada quien le podrá dar respuesta a esta pregunta una vez que lea esta tesis.

Continuando con las partes que conforman el Capítulo III, en el punto 3.3 El cuento del cuento que se hizo radioarte, como su nombre la indica, explicaré a detalle la forma en la que realicé mi radioarte, desde la preproducción hasta la postproducción; es decir, desde que las lecturas al cuento comenzaron a tomar forma, con cada idea de cómo iba a enviar el mensaje de la historia que deseaba a través de los oídos. Todo ello lo iba escribiendo tal cual lo sentía. En otras palabras, los sonidos que llegaban a mi mente cuando leía el cuento los fui archivando en forma de texto, algo parecido a un guión, porque cabe mencionar que el radioarte no tiene un guión específico. Obviamente la

duración de cada recurso radiofónico que se pretende utilizar sólo puede quedar grabada en la imaginación hasta el momento de la producción.

Posteriormente, ya con una idea general de cómo se escucharía el radioarte, era tiempo de revisar todo el material sonoro que había acumulado, para saber lo que serviría. Y así con el material aparentemente necesario puse manos a la obra en la producción del radioarte.

A pesar de que a lo largo de este trabajo se explicará que la experimentación acústica es una actividad que se puede llevar a cabo mientras los creadores sonoros, en este caso radioastas (término que suele utilizarse en el medio para identificar a quienes hacen radioartes), tengan la intención de hacer llegar un mensaje a los demás sobre un tema en específico, a modo de propuesta o quizá sólo como reflexión, cuesta trabajo empezar a jugar con los sonidos –y que estos tomen la forma de nuestro pensamiento y sentir–, debido a que no es una práctica cotidiana, por lo mismo que no estamos acostumbrados a darnos el tiempo de realmente escuchar lo que tenemos a nuestro alrededor. A veces los sonidos los pensamos en lo general, es decir, lo que la mayoría de la gente entiende por un llanto de bebé, por ejemplo, pero ya cuando te pones a ver que incluso cada bebé llora distinto y las intenciones de ese llanto se pueden diferenciar con tan sólo escucharlos con detenimiento, el mundo se vuelve otro.

En el caso de este trabajo, como describiré en su momento, uno piensa e imagina como suena tal o cual personaje, pero ya cuando se empieza a trabajar con sonidos de verdad es complicado encontrar el ideal. Por ello me atrevo a proponer a quien lea esta tesis a que se dé un tiempo de escuchar lo que está a su alrededor y disfrute de esos sonidos, puesto que otra de las intenciones de este trabajo es eso, que a los lectores les quede por lo menos la duda de descubrir todo lo que se puede hacer con los sonidos, y en especial lo positivo y gratificante que puede resultar para nuestra persona dejarnos llevar por el oído. Para los más curiosos vale decir que la Fonoteca Nacional perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, cuenta con exposiciones multimedia, cursos, talleres, concursos, diplomados, es decir, con programas de capacitación profesional en torno al sonido y a la cultura de escuchar, que se pueden consultar en su página de internet.

Es decir, seamos escuchas, porque hemos perdido esa capacidad de maravillarnos ante los múltiples significados que nos aportan los sonidos. Debemos atrevernos a experimentar, crear y traducir el lenguaje sonoro en sus diversas formas expresivas: como reportaje, crónica, relato, radiodrama o un radioarte.

En el punto final de esta tesis el lector podrá encontrar la propuesta de guión para mi producción titulada *La sombra de Poe, radioarte*, y anexo estará el audio de la misma, a consideración de los lectores y escuchas. Son ustedes quienes tienen la última palabra para saber si se cumplió el objetivo de ser por un día radioasta.

A black and white photograph of a vintage portable record player housed in an open suitcase. The record player is the central focus, featuring a large, dark vinyl record on its turntable. To the right of the turntable is a prominent, curved horn speaker. Various mechanical components, including the tonearm and tonehead, are visible on the left side. The interior of the suitcase is lined with a dark material, and the lid is propped open, revealing a small, rectangular compartment. The overall aesthetic is that of a classic, rugged piece of audio equipment from the mid-20th century.

Capítulo I.

Historia sonora del radioarte

1.1 Surgimiento del concepto

Desde su creación, cuando la única ilusión que se tenía era la de poder transmitir voz, música, efectos, silencio y sonidos, la radio ha sido el medio de difusión por excelencia, pues debido a sus alcances permite llevar todo tipo de mensajes a cualquier lugar. Su elevado poder de convocatoria la ha hecho, a lo largo de los años, maleable a las necesidades de cada época, pasando de ser el mejor canal de divulgación de ideales políticos, utilizada con fines bélicos, ideal para anunciar productos, hasta ser partícipe de la enajenación de las sociedades, sin olvidar el destacado papel que ha tenido como medio educativo e informador sobre el acontecer del mundo; sin embargo, se ha considerado que la radio ofrece mucho más, ya que al no actuar el que es considerado el más importante de los sentidos, la vista, produce en alto grado efectos sensitivos.

Esta sensibilidad es la que ha dado pie a los artistas sonoros, algunos personajes fantasiosos, a ver en la radio un método expresivo para plasmar imágenes sonoras “sin ningún beneficio ni intención más que el placer de compartir con un individuo lejano y desconocido, su gusto por el sonido”,¹ y sin otro fin más que el estético y la experimentación acústica, se inició lo que hoy es considerada –y no así totalmente definida– una obra radiofónica de carácter abstracto y oculto, capaz de crear un mundo propio mediante la escucha con el material sensible de que dispone, ya que no necesita complementos visuales, el radioarte.

Dado que el objetivo principal de este capítulo es darle al radioarte un significado propio, será preciso entenderlo, primeramente, desde la experimentación acústica que le da vida y forma, utilizando como recursos auditivos los sentidos (especialmente el oído).

Como lo menciona Rudolph Arheim en su *Estética radiofónica*,² es cierto que todo lo que sucede a nuestro alrededor lo detectamos gracias a nuestros sentidos; no obstante, los sentidos no nos proporcionan las cosas en sí, sino que nos permiten captar tan sólo los efectos de algunas de sus características.

Siempre que haya luz suficiente, podremos ver casi todas las cosas que nos rodean, pero el oído no requiere esta condición, pues el aire que se encarga de transmitir las vibraciones producidas por los objetos sonoros, siempre está presente. Tanto de día como de noche no hay ningún momento en que resulte imposible oír.

Además, las apreciaciones auditivas nos proporcionan siempre la actividad de las cosas y de los seres vivos, pues cuando algo suena quiere decir que se mueve o se modifica; del mismo modo que estas modificaciones resultan válidas para nuestros sentidos, en la vida cotidiana también queremos orientarnos con ellos y alcanzar conocimiento, tal como sucede con una obra de arte.

¹ Eliana Galarza Rivera en la conferencia “Nuevas propuestas del radioarte en América Latina”, de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

² Rudolph Arheim, *Estética Radiofónica*, p. 20.

Es verdad que no todos los sucesos de los que nos llega información acústica poseen el carácter de verdaderos acontecimientos, pero contrario a lo que ocurre en el campo óptico, prevalecen aquellas percepciones acústicas que nos proporcionan información variable, de un modo tan notable que siempre indican que el arte sonoro puede crear acontecimientos dramáticos de manera mucho más exclusiva que el arte visual.

Pero querer disponer de un arte acústico permanente es algo totalmente carente de sentido, ya que el propio carácter del sonido hace que sea necesaria una cierta relación con el tiempo, por lo cual todas las artes acústicas (por ejemplo, música, radio, teatro, cine) poseen una naturaleza temporal. Es evidente también que dentro de un periodo hay tanto percepciones sucesivas como percepciones contiguas; por suerte, nuestros oídos están capacitados para distinguir entre los diferentes sonidos que se producen al mismo tiempo, los cuales a su vez nos informan tanto la fuente que los emite, el lugar donde se encuentra dicha fuente e incluso la distancia que tienen.

Hasta cierto punto, habrá que coincidir con Rudolph Arheim cuando asevera que el arte sonoro retrocede a los tiempos prehistóricos, en los que mucho tiempo antes de la invención del verdadero lenguaje, el reclamo y las llamadas de aviso entre las personas solamente eran comprensibles como expresión sonora, tal como ocurre en la actualidad con los sonidos emitidos por los animales.³

Bajo estos criterios, escuchar es parte fundamental para la creación del radioarte. Desde el punto de vista de René Farabet, la escucha, comprendida como un medio de conocimiento y no como la simple percepción del fenómeno sonoro y la admisión de significados preestablecidos, es la que hace al hombre copartícipe del mundo, permite que se sumerja en él y se abra a lo que ocurre; cuando cierra los ojos, sus oídos se agudizan, enseguida altera la geografía del mundo, cambia las proporciones, crea distorsiones, afloja los vínculos lógicos, las fuentes se ocultan y aparecen nuevas imágenes, relieves y planos distintos, zonas nubosas y borrosas, así como otras más luminosas.⁴

El oído entonces no se suma a la actividad meramente contemplativa frente a cuerpos extraños, sino que se abre para absorberlos y dejarlos deslizarse en él, o lo que es igual, escuchar es hacerse más sensible a las disposiciones afectivas que a los conceptos, es buscar indicios y señales, interiorizar el sonido.

Gracias a esta interiorización, el creador radiofónico elabora bosquejos o construcciones imaginarias, hipotéticas composiciones de formas con figuras sonoras, escribe con sonidos, definidos por Farabet como recuerdos de cuerpos desaparecidos, a los que se les arrebató, pero de los que conserva la marca fósil, hasta que se desvanece. El sonido tiene todas las características del ser vivo, un cuerpo: carne, venas, un grano, pigmentación, pliegues, poros, cicatrices, pulsaciones, etcétera, y no

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ René Farabet, "Palabras y sonidos en el éter. Escribir con sonidos...", en *Telos*, No. 60, p. 26.

se encuentra unido a un lugar determinado de una imagen, sino que sigue al oyente a donde vaya.⁵

Para Farabet el sonido ha tomado tal importancia para la radio, que considera que después de ser éste un medio fagocitado en sus inicios por la escritura, con el transcurrir del tiempo las obras radiofónicas se han ido liberando poco a poco del corsé de lo escrito, apoyándose cada vez más en una realidad sensible, es decir, en lo que vive, haciendo del mundo su estudio al aire libre.

Pero los intentos por sugerir la realidad a través de los sonidos han seguido dos caminos diferentes que por momentos se entremezclan, uno es el de la imitación fiel, el otro el de la búsqueda de un mayor extrañamiento. En el primero hay un esfuerzo evidente por presentar; en el segundo, por representar o simular; uno decora o ambienta y el otro expresa; uno recrea, el otro explica; uno se apega a la forma funcional más objetiva y el otro está vinculado con el contenido simbólico subjetivo.

Es aquí donde el arte adquiere un papel elemental, ya que si bien éste se basa en el dominio de un oficio y sus herramientas, también nace de la ideación o la imaginación, por ello y con su influencia visual ha dotado al sonido de un poder sugestivo, al grado de atribuírsele la capacidad de crear imágenes virtuales de la realidad y permitirle utilizar formas sonoras para plasmar ideas, sueños, criaturas fantásticas, dioses o personificación de cosas, con suficiente fuerza expresiva. Términos como copiar, ilustrar, retratar, fotografiar y rodar, fueron trasladados y adoptados para explicar el sentido y la intención artística de la representación radiofónica.

Cuando la radio comienza a buscar formas de expresión las encuentra en las artes que la preceden, confundiéndose con el teatro, la literatura, la música, la plástica, la fotografía y el cine; aunque sus intenciones son sugerir y darle sentido a la realidad por medio del sonido, recurre a lenguajes visuales y sonoros para finalmente descubrir su propia capacidad de expresión artística.

En su libro *La emancipación artística de la radio*,⁶ Lourdes De Quevedo explica cómo la radio como máquina de comunicar adquiere, al término de la Primera Guerra Mundial, esta multiplicidad de usos, es decir, deja de ser sólo un medio que despierta el interés técnico y comienza a descubrir su capacidad de expresión artística, y la radiodifusión alcanza elevados niveles de experimentación.

El género dramático o radiodrama, el cual inicia de manera similar en casi todos los países occidentales, es donde se desarrolla en mayor medida el potencial expresivo de las fuentes sonoras auténticas.

En sus inicios, se desarrolla una dramaturgia experimental debido a que la radio es concebida como un teatro para ciegos: a falta de imágenes, se crean todo tipo de recursos sonoros para compensar la dimensión visual; por ejemplo, el uso del *gong*

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ Lourdes De Quevedo, *La emancipación artística de la radio*, p. 26.

para marcar los cambios espacio-temporales o la figura del narrador para contextualizar la historia.

Aunque el afán por lograr altos niveles de verosimilitud ocasionó que los ambientes sonoros de las escenas presentadas cayeran en excesos descriptivos; los sonidos recogidos por el micrófono cumplían la función de ilustrar con gran objetividad a los seres y a los objetos referidos –semejante a la producción fotográfica–, creando en la producción una dependencia visual que cayó en la estilización profunda de la realidad, lo que provocó que la expresividad artística perdiera efectividad.

Como el interés por cautivar al público y hacerlo partícipe de una nueva y original experiencia estética iba precedido de todo esfuerzo por lograr la sugestión artística, pese a los resultados fallidos propios de sus inicios, al paso de los años el radiodrama toma, principalmente en Europa, características más específicas que permiten que este tipo de representación sonora establezca gradualmente las bases de un genuino código de expresión artística radiofónica y de un salto cualitativo hacia las fronteras del radioarte.

Las primeras experiencias de radiodrama quedaron registradas en 1922 y 1923. La primera fue el 3 de agosto, cuando la WGY Players de los Estados Unidos emitió la obra *El lobo*, de Eugene Walter. La segunda fue el 28 de mayo del siguiente año, entonces la Compañía Británica de Radiodifusión, la BBC (British Broadcasting Corporation), a unos meses de haber iniciado sus transmisiones emitió el primer dramático, la adaptación de la obra *Noche de Reyes (Twelfth Night)* de Shakespeare, producida por Savoy Hill.⁷

Con esto, John Revine, autor teatral, crítico y novelista irlandés, bautizó a la radio con el nombre de teatro sin imagen. En esta primera experiencia, diálogos, música, acción y efectos de sonido se manejan sin mediar cambio alguno, revelando a los escuchas la enorme limitación que impone el aparato sonoro sobre la visión para entender el movimiento actoral en el escenario.

A pesar de este primer fracaso registrado en la historia del radiodrama, el 15 de enero de 1924 la BBC transmitió *Peligro (Danger)*, una obra original del poeta, novelista y dramaturgo inglés, Richard Hughes, reconocida como la primera pieza concebida para la radio.

El resultado fue más afortunado que el anterior. En plena época del final de la sensibilidad refinada, con el jazz sonando en todas partes, la radio encontró su mejor expresión dramática en el teatro sin ojos, término proveniente del arte escénico que Ernst Hardt, escritor, traductor y director de teatro alemán, adopta para denominar a la radio de mediados de los años veinte. Por primera vez la característica invidente de la radio se consideró una virtud, en la medida que ponía en evidencia su facultad para expresarse con creatividad.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

En los siguientes cuarenta años, la radio continuó experimentando con adaptaciones y obras escritas para el medio. La literatura clásica y lo mejor de la dramaturgia tuvo cabida en sus emisiones.

La elevada calidad en la producción de radiodramas (*hörspiel* en alemán)⁸, tanto en la Edad de Oro⁹ como en su renacimiento en las décadas de los cincuenta y sesenta, lleva al poeta Stephen Vincent Benet a denominar a la radio como el teatro de la mente. Reconoce las valiosas aportaciones de la dramaturgia y, al mismo tiempo, identifica en el medio la existencia de un tiempo y un espacio distintos. La transmisión dramática deja de ser ciega en el espacio de la imaginación y la experimentación creativa. La realidad tratada por el arte radiofónico se vuelve, en esta época, una ilusión espectacular que guarda para sí sus secretos sonoros.¹⁰

En la lista de los casos afortunados y, en realidad antecedente fundamental de esta forma de hacer radio artística, sobresale *Maremoto* en la década de los veinte, diseñada por Pierre Cusy y Gabriel Germinet. “Obra que provocó el primer acto de censura radiofónica de un proyecto puramente creativo al prohibirse su difusión por la Administración de Telecomunicaciones Francesa, tras haberse transmitido al aire involuntariamente un ensayo que los radioescuchas creyeron la señal de una embarcación que pedía auxilio con toda urgencia”.¹¹

Esto muestra, por un lado, la temprana popularidad del medio, y por otro, la rápida adaptación del sonido a las condiciones técnicas.

Otro de los precursores en Francia fue Paul Deharme, quien muestra una idea muy avanzada en cuanto a lo que puede esperarse en la dramaturgia del lenguaje radiofónico. Él habla del teatro interior como la forma más efectiva para crear imágenes fantásticas en el auditorio. En su libro publicado en 1930 con el título *Por un arte radiofónico (Pour un art radiophonique)*, Deharme, imbuido por las teorías de Freud, analiza el radiodrama desde una perspectiva psicoanalítica. “El arte radiofónico puede convertirse en el marco de un modo de enseñanza, de una mayéutica nueva que dará luz al subconsciente”, señala el autor.¹²

En este sentido, Deharme es uno de los primeros teóricos y dramaturgos de la radio en tomar conciencia del valor dramático de los efectos sonoros para este fin, inquietud que pone de manifiesto por primera vez en su obra *Le Pont du Hibou (El Puente de Hibou)*, dramatización basada en la novela de Bierce y que fue producida en Radio-París en 1928.¹³

⁸ Proveniente de las palabras alemanas *hören*, “escuchar”, y *spielen*, “jugar, ejecutar” (juego para el oído).

⁹ Abarcó de 1930 a 1950. La programación desarrolló una personalidad propia y el medio alcanza un alto grado de profesionalización. Se desarrolló un concepto de programación en vivo muy rico y pleno de creatividad.

¹⁰ Lourdes De Quevedo, *op.cit.*, p. 29.

¹¹ Lidia Camacho, *El Radioarte: un género sin fronteras*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ *Idem.*

La grabación y la consecuente planeación de programas dramáticos en esta época introdujeron una nueva estética radiofónica: en las grabaciones no podían caber errores, titubeos, ruidos o interferencias, criterios que obligaron a tener una actitud de mayor mesura en el uso de los sonidos, lo que llevó a la reflexión sobre la explotación técnica y estética de las fuentes sonoras. En este proceso, la experimentación artística busca recrear los sonidos de objetos imposibles de transportar a los estudios, y es con la existencia de la mesa de mezclas que se favorecerá tal simulación artesanal, logrando un mayor realismo a través de la sustitución de fuentes originales que, en algunos casos, superarán la expresividad de los auténticos.

De igual manera, la historia del *hörspiel* en Alemania comienza en la década de 1920, específicamente en 1924 –año de efervescencia experimental–, casi exclusivamente con adaptaciones de obras teatrales.

En su libro, *El Radioarte: un género sin fronteras*,¹⁴ Lidia Camacho menciona que a decir de Mark E. Cory, el primer radiodrama en Alemania fue la producción de Alfred Braun para Radio Berlín en 1924, *Wallensteins Lager*, adaptación de la obra del mismo nombre de Friedrich Schiller.

Sin embargo, la primera pieza radiofónica original alemana fue *Magia en la emisora*, de Hans Flesh, transmitida el 24 de octubre de 1924, aun cuando algunos historiadores afirman que la primera pieza auténticamente creada para la radio fue *Espectro (Spuk)*, transmitida por la emisora de Breslau el 21 de julio de 1925.

Además, Camacho hace referencia al estudio de este ensayista alemán, *Soundplay, the polyphonous tradition in German radio art*, donde señala que durante los primeros años de producción artística en Alemania convivieron tres modalidades:

1. La que tenía como base el modelo literario para la adaptación radiofónica de obras de literatura y del teatro clásico.
2. La pieza radiofónica escrita expresamente para el nuevo medio que a mediados de 1927 impone poco a poco la opinión de que es una forma literaria especial y que la radio es un medio de expresión artística.
3. El *hörspiel* como experimentación sonora pugnaba por una propuesta que expandiera las fronteras del lenguaje radiofónico.

Estos importantes esfuerzos por darle a la radio una identidad artística propia tuvieron la gran desventaja de aparecer aislados, por lo que no repercutieron más allá de sus fronteras, razón por la cual en 1927 el dramaturgo, poeta y ensayista alemán Bertolt Brecht invita a directores a experimentar para aprovechar íntegramente los aparatos, llevándolo a cabo él mismo en 1929 con su *Vuelo de Lindbergh*, pieza que por sus cualidades artísticas encabeza la larga lista de obras generadas entre 1929 y 1935 sobre el tema del espacio y las nuevas tecnologías conquistadas por el heroísmo del

¹⁴ *Idem.*

espíritu humano. No obstante, se considera que su mayor logro se debe al intento revolucionario de hacer participar a la audiencia.

Brecht pone en práctica la premisa marxista del arte: ayudar a un cambio en la sociedad sometida. Para él la radio no era un simple medio de distribución, sino de comunicación; vio en ella no sólo la capacidad de emitir, sino de recibir la palabra de los escuchas, por lo tanto, se convirtió en un sistema que relaciona a las personas en lugar de aislarlas. De esta forma Brecht lleva las intenciones de su teatro político a la radio: hace reflexionar al espectador sin implicarlo emocionalmente. La función del arte en la radio no sólo persigue un fin estético, sino también educativo, en la medida que se propone estimular el debate de los problemas sociales.

Las variables de actualidad, arte y experimentación tecnológica puestas en juego en la propuesta de Brecht, condujeron a reflexiones esclarecedoras sobre la identidad del arte en la radio. Una de éstas proviene de sus colaboradores más cercanos, el músico Kurt Weill, quien también imaginaba la existencia de un arte radiofónico autónomo, entendido como un radio arte absoluto, con el cual se brindarían a los ritmos y melodías de la música, nuevos sonidos tales como el llanto del hombre o de los animales, sonidos naturales de agua o viento y sonidos artificiales generados por la manipulación de frecuencias ante el micrófono.¹⁵

Ya para finales de los años veinte, la radio se encamina a explorar y aprovechar las posibilidades técnicas y estéticas del cine.¹⁶ El concepto de film acústico cobró sentido con la presencia central del director, aunque no perduró debido al alto costo de las grabaciones radiofónicas en banda fílmica. Será hasta que empiece a utilizarse el disco blando en 1933, con todos sus alcances y limitaciones, que podrá desarrollarse en los programas radiales una estética del almacenaje sonoro codificado.

El relevo artístico que llevó al cine mudo a ocupar las viejas salas de teatro, conservando el foso original donde se ubicaban los artistas sonoros, tendrá su equivalente estético en la producción radiofónica con el empleo de convenciones sonoras del cine hablado, trasladadas a la radio por el arte de la experimentación técnica de la mesa de mezclas.

El cine le heredó a la radio el uso intencionalmente artístico de la música, del efecto sonoro y del narrador, elementos que conformaron el fenómeno de espectáculo popular, mismos que la radio retoma para hacerlos suyos. Comentarios, órgano musical y sonidos simulados también tuvieron lugar en la experiencia artística de la radio, a fin de provocar en el auditorio diferentes emociones.

En 1938, el teórico alemán Rudolph Arnheim insistirá en la posibilidad real de utilizar la estética fílmica en la radio y comparará el micrófono con el objetivo de una cámara. Ángulos, profundidad y desplazamiento quedarán definidos por una buena planeación y

¹⁵ Lourdes De Quevedo, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

selección de estos instrumentos, formando lo que él llamara *obras fílmicas inalámbricas*.

Asimismo, el llamado séptimo arte le enseñó a la radio uno de sus secretos artísticos más valiosos, basados en la técnica del montaje. Corte, unión, disolvenca, acercamiento, tomas abiertas y flashbacks manipulan el tiempo y la subjetividad del argumento cinematográfico. La radio los adopta como recursos expresivos, sumados a los efectos simbólicos del lenguaje radiofónico.

Por su agilidad y fuerza en la expresión emotiva del sonido, el cine continuó siendo la mayor influencia para la radio hasta los años cincuenta, a tal grado que se le ha considerado como un precursor de dicho medio. Es así como las producciones sonoras seguirán concibiéndose dentro de los movimientos artísticos de la radio como películas radiofónicas.

Hasta aquí puede decirse que el movimiento del arte radiofónico previo al estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se manifestó de tres maneras: la primera, concibe a la radio como una extensión lógica del escenario; la segunda, entiende la necesidad de adaptar y crear una literatura dramática específicamente para el medio y tendrá su mayor auge en la Época de Oro; y la tercera, encuentra sus expresiones más acabadas en el movimiento del arte acústico.

Finalmente de la década de los treinta se recuperan cuatro momentos de gran importancia para el desarrollo del arte radiofónico.¹⁷ El primero ocurre en 1935, con la presentación en la Gran Exposición de Radio de Berlín del primer magnetófono comercial, el AEG Telefunken, que se incorporará de lleno a las emisoras alemanas cuatro años después. Las consecuencias de este avance en la estética del almacenamiento sonoro son incalculables. Su presencia hará pensar al poeta y dramaturgo francés Jean Tardieu, a finales de la década de los sesenta, en la posibilidad de crear un museo vivo del sonido, como un anexo de la radio y a disposición del público para que éste pueda “releer con menos prisa y más beneficio” las mejores obras radiofónicas.

Sin duda la grabación en cinta magnética viene a reforzar la liberación del sonido de su origen espacial. Dada la flexibilidad de este soporte introducido en 1939, será posible manipular el sonido cuantas veces se quiera y reproducirlos en serie, tal y como la fotografía lo había logrado en el siglo XIX. El magnetófono y su cinta serán ampliamente explorados por artistas, interesados en recurrir al sonido como fuente de expresión estética.

El segundo momento importante es la publicación del primer tratado teórico por parte del ya mencionado psicólogo gestaltista Rudolf Arnheim, titulado *Estética radiofónica*, quien a través de su histórico trabajo desarrolla una gran variedad de temas filosóficos y técnicos relacionados con la creación artística en la radio. Ello permite concluir que

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

este autor percibe con gran claridad el nacimiento de un nuevo género dentro del arte sonoro, originado por la comunicación inalámbrica.

El tercero es la celebración del I Congreso Internacional de Arte Radiofónico efectuado en París en 1937, donde se le empieza a ubicar como un octavo arte y se le reconoce en las composiciones de programas relacionados con el cine, el disco y el teatro, pues la elaboración de estas obras requiere necesariamente la fundación de laboratorios de investigación.

Ya para finalizar el primer tercio del siglo XX, el último hecho relevante en el desarrollo del arte en la radio se da con la transmisión en Estados Unidos, el 30 de octubre de 1938, de una de las obras más emblemáticas: *Los marcianos invaden la Tierra* (*Invasion from Mars*), adaptación libre de la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*), escrita en 1897, y dirigida, realizada y presentada por el inglés de 24 años Orson Welles.

Lo importante de este suceso es ubicar en el ámbito del arte radiofónico cómo una obra recurre a las características esenciales del medio, como la velocidad de transmisión, la instantaneidad y la ubicuidad, para llevar a cabo una propuesta estética centrada en la autointerferencia, como el recurso expresivo que le dio una enorme efectividad en la construcción de la aparente realidad radiofónica.

En este sentido, el arte hace su labor en la confección de una realidad que deja de confundirse con la ficción a través de la fragmentación, y en cuyas hendiduras el radioescucha imagina una realidad inexistente pero con una enorme carga de verosimilitud. La imagen sonora suplanta a la realidad misma y se adueña de las emociones de pánico de los oyentes.

De acuerdo con Benjamín Rocha, poeta mexicano, después de la Segunda Guerra Mundial las búsquedas de nuevas formas de arte sonoro se hicieron más y más frecuentes, sobre todo con el avance tecnológico de los aparatos productores y reproductores de sonido.¹⁸

Estos avances tecnológicos permitieron que un ingeniero de la radio y televisión francesa, Pierre Schaeffer, creara una nueva forma de expresión sonora: la música concreta, cuyo nacimiento simbólico fue el 5 de octubre de 1948, día en que se presentaron al público las primeras obras de esta nueva forma de entender el arte musical.

Tres años después, en 1951 Schaeffer y el compositor francés Pierre Henry fundaron en París el primer Estudio de Música Electrónica. En 1953, el compositor Hebert Eimer, el físico matemático Meyer-Eppler y el musicólogo Robert Beyer fundaron el Estudio de Música de Colonia, donde se generarían las principales obras de Karlheinz

¹⁸ *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, p. 304.

Stockhausen. Después vinieron los estudios de Milán, al frente del cual estaba el compositor italiano Luciano Berio.

Con la creación de los estudios de música electrónica se llegó a una metodología y a una labor compartida con metas precisas, ya no solamente la labor solitaria de un compositor, sino la de un grupo de estudiosos.

Aunque con retraso de estas experiencias, México también participó en el *boom* de los estudios de la música electrónica; tal es el caso del Laboratorio de Música Electrónica al mando del músico Héctor Quintanar, que tuvo su mayor producción en la década de los setenta.

Junto a esto había también, fuera de los circuitos académicos, otras investigaciones. Una de las más atractivas fue la del grupo Kroll Voldarepet Snack Didáctico, activo allá por 1974, que con inspiración dadaísta ofrecía los frutos de sus investigaciones sonoras en diversos foros.

Con todo, estos esfuerzos fueron limitándose a ser escuchados por un grupo de adeptos y durante muchos años la investigación del arte sonoro ha quedado constreñida a espacios reducidos, tanto en lo que respecta a la creación como a la difusión.

Ante esta historia compleja del medio radiofónico, estrechamente ligada al desarrollo tecnológico vertiginoso, social y político, toda constatación sobre el futuro de un arte que refleja, sigue y hace visible este medio, su historia y presente con todas sus ampliaciones, es necesariamente especulativa. Quizá sólo se puede afirmar que tanto radio como arte, y probablemente también radio + arte, seguirán siendo –posiblemente cada vez con más frecuencia– categorías localizables en los bancos de datos conectados de nuestra cultura. Y mientras las huellas del pasado sigan conteniendo para el respectivo presente algo de la fuerza plástica y poética de *La Radia*¹⁹ y otras ideas de la vanguardia del primer tercio del siglo pasado que han estado irradiando, entonces radio + arte será definido cada vez de manera diferente.²⁰

Pero lo más increíble en la historia del radioarte no es su pasado remoto ni ajeno, sino que esta historia sigue viva a pesar del desafortunado estado en que se encuentra la radio en general. Y digo desafortunado porque si bien es cierto que tecnológicamente hablando ha habido grandes avances, hasta llegar a lo que hoy conocemos como “ciberradio” o radio por internet, y podcats²¹ –términos considerados como el futuro

¹⁹ Manifiesto de los futuristas Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata en el que se postula, entre otras cosas, el uso de las interferencias ente emisiones y el nacer y desaparecer de los sonidos en un arte sin tiempo ni espacio.

²⁰ *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, p. 264.

²¹ Técnicamente es un archivo de audio acompañado de un código RSS que permite una suscripción. Es decir, un podcast nos permite grabar nuestros propios programas de radio en casa y los oyentes suscribirse a ellos por Internet, de forma que al descargarlos, pueden escucharlos en su ordenador, MP3 y/o teléfono móvil. Para más información consultar la página <http://www.podcastellano.com>.

inmediato e incluso el presente de la forma de hacer radio a nivel mundial—, habrá que aceptar también el descuido en cuanto a contenidos se refiere, pues a últimas fechas lejos de cumplir con dos de los objetivos primordiales de la radio como medio de comunicación, educar e informar, se han convertido en la vía más eficaz para acrecentar las ganancias económicas de quienes están al frente de las emisoras, haciéndola meramente comercial, sin importar lo que pueda o no aportar a los radioescuchas, de manera que aquella radio definida por algunos autores como la compañía imprescindible de casi toda actividad, se está convirtiendo en sólo un objeto de entretenimiento que la gente busca amenizar un momento determinado, sin esperar ningún tipo de enseñanza que la obligue a interesarse e involucrarse con ella. Para la mala fortuna de quienes apostamos por una radio de calidad, ésta es una problemática que se enfrenta en un gran número de las radiodifusoras del mundo.

Con la intención de concluir este contexto histórico, es oportuno hacer referencia del manifiesto que el artista austriaco Robert Adrian escribió en la década de 1990 para el programa *Kunstradio*²² de la OFR, la radiodifusora nacional austriaca:

Doce notas hacia una definición de radioarte.²³

Kunstradio da por hecho que:

1. Radioarte es el uso de la radio como medio para hacer arte.
2. La radio sucede en el lugar donde se escucha y no en el estudio.
3. La calidad del sonido es secundaria a la originalidad conceptual.
4. La radio se escucha casi siempre en combinación con otros sonidos (sonidos domésticos, de tráfico, de televisión, llamadas telefónicas, niños jugando, etcétera).
5. Radioarte no es *sound art*, tampoco es música. Radioarte es radio.
6. *Sound art* en combinación con música o literatura no es radioarte sólo porque es transmitido por la radio.
7. La radio tiene como espacio todos los lugares en donde se escucha la radio.
8. Radioarte se compone con objetos de sonidos experimentados en el espacio radiofónico.
9. El receptor particular de cada radioescucha determina la calidad de sonido de un trabajo radiofónico.
10. Cada uno de los radioescuchas oye su propia versión de un trabajo radiofónico combinado con el sonido ambiental de su propio espacio.
11. El radioasta sabe que no hay modo de controlar la experiencia de escuchar un trabajo radiofónico.
12. Radioarte no es una combinación de radio y arte. Radioarte es hecho por artistas.

²² Creada por Heidi Grundmann en 1987 en la OFR (Österreichischer Rundfunk), esta emisión radiofónica se definía principalmente como interface entre los artistas y los administradores de los medios de producción y emisión de la radiodifusión de interés público; es decir, como un lugar para elaborar estrategias junto con los artistas de cómo evadir las trabas burocráticas institucionales.

²³ *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, p. 253.

Por lo anterior, queda claro que el concepto de radioarte no se sustenta en la variedad de puentes para transitar la imaginación, ni tampoco en su perdurabilidad, sino en el autodescubrimiento de un espacio estético diferente al recorrido por la literatura, la música y el cine, y a finales del siglo XX, evidentemente destinado a una existencia efímera.

Razón por la cual es comprensible que después del extenso camino recorrido, el radioarte no cuente con una definición concreta y enmarcada dentro de un género específico, y sólo sea entendido por los artistas, profesionales e investigadores de la radio como Eliana Galarza Rivera, responsable desde 1998 del área de Radio de la Escuela de Ciencias de la Comunicación en la Universidad San Martín de Porres, en Lima, Perú, “como una manifestación que busca conmover a través de la profunda belleza de un código sin referentes para los oídos; ese código se plasma en una compenetración de voz, música, efectos sonoros y silencios que, por cierto, ya no son puros, pues todo está trabajado dentro de un concepto artístico y manejado por la tecnología”.²⁴

O como lo explica Emiliano López Rascón, colaborador de Radio Universidad Nacional Autónoma de México: “radioarte es aquel tipo de creación que en el medio radio trasfigura, experimenta, invierte elementos y propone experiencias estéticas de escucha”.²⁵

En opinión del periodista, docente, investigador y uno de los fundadores del Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico (LEAR)²⁶, Ricardo Miguel Haye, “los radioastas tienen cierta reticencia a otorgar definiciones, en parte por comodidad y en parte porque temen que la producción se reduzca con una simple definición de manual o diccionario; sin embargo, cuando se piensa, se produce o se habla de radioarte, la sensibilidad del productor, del que recibe y los lazos comunicantes entre ambas sensibilidades son primordiales, pues como lo menciona Umberto Eco en *Lector in fábula*, el texto construye al lector, por consiguiente, el texto sonoro construye a un oyente que en alguna medida depende de las voluntades del que produce ese texto. El radioarte tiene que ver también con la vocación de dotar a algún tipo de producción radiofónica de una expresividad que la radio en general ha ido viendo adelgazar”.²⁷

Siguiendo la misma línea, Lidia Camacho, ex directora de Radio Educación y fundadora de la Fonoteca Nacional, asevera que “dentro del seno de *Ars Acústica*²⁸ no se ha querido acuñar una definición de radioarte para no maniatar a los artistas, sino por el contrario, darles toda la libertad; hay algunas definiciones que son referencias

²⁴ Testimonio tomado de la conferencia “Nuevas propuestas del radioarte en América Latina”, de la Sexta Biental Internacional de Radio, México, 2006.

²⁵ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Biental Internacional de Radio, México, 2006.

²⁶ Organismo dedicado al desarrollo del radioarte en la República Argentina.

²⁷ Entrevista a Ricardo Miguel Haye en el marco de la Sexta Biental Internacional de Radio, México, 2006.

²⁸ Definido por José Iges como el grupo creado en el seno de la Unión Europea de Radiodifusión en 1990 –aunque amalgamado, aún sin nombre, durante la reunión del Taller de Radiodramas de la URE celebrada en noviembre de 1989 en Florencia-, ha venido aunando voluntades, inquietudes y proyectos no sólo de productores de radio, sino también teóricos, artistas sonoras y compositores de Europa, América y Australia.

obligadas, pero este grupo que lleva ya varios años trabajando, definitivamente no está dispuesto a conceder ningún tipo de definición, pues en la medida que haya una libertad en la creación, los artistas podrán no encasillarse en término de sectas, el radioarte es todo lo contrario, va más allá”.²⁹

En adelante podría darse una lista interminable de concepciones de lo que es radioarte, pero basta con estos cuatro testimonios –de dos mujeres, dos hombres y tres nacionalidades diferentes– para pensarlo como la mayor posibilidad artística de la radio, donde convergen todos elementos sonoros que el “radioasta”³⁰ requiere para expresarse sobre un tema determinado, siendo precisamente ese campo tan amplio el que lo hace indescriptible como tal, pues las experiencias sonoras se vuelven inagotables.

Aun con la variedad de significados que se le puedan otorgar, en la generalidad el radioarte:

- Exige varios requisitos que van más allá del mero entusiasmo: investigación creatividad, oficio y tiempo.
- Tiende al realismo,³¹ mas no siempre se manifiesta del mismo modo, ya que en una primera etapa cumple con una función descriptiva, a la manera del naturalismo costumbrista³² y más adelante, se vale de medios figurativos y más absurdos para expresarse.
- Permite escuchar, reflexionar y experimentar propuestas expresivas, creativas y educativas de los sonidos.
- “Debe ser una producción que posibilite el mayor deleite y fruición estética perceptual por parte de la gente, si no lo consigue, algo falló en la concepción”.³³
- “Tiene como tarea expandir y multiplicar las posibilidades de la escucha en la radio, abrir opciones”.³⁴

Como se puede observar, con el paso del tiempo, poco a poco el radioarte ha ido buscando su lenguaje personal, ayudado por la madurez en las propuestas de sus creadores y en los adelantos tecnológicos para llegar al día de hoy, donde innumerables propuestas se observan en todo el mundo, pues no hay que olvidar que pese a que su naturaleza experimental lo ha hecho marginado y que cuente con escasos espacios de transmisión, debido a que como ocurre con “cada nueva manifestación artística, es una esencia que requiere de la laboriosa filtración diaria para poder ser disfrutada”,³⁵ paradójicamente es en la actualidad cuando existe un mayor

²⁹ Testimonio tomado de la conferencia “Nuevas propuestas del radioarte en América Latina”, de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

³⁰ Término que utiliza Lidia Camacho en su libro *El Radioarte: un género sin fronteras*, p. 67, para referirse al autor o realizador de arte radiofónico.

³¹ Tendencia de ciertos escritores y artistas que representan la naturaleza sin ninguna idealidad.

³² Donde se retrata el comportamiento del ser humano conforme a sus costumbres.

³³ Entrevista a Ricardo Miguel Haye en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

³⁴ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

³⁵ Lidia Camacho, “El arte radiofónico en América Latina. Entre Ariel y Calibán”, en *Telos*, No. 60, p. 21.

número de escuchas potenciales hambrientos por oír nuevas propuestas y nuevas sonoridades.

1.2 Llegada del concepto a México

De acuerdo con Lidia Camacho, ex directora general de Radio Educación y creadora de la Bienal Internacional de Radio, el radioarte llegó a América Latina demasiado tarde:

Si hacemos una revisión histórica, este género ha estado vinculado prácticamente al nacimiento de la radio, medio entrañable desde muy diversas manifestaciones. En algunas épocas ha sido más intensa esta participación, en otras menos; al inicio, quizá por la falta de un desarrollo tecnológico no tuvo el impacto y las repercusiones que se hubiera deseado, pero es a partir del final de la década de los 60 y principios de los 70 que el radioarte tiene un gran florecimiento en Europa, fundamentalmente en Alemania, país que sigue siendo indiscutiblemente la meca del radioarte.³⁶

Durante la Sexta Bienal Internacional de Radio, la entonces directora de Radio Educación, Lidia Camacho, comentó que debido a nuestra cercanía con Estados Unidos, nuestra radio inmediatamente se volvió un medio totalmente comercial, dejándose poco espacio a la experimentación artística radiofónica. No fue sino hasta 1996 con la apertura de la Primera Bienal Latinoamericana de Radio cuando de manera institucional y sistemática se empezaron a difundir en México las posibilidades del arte sonoro.

Desde 1996 la Bienal de Radio es un espacio único en la radiodifusión mundial, muestra y reconoce lo mejor de las producciones radiofónicas nacionales e internacionales; además, ofrece a los participantes y al público asistente una visión panorámica de lo que es la radio, a través de conferencias, mesas redondas, encuentros, talleres, así como atrevidas manifestaciones de arte sonoro que alrededor de este medio han surgido.

Esta magna reunión es el acontecimiento radiofónico más importante de Latinoamérica. Su objetivo primordial continúa siendo el que le dio origen y cauce: constituirse en un ámbito de reconocimiento a la creatividad de quienes cotidianamente hacen la radio, no sólo gracias al concurso de los mejores programas radiofónicos, sino con la entrada de ideas frescas y propuestas nuevas que enriquecen este medio electrónico.

A su convocatoria responden tanto los mejores hacedores de la radio y los que están preocupados porque el medio crezca y rebase con su fuerza los límites impuestos por la rutina o la desidia, como destacados académicos y estudiantes de comunicación de diversas instituciones de educación superior.

Nos hemos dado a la tarea de poder invitar en estas bienales, en estos encuentros que llevamos, a los artistas que pertenecen al grupo de Ars Acústica, que está bajo el techo de la Unión de Radiodifusoras Europeas y que han permitido establecer un vínculo, un contacto con ellos, que ha detonado de muy

³⁶ Lidia Camacho durante la conferencia “Nuevas propuestas del radioarte en América Latina”, de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

diversas maneras, en algunos casos, en investigaciones para titularse en licenciatura, maestría, doctorado como fue el caso de José Iges.³⁷

Organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de Radio Educación, y con la participación de numerosas instituciones nacionales e internacionales, cada Bienal crea un espacio donde las ideas y las formas de hacer radio se confrontan entre los participantes provenientes de una gran variedad de naciones: Francia, Alemania, España, Italia, Austria, Holanda, Noruega, Rusia, Estados Unidos, Canadá, Ecuador, Colombia, Venezuela, Perú, Argentina y Brasil, entre otras.³⁸

Como se dijo anteriormente, la actividad más importante de la Bienal es el concurso internacional de producciones radiofónicas, en el que se incluyó la categoría de radioarte, “fue como echar una botella al mar con la esperanza de que alguien recogiera este mensaje: necesitamos aire fresco y nuevas sonoridades que enriquezcan y amplíen el horizonte radiofónico en Latinoamérica”.³⁹

Por fortuna, el mensaje fue recibido con gran avidez, especialmente por jóvenes deseosos de experimentar con el sonido y que encontraron que el radioarte puede ser útil para conmover a través de la belleza con un código novedoso para nuestros oídos; sin embargo, es necesario subrayar que para innumerables personas el término “radioarte” significaba difusión de las bellas artes a través de la radio, de ahí que en la Primera Bienal, de las 59 producciones que se inscribieron a concurso en esa categoría, la mayoría de los trabajos no correspondía a este género radiofónico, sino que eran simple y llanamente programas que difundían diversas manifestaciones artísticas, como conciertos, óperas o semblanzas biográficas de los más diversos ilustres de la humanidad.⁴⁰

El espacio abierto por la Bienal en cuanto a la reflexión, la capacitación, la creación y la audición de nuevas formas de creación radiofónica, tuvo una clara repercusión en las producciones radiofónicas inscritas a concurso en las siguientes bienales, ya que la descalificación de obras no pertenecientes a este género fue cada vez menor y los programas daban muestra de una investigación seria y de una fresca creatividad.

Sin embargo, si la difusión del radioarte se limitara a la Bienal de Radio, difícilmente se conseguiría ubicar este género radiofónico en la atención del público radioescucha, ya que este acontecimiento, como su nombre lo indica, ocurre cada dos años. Por ello, en Radio Educación se emprendieron varias acciones que fortalecieron el sitio que ocupa el radioarte en nuestro país, entre ellas destacan dos: la difusión semanal del programa radiofónico “El arte de escuchar el radioarte”, y la creación del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS).

³⁷ *Idem.*

³⁸ Bienal Internacional de Radio, <http://bienalderadio.gob.mx>, consultado el 13 de marzo, 2012.

³⁹ Lidia Camacho, “El arte radiofónico en América Latina. Entre Ariel y Calibán”, en *Telos*, No. 60, p. 20.

⁴⁰ *Idem.*

“El arte de escuchar el radioarte. Un encuentro con la estética sonora”, fue el primer espacio abierto en el cuadrante mexicano para la creación y reflexión del arte sonoro y sus infinitas posibilidades, donde a partir de agosto de 2001 se transmitieron las mejores obras elaboradas en estaciones de radio de todo el mundo, mostrando la gran creatividad artística internacional en el género del radioarte.

Respecto al Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS), éste fue creado con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en septiembre de 2001, y está integrado por artistas de diferentes disciplinas dedicados a la producción e investigación radiofónica sobre las posibilidades artísticas del sonido, en especial del radioarte.

Sus fundadores son Jorge Reyes (músico y artista sonoro), Manuel Rocha (músico e investigador), José Iges (investigador del radioarte y radioasta), Maris Bustamante (artista multimedia), Iris Disse (radioasta), Lourdes de Quevedo (investigadora del arte radiofónico), Mario Mota (artista sonoro) y Lidia Camacho (investigadora de la radio en sus diversas expresiones).

La coordinación general del Laboratorio recae en el titular de Radio Educación y los integrantes activos son personas que, por su trayectoria, el Consejo Académico determina mediante votación su ingreso y permanencia con este carácter en el LEAS. La calidad de integrante activo tiene duración de un año y puede ser refrendada por el Consejo Académico a través de una votación.

La coordinación general del LEAS determina los proyectos que serán instrumentados, así como los nombres de los responsables de ejecutarlos; a través de reuniones periódicas se da seguimiento a dichos proyectos.

Una vez que han sido producidos los proyectos se lleva a cabo la evaluación de los mismos, la cual constituye una de las etapas más relevantes de la creación del LEAS, ya que a través de ésta se cuida la calidad de las propuestas sonoras realizadas.

Por otra parte, los cursos y talleres que se llevan a cabo en el LEAS permiten que sus integrantes se capaciten de forma permanente a través de la participación de expertos, radioastas y artistas nacionales e internacionales.⁴¹

Los objetivos que se plantea el LEAS según el colaborador de Radio Educación, Benjamín Rocha, son:

- Buscar nuevas formas de expresión artística radiofónica para impulsar la creación del radioarte.
- Sensibilizar a los jóvenes creadores en el conocimiento y posibilidades creativas del radioarte y de otras manifestaciones de arte sonoro.

⁴¹ <http://www.radioeducacion.edu.mx/leas.html>

- Fomentar la experimentación, creación, producción y difusión del arte sonoro, así como de otras manifestaciones y tradiciones sonoras y orales.
- Investigar el desarrollo de los diversos movimientos artísticos sonoros nacionales e internacionales.
- Clasificar, archivar y resguardar un archivo de arte sonoro que pueda ser consultado por los interesados.
- Divulgar las actividades del LEAS a nivel nacional e internacional.
- Intercambiar experiencias a través de foros de discusión interdisciplinaria que permitan desarrollar el análisis teórico del binomio arte-sonido.
- Formación de públicos de diferentes edades a través de la realización de talleres, audiciones y presentaciones en foros, galerías y centros educativos.⁴²

Algunos proyectos y logros de este Laboratorio son:

- Curso Taller de radioarte impartido por el LEAS. En 2001, Radio Educación lanzó una convocatoria a los creadores de las distintas disciplinas artísticas interesados en la creación sonora para ingresar en el Curso Taller de radioarte. Se aceptó a 16 alumnos.
- En 2002, además de continuar con el Curso Taller de radioarte, el LEAS produjo 26 obras de arte sonoro. Entre otras, se realizaron seis radioartes con tema diverso: Metronáutica, Central Observatorio, Canto del Corazón, Momentum I: la ventana, De a pocos varos en el metro y Color Tierra EZLN. Las dos primeras merecieron respectivos reconocimientos en la categoría de radioarte durante la Cuarta Bienal Internacional de Radio: Metronáutica obtuvo el segundo lugar; en tanto, Central Observatorio logró una mención especial.

Cinco radioartes que, producidos como parte del homenaje nacional al maestro Álvarez Bravo, recrean a través del sonido la esencia de los instantes fugaces plasmados en cinco de sus obras.

Una escultura sonora: El ojo acústico de Manuel Álvarez Bravo, obra que junto con los cinco radioartes dedicados a este fotógrafo mexicano, ha sido presentada en Argentina como parte de la exposición homenaje que ese país le rinde en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. El ojo acústico de Manuel Álvarez Bravo, las cinco postales sonoras y la exposición se presentaron también en Río de Janeiro, Brasil, y en Orange, California.

- Otras producciones del LEAS de especial relevancia fueron Zocaloop, paisaje sonoro que retrata las manifestaciones más peculiares del Zócalo de la ciudad de México, y La Gran Ala, o El día en que los terrícolas invadieron el planeta Tierra, radiomural del destacado radioasta italiano Pietro Formentini.

⁴² *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, p. 306.

- Para el proyecto Radiotopía: la noche del radioarte, que se transmitió por Radio Educación durante la noche del 10 al 11 de septiembre de 2002, el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS) produjo y transmitió ocho obras: Cuatro meditaciones radiotópicas, El camino del jaguar, Cantos lunares, Oh my God!, Estación 14, La música de las esferas, Manual del metronauta y La nube.

Como parte del proyecto Radiotopía, Radio Educación editó el disco de Jorge Reyes, *El camino del jaguar*, que además de esta obra contiene cuatro meditaciones radiotópicas.

- Otra actividad del LEAS de singular trascendencia fue el altar sonoro que se transmitió por la frecuencia de amplitud modulada de la emisora el 31 de octubre y que estuvo dedicado a la celebración del Día de Muertos. Para esa ocasión se presentaron cuatro obras del LEAS: Los proverbios del infierno, Canto a la muerte, Réquiem y Cien años de juventud.

En 2003, dentro del LEAS pueden citarse como beneficios más destacados las siguientes actividades:

- El taller Las posibilidades expresivas de la voz, impartido por la radioasta alemana Iris Disse.
- A través de un convenio de colaboración entre la Escuela Nacional de Música de la UNAM y Radio Educación, el 12 de marzo se inició el curso taller Creación radiofónica, coordinado por el compositor mexicano Julio Estrada.
- Creación de 41 producciones radiofónicas, de las cuales seis son reportajes históricos sobre poesía sonora y 26 son cápsulas que recuperan testimonios de poetas sonoros contemporáneos. De las nueve restantes una es una pieza teatral: *Cabaret Voltaire*, de Anabella Solano y ocho son radioartes (*La guerra es locura extrema* y *Epitafio*, de Jorge Reyes; *Itinerario de la memoria*, de Gildardo Cruz Rojas; *Territorio corporal*, de Alfredo Ramírez; *Lack'in, el extranjero en su propia tierra* y *Campus sonorus*, de Anabella Solano; *Azcapotzalco*, de Mario Mota, y *El corazón de los bailarines*, coproducción realizada entre Radio Educación, la SFB de Alemania y Deutschland Radio, cuya primera parte se efectuó en las instalaciones de la emisora y la postproducción se realizó en Alemania).
- El domingo 27 de abril se realizó una programación especial bajo el título Poetas en abril: veinticuatro horas de poesía sonora. Por primera vez fueron transmitidas en México, a través de las frecuencias de Radio Educación e Internet, las obras de poesía sonora que reconocidos poetas y artistas han creado especialmente para la radio, como parte de este género artístico radiofónico.

A lo largo de la programación del 27 de abril, de las 00:00 a las 24:00 horas se presentaron las obras que dieron cuenta del largo camino que la poesía sonora

ha recorrido, desde la poesía dadaísta hasta el texto de composición sonora (text sound composition), así como cápsulas informativas sobre los principales momentos históricos de la poesía sonora.

En Poetas en abril, también participaron destacados poetas mexicanos que dieron a conocer sus apreciaciones en relación con las creaciones de poesía sonora. Además, músicos, sociólogos y filósofos, entre otros intelectuales, analizaron y reflexionaron en torno a la trascendencia de la poesía sonora en la sociedad contemporánea.

Participaron, en Poetas en abril, veinte artistas e investigadores de la poesía sonora provenientes de 15 países de Europa y América, entre los que destacan Jarl Hammarberg de Suecia, Pierre Thoma de Suiza, Enno Stahl de Alemania, Gabór Tóth de Hungría, Sergei Provorov y Dmitry Bulatov de Rusia, Enzo Minarelli y Giovanni Fontana de Italia, Mark Sutherland de Canadá, Jerome Rothenberg y Charlie Morrow de Estados Unidos, Fabio Doctorovich de Argentina, Warren Burt de Australia, Bartolomé Ferrando de España, Claude Maillard de Francia y Janete El Haouli de Brasil, entre otros.

- En junio de 2003, Radio Educación obtuvo el primer lugar en el Festival Internacional de Radioarte Aether Fest, que organizan la radiodifusora KUNM de la Universidad de Nuevo México y el Centro Harwood de Artes en Albuquerque, Estados Unidos. La obra ganadora fue *Los proverbios del infierno*, del músico y radioasta mexicano Jorge Reyes, miembro del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora. Con ello, Radio Educación se convierte en la única emisora latinoamericana galardonada en el Festival Internacional de Radioarte, Aether Fest, en 2003.⁴³

La creación del LEAS es un hecho que debe incidir en la vida cultural de nuestro país. Heredero de una tradición más que centenaria, el LEAS es un espacio que requiere el apoyo de instituciones y de todos los que ven en el sonido la materia prima de manifestaciones estéticas. Lo importante no es fundar un espacio, sino preservarlo de las inclemencias del clima político, económico o social en el que se desarrollan. El LEAS es un espacio de creación y reflexión, pero también es un espacio de crecimiento, donde habrán de formarse muchos de los artistas sonoros que México requiere. Las obras que ahí se produzcan seguirán necesitando de dos actores para sobrevivir al caos del tiempo y las modas: el radioasta y el radioescucha.⁴⁴

En suma, el descubrimiento del radioarte a través de las bienales de radio es sin duda una contribución al ensanchamiento del horizonte sonoro de la radio cultural. Su sola presencia abrió un nuevo camino para los que tienen el sonido como materia prima de su trabajo, para los que a diario ejercen su derecho a escuchar, y para las instituciones que, como la radio, tienen la obligación de abrir nuevos cauces a la expresión sonora.

⁴³ <http://www.radioeducacion.edu.mx/leas.html>

⁴⁴ *Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, p. 307.

Sin embargo, abrir un camino no quiere decir que se cuente con transeúntes dispuestos a arriesgarse a andar por esa nueva senda, se trata de un asunto de gustos, pasiones, obsesiones, ganas de hacer en la radio lo que antes sólo era una intuición por la que nadie hubiera apostado.

Nadie ignora que si los cambios en el arte pueden darse en forma paulatina o precipitada, su filtración hacia la vida cotidiana siempre será lenta y requerirá de tiempo para asimilar, digerir y confrontar con lo propio esas nuevas formas estéticas. No podría ser de otro modo, pues cada nueva manifestación artística es una esencia que requiere de la laboriosa filtración diaria para poder ser disfrutada. Expresiones como el *happening*, *performance*, instalación o la misma música electrónica, a pesar de tener ya muchos años no cuentan con públicos comparables al teatro, el cine o la música sinfónica.

Crear radioarte exige varios requisitos que van más allá del mero entusiasmo: investigación, creatividad, oficio y sobre todo tiempo, materia esta última de la que para estos menesteres sólo puede disponerse en la radio cultural, ya que en la radio comercial las producciones deben realizarse de forma rápida, luego de ser meditadas y resueltas en segundos, porque el tiempo es dinero. Si se observan las condiciones en las que se realiza la radio cultural se comprenderá lo difícil que es la producción de radioarte y la conformación de artistas que se consagren de tiempo completo a esta actividad.⁴⁵

Cada obra de radioarte es una búsqueda, pero también un reencuentro con el asombro, con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido cuando se le trata como materia estética.

El radioarte ha abierto la posibilidad, aún no muy extendida, pero cada vez más practicada, de tratar el sonido en sí mismo y no sólo el sonido musical de manera artística, lo que permite buscar tanto nuevas sonoridades en la cotidiana producción radiofónica, sea una cápsula, un *spot* o un documental, así como el rechazo de lo evidente a favor de lo sugerente, lo experimental sobre lo anecdótico, de lo metafórico sobre lo discursivo.

A manera de conclusión, podemos ver que aún con todos los obstáculos a los que se ha enfrentado el radioarte, la introducción de este nuevo género radiofónico a México ha sido inminente y a su paso ha dejado huella no sólo en quienes se han ocupado en darle un sentido artístico a la radio, sino en aquellos que han tenido la oportunidad de acercarse a esta expresión radiofónica, ya sea por su labor diaria o simplemente por curiosidad, y es que son estos últimos los que han estudiado y descubierto, en gran medida, las infinitas posibilidades que tiene el radioarte. Prueba de ello es lo que viene a continuación, hablaremos de los espacios en los que se ha podido ir incorporando al radioarte hacia la difusión que ha buscado desde sus inicios.

⁴⁵ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 21.

1.3 Estaciones dedicadas a difundir esta alternativa sonora

Debido a que el radioarte se ha enfrentado a una falta de espacios para su difusión, este género ha sido reconocido sólo por un pequeño sector de la población, es decir, no ha logrado entrar a los oídos de los radioescuchas, incluso los más asiduos, como probablemente se esperaba a la llegada de esta expresión radiofónica a nuestro país, en el año de 1996.

Sólo han sido tres los programas dedicados a transmitir los trabajos de todos aquellos experimentadores sonoros que han luchado por darle otro sentido a la radio y sus sonidos. El primero de ellos fue *El arte de escuchar radioarte* (Radio Educación, 1060 de AM), al que le siguieron *Tripulación Kamikaze* (Radio UNAM, 860 de AM) y *Triserables* (Radio Ibero, 90.9 de FM), los cuales veremos más adelante.

En el año 2006, uno de los artistas sonoros más reconocidos en México, Emiliano López Rascón, me compartió su idea acerca del presente, pero sobre todo del futuro del radioarte en las estaciones de radio a nivel nacional. Sobre el presente, hablábamos de que justamente fue en el 2006 cuando el radioarte estaba en sus mejores tiempos; incluso, la Bienal Internacional de Radio en su sexta edición, estuvo dedicada a este concepto radiofónico. En esa ocasión, además de seguir siendo parte del concurso de obras radiofónicas, el radioarte fue el tema de varias mesas redondas en las que se dieron cita artistas sonoros de la talla de Lidia Camacho, José Iges, Iris Disse y Ricardo Haye, quienes debatieron el trato que se le había dado al radioarte en sus diferentes países de origen, desde el surgimiento del género radiofónico. Sobre el futuro, Emiliano López Rascón lo detalló así:

Le veo un futuro, mientras siga esta hegemonía exacerbada y excesiva de la idea de la ganancia, las utilidades, el sistema capitalista contemporáneo, mientras esto siga, lo único que nos queda a los artistas son dos cosas, por un lado esforzarnos mucho por hacer cosas de calidad, no ser autocomplacientes ni autovictimarios y quedarnos ahí esperando... los radioartistas lo que tenemos que hacer es ser muy exigentes con nosotros mismos y con nuestro trabajo, poco autocomplacientes y buscar coquetear sin pervertir la autenticidad del mensaje y, por otro lado no dejar de ser auténticos confrontadores quizá una manera de llamar la atención ahora es ser verdaderamente confrontadores con el público, y ser confrontador quiere decir crear y llevar a través de tus creaciones éxtasis, experiencias extremas, conmovedoras, para decir es importante el oído, es importante escuchar y escuchar de muchas maneras y es necesario crear paréntesis al ruido y los sonidos que nos rodean.⁴⁶

Como podemos darnos cuenta, las palabras de López Rascón y su panorama pesimista sobre la radio en nuestro país no ha sido tan equívoco, pues a seis años de que ocurriera esta entrevista (2006), la radio ya es una radio comercial, en la que sobresalen los programas musicales en los que el número de minutos con contenido es casi igual al número de minutos de mensajes comerciales e incluso la modalidad ahora

⁴⁶ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

es que los propios conductores hagan publicidad a ciertas marcas dentro de sus intervenciones; en cambio, los programas dedicados al arte y sus diferentes manifestaciones están dejando de existir porque la gente los ha dejado en el olvido. Aquí vale la pena detenerse a pensar en las siguientes preguntas: ¿cuál será la verdadera razón por la que la radio se encuentra centrada en vender y aumentar el raiting mediante la publicidad?, ¿será realmente que los radioescuchas no tienen el interés de encontrar contenidos que les enseñen o con los que se entretengan de una forma diferente al encender su radio?, o nuevamente, como en muchos casos, ¿somos víctimas del poco compromiso que tienen los dueños de los medios de comunicación para con su público y ellos son quienes han creado la idea de que nadie quiere escuchar algo con lo que podamos aprender y, sobre todo, que nos haga ser partícipes de lo que se nos presenta?

Para quienes queremos escuchar una radio diferente, con más contenidos que pasen el límite de lo musical y nos ofrezcan otra percepción de ella, nos parece lamentable que quienes manejan la radio –desde hace muchos años– sólo tienen en la mente un objetivo: vender. Sobre las radios comerciales habla Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Radio Ibero:

Queda clarísimo que a las estaciones comerciales no les interesa en lo más mínimo una pieza de radioarte, porque ven una cantidad de riesgo de perder rating, de algo inaccesible; cierto es que el radioarte no lo vas a entender a la primera o no te va a fascinar a la primera, pero es para arriesgarse este género.⁴⁷

Y es que precisamente esta desconfianza de la que habla Peña, en apostar por contenidos como la experimentación acústica es lo que ha provocado que incluso radios universitarias replanteen algunos de sus principales objetivos: enviar mensajes artísticos, novedosos y fuera de lo comercial. Utilizar el término educativo en este punto se debe a que el radioarte es también la exploración de sonidos, la forma de conocerlos más a fondo, enseñar a la gente a escucharlos. En otras palabras, la lucha entre vender, mantener el raiting y al mismo tiempo sacar a las radios universitarias del estigma de ser radios aburridas ha provocado que se transmitan contenidos que no tienen razón de ser para los hacedores de la radio. Para dejar esta idea más clara, veamos lo que nos dijo Gabriela Warkentin, directora de Radio Ibero, sobre la historia de esta radiodifusora, que tiene mucho que ver en cómo el mundo globalizado hace cambiar los intereses de los profesionales y artistas de la radio:

Desde el principio fue un análisis muy a fondo; por un lado del cuadrante y también de las prácticas de escucha radiofónica para tratar de identificar cuál era ese nicho que nosotros de alguna manera podíamos atraer a nuestra estación, y sí, discutimos mucho, debatimos mucho, entre otras cosas se empezó a hablar de radioarte, pero también se empezó a hablar de otras formas de hacer sonido o de otras formas de trabajar con el sonido y pensamos mucho en temas que tenían que ver con esculturas sonoras, con murales sonoros, con paisajes sonoros, con dramatizaciones, pero no terminamos de ver cómo encajarlos en el

⁴⁷ Entrevista a Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Ibero 90.9, el 14 de mayo 2007.

proyecto, que tuviera además unidad y un punto que para nosotros es muy importante; si yo le pusiera un tema a aquello de lo que estoy hablando hoy sería esa búsqueda de audiencia; para todos los que hacemos el medio del radio, los que hacen arte, es importante que la audiencia esté ahí, podemos hacer cosas maravillosas, pero si nadie te escucha no tiene ningún sentido, y eso es algo que hasta la fecha seguimos nosotros teniendo como el principal punto de partida en nuestro proyecto radiofónico, partimos de la audiencia, no de lo que la audiencia quiere escuchar, pero sí cómo hacer que la audiencia escuche lo que nosotros queremos escuchar.⁴⁸

En las últimas palabras de la directora de Radio Ibero está el reto: ganar audiencia y motivarla poco a poco a quedarse con los conceptos que vayan surgiendo, ya sea del arte sonoro o de alguna tendencia vanguardista propia del arte.

Pero, ¿cómo lograr atrapar la atención de los radioescuchas hacia nuevos conceptos?, ¿cómo quitarles la concepción de que la radio es sólo para escuchar música? Y aquí planteo un ejemplo de la decadencia que este medio de comunicación ha sufrido con el paso del tiempo por la conveniencia de algunos; ¿quién no tiene en casa una abuela, o en su caso, una mamá que le cuente sobre las tardes o las mañanas de radionovelas que no se perdían a diario?, ¿por qué este género radiofónico sí pudo mantenerse en la radio durante tantos años?⁴⁹ Si bien es cierto que la invención de la televisión fue una de las causas principales (si no es que la principal) por las que la radionovela empezó a dejar de ser atractiva frente a la imagen que proyectaba un televisor, también queda claro que lejos de renovar el género para que no muriera, en lo único que se pensó fue en ganar audiencia, y ¿cómo?, pues vendiendo espacios, los mismos que se fueron mezclando con la música al grado de llegar a lo que es la radio de hoy.

Y como éste se podrían mencionar muchos ejemplos, de cómo los responsables de la radio olvidaron, entre otras cosas, el sentido imaginativo para el que también fue creado el medio; se hizo a un lado lo que los radioescuchas eran capaces de lograr al sintonizar la estación de su preferencia y se les trató de hacer la vida más sencilla, sin darse cuenta que lo único que provocaron fue la flojera auditiva, por llamarlo de algún modo. Lo triste en este caso es que han pasado muchas décadas y no será nada fácil retomar audiencias con ganas de escuchar y no simplemente de oír.

Con lo anterior sigue quedando claro, e insisto, en que la radio ha tenido que adaptarse a los cambios del día a día para encontrar un lenguaje propio, sobre todo cuando hablamos de una radio cultural, que además, ha luchado con la falta de recursos económicos, la tecnología rebasada o insuficiente y los esquemas gastados en lo que

⁴⁸ Testimonio tomado de la conferencia “Nuevas propuestas del radioarte en América Latina”, de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

⁴⁹ En México la radionovela es adoptada principalmente por la XEW. En 1932 el cineasta Alejandro Galindo y su hermano Marco Aurelio realizaron la primera radionovela transmitida en esa emisora: *Los tres mosqueteros*. Pero el auge de las radionovelas en la XEW llegó a partir de 1941 con la serie *Ave sin nido, la vida apasionante de Anita de Montemar*. En Estados Unidos *Ma Perkins* fue la primera "ópera de jabón" que entretuvo en 1933 a cientos de amas de casa de Cincinnati. La peculiar denominación a las radionovelas en Estados Unidos se debe a que los patrocinadores de dichas series radiofónicas eran principalmente fabricantes de jabones y detergentes para ropa.

se cree debe ser la radiodifusión cultural, como lo menciona Lidia Camacho en su libro *El radioarte, un género sin fronteras*.⁵⁰

En este contexto, la situación de la radio es como un círculo vicioso. Por un lado, quienes aún creen en la radio como medio, más que de comunicación, de expresión, todavía apuestan por contenidos más artísticos, por nuevas propuestas, pero al no ser estos contenidos rentables no permanecen en las estaciones, y ¿porqué no son rentables?, porque la gente no está acostumbrada a escucharlos y no lo está porque no se transmiten con frecuencia, y esto lleva a que los artistas de la radio busquen otras alternativas para difundir sus obras, y así se va perdiendo la idea otra vez de llevar a los radioescuchas contenidos que amplíen su concepto de la radio, lo que da como resultado que sea prácticamente imposible que conceptos como radioarte se vuelvan populares, por decirlo así; peor aún cuando en todo el país se vuelve cada vez más complicado sensibilizar a la población que tiene tan dividido su tiempo para el trabajo, para la casa, para los amigos, pero menos para detenerse a observar, a oler, a probar, a sentir y a escuchar, todo lo que hay a su alrededor, a ocupar sus cinco sentidos, lo que lleva a los medios de comunicación, a la radio, a incrementar la velocidad en la transmisión de mensajes y en consecuencia crece la falta de interés por mensajes sonoros más elaborados, como un paisaje sonoro⁵¹, una postal sonora⁵², una fotografía sonora⁵³ o un radioarte.

Pero a pesar de la compleja introducción a la radio de las distintas expresiones sonoras, hay quienes se han atrevido a crear espacios radiofónicos dedicados especialmente a difundir la experimentación acústica en todas sus formas; para muestra los primeros y únicos programas que a la fecha han formado parte de la programación de alguna estación de radio, nos referimos a *El arte de escuchar el radioarte*, *Tripulación Kamikase* y *Triserables*, los tres pertenecientes a radios universitarias.

El arte de escuchar el radioarte

Fue el primer espacio abierto en el cuadrante mexicano donde se transmitían las mejores obras de radioarte elaboradas en estaciones de radio de todo el mundo; cada semana se escuchaba una obra completa o un fragmento, en caso de ser muy extensa.

El arte de escuchar el radioarte comenzó sus transmisiones a partir del 18 de agosto de 2001; su primer conductor, Benjamín Rocha, recordó cómo fueron las primeras emisiones:

⁵⁰ Lidia Camacho, *El radioarte, un género sin fronteras*, p.119.

⁵¹ Paisaje sonoro. Son los sonidos que salen de los habitantes y que le dan sentido a un lugar; es un ambiente que está siendo moldeado por el oyente, basándose en los significados que se dan a los sonidos.

⁵² Postal sonora. Se refiere a lo que suenan las ciudades (por ejemplo), así como cuando por medio de imágenes se destaca lo más bello o representativo de un lugar, así pasa con los sonidos, se rescatan los más representativos, la música, con la intención de que los radioescuchas se ubiquen en el lugar que deseamos por medio de su imaginación.

⁵³ Fotografía sonora. Son los sonidos que se quedan guardados de un momento en especial; en otras palabras, es capturar un momento con sus sonidos.

El arte de escuchar el radioarte... primero fue una serie de cápsulas para ir atrayendo a la gente a esa nueva expresión, después se convirtió en un programa de una hora, yo lo conduje varios meses; el programa duró hasta diciembre de 2006. Lo interesante es que a través de esta concepción, Lidia Camacho funda el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS) que conjunta a varios músicos para crear obras de radioarte.⁵⁴

El segundo ciclo de *El arte de escuchar el radioarte*, cuya labor se inclinó más hacia la difusión de arte sonoro, dio inicio el 30 de enero de 2002. El programa salió del aire en el 2006.

Tripulación Kamikaze

Comenzó a transmitirse en el año 2005 por Radio UNAM, en el 860 de AM; sus creadores la definían como una serie mágica-cómica-musical dedicada a la experimentación sonora en sus diversas manifestaciones; era también un foro abierto a músicos y artistas sonoros.

Tripulación Kamikaze propuso una radio lúdica e incluyente, utilizando formatos experimentales para refrescar y ampliar las perspectivas del medio radiofónico. La serie buscaba difundir experiencias sonoras vanguardistas, explorar y explotar el lenguaje de la experimentación. El ahora ex director de Radio UNAM, Fernando Álvarez del Castillo se refirió así del programa:

Tripulación Kamikase, que es un programa esencialmente de montaje sonoro de radioastas y con esto abrimos un espacio a la experimentación sonora permanente dentro de la programación de Radio UNAM⁵⁵.

Tripulación Kamikaze salió del aire en diciembre de 2010; durante los últimos meses de transmisión sus seguidores podían escuchar cápsulas de la serie a lo largo de la programación de Radio UNAM, en FM (96.1).⁵⁶ Al final sólo se retransmitieron cinco programas de distintos intérpretes y compositores.

Triserables

Fue un programa de experimentación acústica que se transmitía por Radio Ibero 90.9, una estación que se define como propositiva en el uso del sonido, en su lenguaje radiofónico y en la forma de decir las cosas. Quién mejor que Agustín Peña, Jefe de Contenidos de Radio Ibero, para explicar de lo que se trataba:

Nosotros empezamos desde hace cuatros años a transmitir un programa que se llama Triserables los lunes a las diez de la noche y es de construcción sonora, humor negro, desvirtuación política, es como un gol mediático... De eso se trata Triserables, la música popular, los mensajes de los medios, los discursos de los

⁵⁴ Entrevista a Benjamín Rocha, subdirector de Planeación y Evaluación de Radio Educación, 2007.

⁵⁵ Entrevista a Fernando Álvarez del Castillo, ex director de Radio UNAM, el 26 de mayo de 2007.

⁵⁶ Para mayor información consulte la página: <http://www.tripulacionkamikaze.com>.

políticos, su propia poesía (porque ellos son poetas), todo lo empiezan a mezclar y de pronto resulta un programa incomprensible o muy divertido o completamente desfasado y dices qué les pasa esta noche; se han dado el lujo de hacer silencios, transmitir algo que no tiene nada, que es silencio, ahí es donde radica esa libertad y esta versatilidad del radioarte.⁵⁷

Pero el hecho de que los radioescuchas no estén acostumbrados a expresiones sonoras distintas de la música, por poner un ejemplo, hace que programas como los que acabamos de mencionar (*El arte de escuchar el radioarte*, *Tripulación Kamikaze* y *Triserables*) estén limitados, entre otras cosas, al espacio radiofónico, ya que los tres sólo se podían encontrar en el cuadrante de la Zona Metropolitana del Valle de México, y además, se transmitieron por un lapso muy breve, razón por la cual los artistas de la radio han tenido que buscar otras formas y lugares donde se pueda expandir el radioarte, y para su suerte, los han encontrado. Por ejemplo, actualmente, la casa del radioarte es Radio UNAM, así lo aseguró uno de sus colaboradores, Emiliano López Rascón, quien señaló en entrevista que es la única radiodifusora que con el paso del tiempo y desde la llegada del radioarte a México, le ha dado seguimiento a este género radiofónico: “lo que hemos hecho es desarrollar otro de los sentidos que puede tener la palabra radioarte que es la reinención de formatos y conceptos radiofónicos, es decir, acuñar y desarrollar nuevos conceptos radiofónicos”.⁵⁸

Rascón habla de nuevos conceptos como *Bastidor acústico*, que se trata de hacer *escuchar* a la gente un cuadro o una obra plástica; a través de la semana transmiten experiencias de interpretación y de creación sonora en una cápsula de divulgación de la pintura: el lunes se hace el sonido del cuadro, el martes el sonido más la música del cuadro, el miércoles el sonido, más la música, más una descripción verbal, lingüística poética o literaria del cuadro; para el cuarto día se habla del autor y de la época, lo que es el contexto de la obra, para que al quinto y último día se complementa con otras expresiones artísticas que hayan inspirado a la obra, las críticas de la misma y, si en su caso, ha inspirado a otras obras.

Aunque un *Bastidor acústico*, como lo explicó en entrevista López Rascón, no está propiamente cubierto del concepto de radioarte, sí se podría hablar de que forma parte del género, al tratarse de trabajos en los que convergen los elementos de la radio de una manera artística y estética y además, se transmiten por radio.

Y así como el concepto de *Bastidor acústico* se desprende de lo que, en este caso Radio UNAM, ha asimilado como el significado de radioarte, hay actualmente diversas iniciativas que no han permitido que este género sin fronteras –como lo llama una de las más destacadas, si no es que la más reconocida, radioastas de México, Lidia Camacho– se pierda del todo;

Quedaron varios foros, varios espacios que ya no dependían de la Bienal, que sin duda concurrían y que en buena medida fueron detonados por el trabajo de

⁵⁷ Entrevista a Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Ibero 90.9, el 14 de mayo 2007.

⁵⁸ Entrevista con Emiliano López Rascón, el 1 de septiembre de 2010.

promoción y gestión de Lidia Camacho a través de la Bienal Internacional de Radio, pero sí crecieron con cierta autonomía. Tenemos el Festival de Rodrigo Sigal en Morelia... lo que se llama Visiones Sonoras; y hay otros espacios, por ejemplo, Zael Ortega tiene un programa de radio en la UAP, Radio Benemérita Universidad Autónoma de Puebla... tiene desde hace ya cuatro años me parece un proyecto que se llama Artes Electroacústicas.⁵⁹

Como podemos darnos cuenta, los ejemplos que nos menciona Emiliano López Rascón no han sido específicamente programas donde se transmitan piezas de radioarte; sin embargo, sí tienen que ver con arte radiofónico y con el arte sonoro en general, y es que los artistas sonoros ya no pueden pretender separar un género de otro (una poesía sonora de un radioarte)⁶⁰ porque son parte de una manifestación artística en general, es arte hecho con y para la radio. Lo importante es lograr que cada obra radiofónica tenga algo con lo que el radioescucha se pueda quedar y que lo haga regresar a buscar cada vez con más frecuencia sonoridades diferentes, ya que sólo así se podrá empezar a cambiar la forma de concebir la radio, tal como lo menciona enseguida el Jefe de Contenidos de Radio Ibero, Agustín Peña:

Habrá que pensar en mayores posibilidades y tal vez no de manera permanente, sino efímeras, una de las cualidades del radioarte es impactar, pero que no se repita y el que no lo escuchó lo sentimos; la radio es la parte bella de lo efímero, es efímera sí, se la lleva el viento sí, pero quien la escucha cambia, no es igual que como era antes de escucharla, si logramos crear estos eventos esporádicos, efímeros, donde se pueda impactar a la gente, la tenemos ganada.⁶¹

Aquí la propuesta ante la recomendación de Peña de impactar de a poco a los radioescuchas con sonoridades distintas y así empezar a ganar audiencia, es que deberíamos aprovechar que actualmente la población mexicana es mayoritariamente joven y es un buen momento para trabajar en cambiar su cultura auditiva y a su vez que ellos se la puedan heredar a las generaciones que les siguen, pues como bien nos lo dice la profesora de la Universidad de San Martín de Porres en Perú, Eliana Galarza, mientras no se comiencen a enviar mensajes novedosos a la población, ésta se quedará con lo que está acostumbrado a escuchar.

La gente no acepta el radioarte porque sabemos que somos muy reticentes al cambio, nuestros países son muy tradicionalistas, te lo digo porque en mi país hay radios que tienen el mismo formato de hace 40 años, tú no puedes pretender cambiar de un día para otro la manera de ser y las indeterminadas manifestaciones que nunca han sido escuchadas y asimiladas a través de la

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Poesía sonora. Aquella poesía que se vale de las posibilidades expresivas de los sonidos, de la voz —no sólo como un vehículo para transmitir las palabras, sino como una herramienta más del lenguaje radiofónico— y hasta de las expresiones corporales, para hacer llegar al radioescucha aquellas composiciones poéticas creadas o no para la radio. En otras palabras, la poesía sonora es cuando el poeta sonoro llega a su público con su cuerpo, con su voz, y hace el poema sonoro.

⁶¹ Entrevista a Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Ibero 90.9, el 14 de mayo 2007.

radio, es un trabajo de pocos, pero es un trabajo que es un reto apasionante para alguien.⁶²

En resumen, ya vimos que el proceso de integración del radioarte en las estaciones de radio en México ha sido complejo e incluso se podría decir que ahora tiene menos influencia en los radioescuchas que cuando llegó este concepto al país oficialmente (o al menos hay quienes opinan que la entrada oficial del radioarte fue con la llegada de la Bienal Internacional de Radio en 1996), puesto que se dispersaron las producciones hacia festivales sonoros, en su mayoría, lo que hace que sólo grupos reducidos asistan a escucharlas; sin embargo, hay que decir que no sólo se trata de emitir la experimentación acústica de un día para otro y dejarla al aire hasta que el radioescucha la asimile y la acepte, por el contrario, debido a que actualmente a la gente le cuesta trabajo atender las cosas que requieren de la utilización de sus sentidos (como se dijo en párrafos anteriores), sería importante que en lugar de alejar cada vez –como paradójicamente se ha hecho ahora– las manifestaciones artísticas sonoras de la radio, se vayan incluyendo en las programaciones no sólo se estaciones universitarias, sino de las que no lo son para que la gente las vaya incluyendo en lo que les gusta escuchar a diario. Por ejemplo, cuando somos niños y comenzamos a aprender a comer, no conocemos ningún sabor, pero poco a poco se nos van dando alimentos que van desarrollando nuestro sentido del gusto, hasta que finalmente podemos saber qué es lo que nos gusta y qué no. Así se debería reeducar al oído, y así como se acostumbró la población a escuchar publicidad y una radio comercial, que de esa misma forma se vaya acostumbrando a sensibilizarse para que conceptos como el radioarte ya no sean ajenos o sólo parte de grupos interesados en el tema.

El reeducar al oído también tiene que ver con la necesidad de empezar a educarnos en lo general, volver un poco a lo que hacían en la prehistoria, cuando la mejor forma de conducirse era a través de lo que sus sentidos les decían. Se necesita que los temarios en las escuelas –incluso desde la educación básica– se modifiquen, para retomar la enseñanza de los sentidos, pues si miramos a nuestro alrededor nos daremos cuenta que ahora los medios de comunicación son fríos⁶³ y cada vez nos estamos acercando más a actuar como simples máquinas.

Sobre todo, urge que los planes de estudio de la licenciatura de comunicación se replanteen, primero de manera general, al incorporar asignaturas e incluso temas en los que se enseñen nuevos conceptos como el radioarte; después, de manera particular en las especializaciones de medios audiovisuales, en los que se incluyan ahora sí asignaturas que enseñen cómo hacer y llevar mensajes que nos hagan despertar la imaginación y no simplemente ver y oír lo que se nos presenta, porque finalmente no

⁶² Entrevista a Eliana Galarza Rivera en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

⁶³ Con decir que los medios de comunicación son cada vez más “fríos”, me refiero a que actualmente se utilizan menos los sentidos, es decir, oímos pero no escuchamos, vemos pero no observamos. Un ejemplo clarísimo es el uso de la internet, herramienta ahora indispensable, sobre todo para los jóvenes, con la que se “comunican” de forma lejana, y por lo tanto la interpretación de los mensajes cambia; no es lo mismo leer un mensaje que platicar personalmente, incluso por teléfono, mediante el cual podemos escuchar la voz de la persona con quien hablamos y así darnos cuenta de su estado de ánimo, lo que no sucede con un mensaje vía internet, en el que sólo vemos palabras y ya no hay una interacción que lleve a una verdadera comunicación.

hay que olvidar que son los dedicados a hacer los medios audiovisuales los encargados de llevar a toda la gente muchas de las cosas que pasan en el mundo y son uno de los ejes para que todos nos demos cuenta de cómo avanza la tecnología y cómo va girando todo alrededor de ella. Recordemos que los medios de comunicación son uno de los poderes influyentes de todo el mundo.

1.4 Productores, realizadores y sus experiencias con el radioarte

Como ya lo vimos a lo largo de este primer capítulo, el radioarte ha sido una manifestación artística poco difundida, pero sobre todo, poco aceptada por los radioescuchas, quienes finalmente tienen casi la última palabra sobre lo que se transmite en las diversas estaciones de radio, sean o no comerciales. Y digo casi porque ojalá la programación dependiera del auditorio, ya que es bien sabido que los programas que escuchamos a lo largo del día y a lo ancho de las estaciones de radio, son básicamente del gusto de los dueños o directivos de cada empresa que, conforme el contexto en el que esté viviendo el país, deciden qué es lo que se transmite y qué no. Sin embargo, esto no ha detenido a los artistas sonoros a crear obras para que sean escuchadas, ya sea en la misma radio o en algún festival o en cualquier espacio donde sean difundidas las diferentes expresiones sonoras.

Para los que han dedicado gran parte de sus vidas a experimentar con los sonidos, a hacer los propios, a rescatar aquellos olvidados, el radioarte ha sido y es una forma de expresar su forma de sentir el mundo y compartirlo con los demás. No hay intenciones monetarias –según la experiencia al platicar con varios artistas sonoros– ni son piezas creadas por encargo, sino por el simple gusto de hacerlas; así como lo expresó Emiliano López Rascón, productor de Radio UNAM y quien ha sido un fiel realizador de piezas sonoras encaminadas por la experimentación acústica:

Me he dado cuenta de que he hecho más radioarte del que creía... pero las obras que ex profeso he pensado como radioarte es *Cementerio en la nieve*, que obtuvo el premio en la Tercera Bienal Internacional de Radio; esa obra fue primero pensada como instalación sonora y que por razones presupuestales fue reduciendo sus posibilidades técnicas a un sistema estéreo, y en el momento que fue un sistema estéreo ya se podía transmitir en un CD o en la radio, pero no fue pensada especialmente para la radio, hice otra cosa previa con una adaptación del poema *Aullido*, de Allen Ginsberg, que podría considerarse como radioarte aunque ganó un tercer lugar como radiodrama porque la metí en la categoría de radiodrama, pero podía ser un poco las dos, según la escuela o el criterio de clasificación, podía entrar en uno u otro lugar.⁶⁴

Tal como lo menciona López Rascón, el radioarte tiene tantas posibilidades de expansión que incluso sería un error limitarlo. Por ejemplo, desde su punto de vista, aunque en nuestro país la catapulta para que el radioarte se empezara a conocer fue la Bienal Internacional de Radio, él no ha querido restringir este género radiofónico a ese único espacio, ya que sería limitarlo sobre todas las posibilidades que tiene de ser explotado. Para muestra, López Rascón menciona algunos de los espacios donde ha emigrado el radioarte:

El radioarte murió en la Bienal o está en su peor momento, pero digamos que se ha multiplicado, lo cual es yo diría positivo; ciertamente no tiene una especie de dirección concreta, está habitando como múltiples festivales, foros, encuentros, espacios, laboratorios, está la sala multimedia del MUAC –el Museo Universitario

⁶⁴ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

de Arte Contemporáneo— recién inaugurado; tiene un espacio con Guillermo Santamarina dirigiéndolo, tiene una sala de arte sonoro que ya inauguraron; Radio UNAM tiene espacios, festivales, tienen y comisionan obras... en fin, yo creo que es más saludable lo que está pasando ahorita que lo había pasado en su momento centralizado como punto de referencia en la figura de Lidia Camacho y la Bienal Internacional y los concursos.⁶⁵

A estos espacios que menciona López Rascón, habría que agregarle que el radioarte ha viajado por todo el mundo gracias a la internet, ya que actualmente hay un sinnúmero de blogs, páginas web, y ahora hasta en las redes sociales como Myspace, Facebook o Twitter, donde se pueden disfrutar piezas de diversos artistas y donde se puede conocer más de este género, sólo es cuestión de escribir la palabra “radioarte” en cualquier buscador de la web y aparecerán todas las direcciones electrónicas donde se pueden encontrar las obras; además, hay que considerar que el radioarte ha servido para ambientar exposiciones en museos o incluso en la misma calle. En fin, con esto podemos ver todas las formas que ha tomado el radioarte, y también es una muestra de las posibilidades que han tenido los artistas sonoros de desarrollarse y de llevar sus experiencias sensoriales a los demás, y es que el verdadero valor que ellos toman de este género radiofónico va más allá de explotar sus sentidos y unificarlos al oído. Sobre esta creciente sensibilidad de los radioastas habló Ricardo Haye, quien pertenece al Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico en Argentina:

A mí me parece que el ejercicio de la sensibilidad la nutre, la potencia, a mí me parece que dedicarse al radioarte conecta directamente con la sensibilidad humana... podría citar a Freud y decir que para Freud el oído era el sentido humano más ligado a las vivencias afectivas del hombre; me parece que hay un vínculo que la radio a veces ignora preocupada como está en las cogniciones, en el frío razonamiento cerebral y que pierde de vista la sensorialidad más impactante del hombre, pierde de vista su emocionalidad y creo que el radioarte es un atajo para llegar hasta todas ellas.⁶⁶

Al igual que Ricardo Haye, también hay quienes apuestan por el lado sensible —y aquí podríamos combinar este término con estético— que ofrece el radioarte, tanto para realizarlo como para ser percibido por los radioescuchas, y han dejado la teoría para los géneros con los que nació y se desarrolló la radio, como el radioteatro o la radionovela. Tal es el caso de Eliana Galarza, quien por más de veinte años se ha dedicado a la radio, como productora, realizadora, conductora, docente de la materia, y ha visto en el radioarte una forma más de aprovechar los sonidos:

El radioarte les ofrece una posibilidad adicional de poder mejorar sus propios productos, de poder establecer un hilo conductor; el radioarte es crear piezas con una belleza, con una estética... yo no te estoy diciendo que vas a crear un programa de radioarte, no, es vincular, insertar cápsulas, los elementos de producción; una manera distinta de presentar un programa, un concepto distinto, armonizar la música con los efectos sonoros; casi nadie en mi país a los

⁶⁵ Entrevista con Emiliano López Rascón, el 1 de septiembre de 2010.

⁶⁶ Entrevista a Ricardo Haye en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

programas musicales no les meten mucho efecto y si lo hacen se saturan y al final terminan siendo una contraposición del objetivo que pretenden, ¿por qué hacen eso?, porque no conocen qué es el sonido, cómo aprovecharlo de manera artística, por eso para mí es muy importante educar a los alumnos.⁶⁷

Esta forma de saber utilizar los sonidos de la que habla Eliana Galarza, nos lleva a una de las características del radioarte que se han estado desarrollando a lo largo de este capítulo, y es que al ser una forma de expresión acústica, el radioarte permite la libertad; por eso es tan importante conocer los sonidos, escucharlos, entenderlos, y una vez que sucede esto, podremos combinarlos (así sean sonidos creados, reales o con algún efecto), de tal suerte que se forme una obra capaz de llevar nuestro mensaje a quien la escuche. Esta misma libertad permite que para realizar un radioarte no haga falta un método a seguir y mucho menos un guión, todo va de acuerdo a como el autor lo vaya sintiendo en el momento que lo va creando.

A partir de este momento resulta necesario conocer cómo es el trabajo de un radioasta y cómo es que logra que sus ideas queden grabadas para que al ser escuchadas el público o radioescuchas puedan comprender el mensaje y al propio autor.

Sin adentrarnos mucho en el lenguaje radiofónico que se utiliza para la creación de un radioarte –pues lo veremos en el siguiente capítulo–, de manera general se puede decir que para elaborar una pieza de arte sonoro sólo se necesita tener claro el mensaje que se quiere transmitir y con base en eso, se debe echar a andar la imaginación. Veamos algunas experiencias de radioastas.

Aquí, Emiliano López Rascón se refiere a una de sus obras de concurso de la Bienal Internacional de Radio del 2006, titulada *Lucio*:

En esta Bienal hice algo como con muchos más materiales propios, que para mí tenía más valor el haber hecho directamente muchas de las capturas del sonido, algunas intencionales para esa obra y otras que se fueron dando aleatoriamente y que aunque yo considero una evolución, por ejemplo, para estos jurados no merecía ningún premio; en lo personal creo que esta obra nueva que son los sonidos de mi hijo desde el vientre, sus primeras palabras y que para mí implicaba este juego de la voz involuntaria del bebé que a lo largo de un año aprende uno a hablar hasta las primeras palabras, cómo se va construyendo el lenguaje hablado en él, todos sus sonidos, obviamente para mí tiene un valor emocional mucho más fuerte, pero creo que el producto estético estaba así como macizo y bien puesto y yo digamos que soy padre orgulloso no sólo de mi hijo sino de mi obra.⁶⁸

Con el ejemplo de *Lucio*, podemos hablar de varias cosas. La primera, las palabras de López Rascón nos dejan claro que un radioarte se hace simplemente con la idea de transmitir algo, en este caso, la forma en la que iba desarrollándose su bebé desde la concepción; en segundo lugar, nos habla del significado que le dio a cada sonido que

⁶⁷ Entrevista a Eliana Galarza Rivera en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

⁶⁸ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

capturó, los cuales al momento de combinarlos lograron que naciera –como él mismo lo dice– *Lucio*, nombre que también le dio a su obra; en tercer lugar, no menciona en ningún momento que tuviera un esquema para agregar cada sonido a la pieza sonora, lo que quiere decir que la fue armando como la fue sintiendo, lo cual retoma la libertad en la realización del radioarte de la que veníamos hablando.

Una de las obras de López Rascón que sí ganó un primer lugar en la Cuarta Bienal Internacional de Radio, en 2002, fue *Cementerio en la nieve*, y aquí su autor nos explica cómo realizó esta pieza.

Cementerio en la nieve que en ese momento coincidió con que estaba Daniel Velasco, que es también de la escuela muy alemana, le pareció una obra magnífica porque estaba más dentro de su escuela, entonces *Cementerio en la nieve* la fui haciendo un poco así con muchos más materiales acoplados donde no discriminé si eran materiales obtenidos por mí mismo o por otros, lo que sí te puedo decir es que en esa obra nada suena como estaba en su contexto original, todo está mezclado, todo está transformado, todo está procesado, recontextualizado y tengo audios de *La guerra de los mundos* de Orson Wells, tengo audios de la hija de una amiga, tengo audios de Tin Tán de *El Libro de la Selva*, sonido de capas de hielo derriéndose, en fin, tengo un poema de Javier Villaurrutia tocado por un soprano que es Cruz Prieto quien hace la actuación, la de que nada puede compararse un cementerio en la nieve; tengo cosas de Polanski, pero son otras obras que en sí mismas podrían ser obras independientes; lo que hice fue un tejido más grande y más complejo de esto.⁶⁹

Este ejemplo de *Cementerio en la nieve* también recapitula todo de cuanto ya hablamos sobre el radioarte: una forma de experimentación acústica en la que se pueden utilizar tantos elementos sonoros como se deseen y combinarlos de acuerdo con el sentir del autor, todo con la única intención de compartir ese sentimiento y esa forma de ver el mundo con los demás.

En este sentido, en entrevista, Eliana Garza, docente de la Universidad de San Martín de Porres (Perú), habló de lo que significa el radioarte como una producción, lo que desde su percepción debe ofrecerse al radioescucha al transmitir esta obra artística.

Tú no debes concebir al radioarte simplemente como un proyecto de tratar de plasmar una idea, manejado artísticamente, utilizando la tecnología de audio digital, el radioarte también... yo soy una fiel propulsora de que el radioarte debe tener un mensaje y un contenido claro, o sea, yo no concibo al radioarte simplemente por una serie de gritos con música de fondo, dos tres efectos y listo, esto es mi pieza, no, para mí el contenido y el cambio es muy importante, esa pieza tiene que cambiar la mente del otro, tiene que darles un mensaje; tú me preguntarás por qué hacer radioarte si todas nuestras radios están prácticamente dentro de un solo embudo, todas entran al embudo y salen así, radios informativas, radios musicales, todas las radios tienen el mismo formato, entonces ¿qué sentido tiene?, qué pasa si nosotros continuamos así, la radio va

⁶⁹ *Idem.*

a terminar por desaparecer, por los soportes multimedia; entonces la radio como un canal de emisión tiene que buscar nuevos espacios.⁷⁰

Finalmente, de las palabras de cada uno de los autores o investigadores de la radio como Eliana Galarza, se puede extraer un mismo sentir, y es que precisamente cada realizador, cada productor, cada artista sonoro, retoma parte de sus sentimientos al crear una obra, los cuales dirigen ya sea con sonidos comunes o bien con materiales en los que ya se utilizó una mayor tecnología para su creación. Se puede decir que todo ello es lo que le da fuerza a una obra de radioarte y a su vez es la propuesta de que sean transmitidos y cada vez se logre una mayor aceptación del género, que la gente escuche piezas más elaboradas, con más contenido de fondo y no simplemente un acorde que “suene bien” o una voz que nos hable del acontecer del mundo de manera clara. La apuesta es que una vez que se acepte el radioarte como tal, ya no se pueda volver atrás y por el contrario surjan cada vez nuevas propuestas que lo alimenten y lo hagan crecer y nos dé la oportunidad de tener una perspectiva diferente de nuestro alrededor, como lo dice Agustín Peña, Jefe de Contenidos de Radio Ibero.

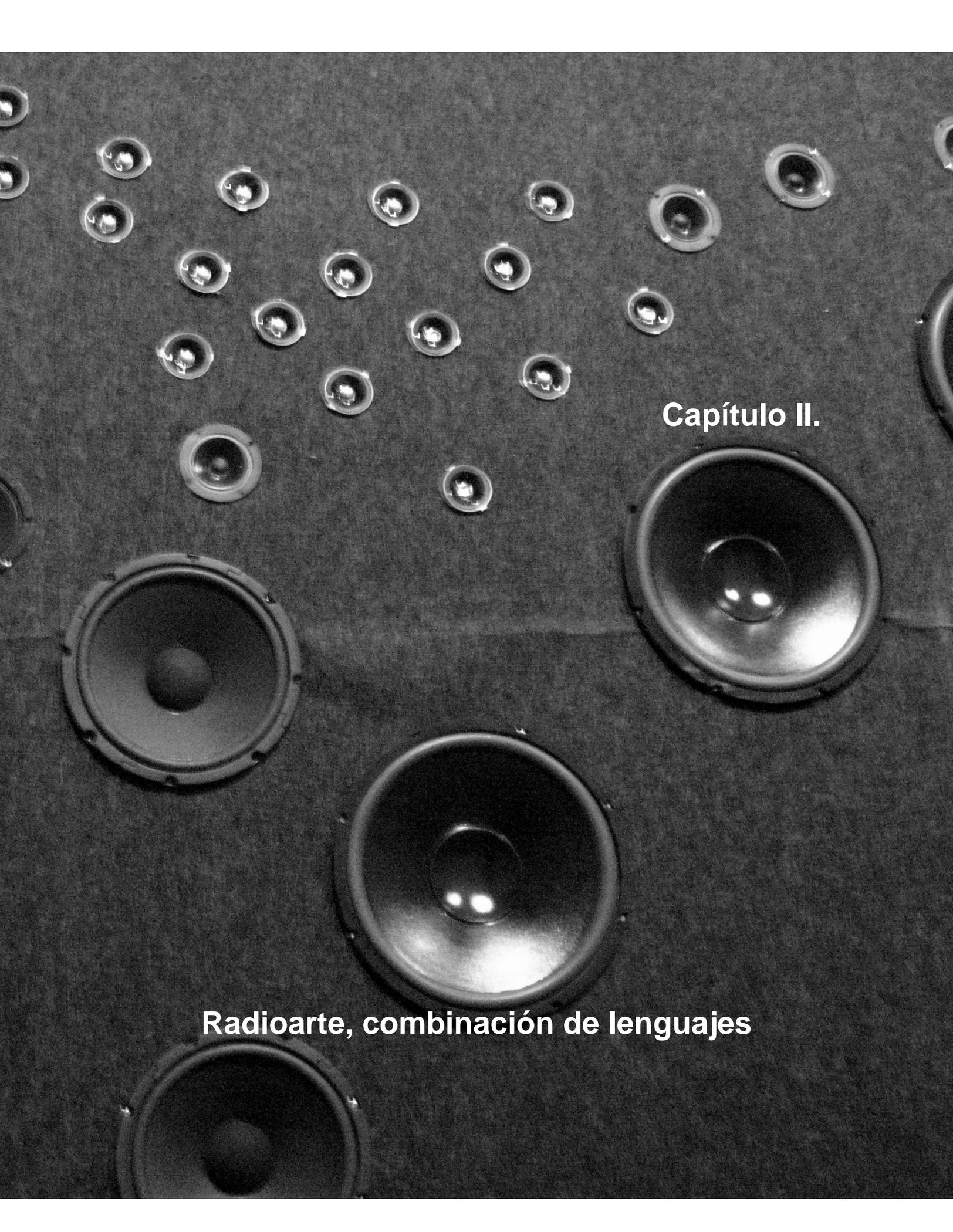
El radioarte me ha dejado tener mucha más conciencia del entorno sonoro, darnos cuenta que por acá suena un motor, por allá está el sonido de la luz, tener una conciencia mucho más fuerte de los 360° que escuchamos, por un lado a nivel sensorial, por otro una mejor apreciación tanto de la música popular, de la música que escuchas, de los sonidos a donde viajas, de pronto no puedes dormir en un lugar en provincia porque hay demasiada quietud, demasiado silencio o hay demasiados ruidos, cuando de plano tienes sesenta decibeles de grillos y es demasiado volumen que no te deja dormir, pero no te explicas porque lo pasas a segundo plano pero es ruido finalmente, todo ese tipo de conciencia es lo que me ha gustado mucho que me ha dejado el radioarte.⁷¹

Por todo lo anterior, se puede concluir que la experiencia de realizar un radioarte es el resultado de experimentar con la sensibilidad de quien lo crea y cada uno de los sonidos que hay a su alrededor, con base en un tema que describe de cierta manera su personalidad.

En este primer capítulo se dejó claro cómo se fue desarrollando el radioarte y cómo se llegó a este nuevo concepto en la radio; además, se explicó cómo fue que llegó el género a México, que si bien hay quienes opinan que fue mucho antes de las Bienales de Radio, definitivamente fue un espacio que lo dio a conocer y que despertó el interés de muchos mexicanos para investigar sobre el tema y dedicarse a él. Por último, se incluyeron algunas experiencias de radioastas reconocidos, quienes aportaron sus conocimientos a esta primera parte de la investigación y que nos dan cuenta de cómo es “el mundo de radioarte” en sí: cómo se ha desarrollado el género, dónde están sus posibilidades de ser escuchado, a dónde se está mudando, etcétera; sin embargo, aún nos falta hablar de esos elementos radiofónicos que tanto se mencionaron para comprender un poco más cuando decimos que es necesario saber identificar todos los sonidos a nuestro alrededor. Eso es lo que veremos en el siguiente capítulo.

⁷⁰ Entrevista a Eliana Galarza Rivera en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

⁷¹ Entrevista a Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Ibero 90.9, el 14 de mayo 2007.



Capítulo II.

Radioarte, combinación de lenguajes

2.1 La literatura como puente para elaborar imágenes sonoras

Quisiera creerse que es un asunto de iguales, que tanto da uno algo útil para el otro como al revés, pero la verdad es que creo que la literatura le da más a la radio porque la radio lo que hace es difundir, con sus propias herramientas y sus propias características, difundir algo que ya existe, que ya fue creado y que por sí mismo tiene una vida, es como aumentarle la vida o darle una posibilidad de darle una vida paralela por llamarlo así, pero creo que finalmente la que sale ganando es la radio.¹

Con estas palabras de Alfredo Sánchez, productor del programa *Señales de humo*, de Radio Universidad de Guadalajara, es como comenzaremos a analizar en qué forma la literatura ha nutrido al medio radiofónico; no sin antes dejar claro qué es literatura.

Tal como lo plantea Jonathan Culler², al decir <<literatura>> inmediatamente (en la generalidad) se nos viene a la mente un conjunto de textos que la sociedad ha determinado que son literatura, ya sea porque los encuentra en un determinado anaquel o porque observan que la forma en la que está escrito el texto es distinto a como se expresan en lo cotidiano; sin embargo, aquí se estudiará el significado de literatura más allá de eso, sobre todo por el tema que nos ocupa, cuando hablamos de que precisamente la literatura ha sido una base fundamental para los creadores de la radio, a quienes ha llevado prácticamente de la mano para la realización de cualquier obra radiofónica.

Una definición muy sencilla es la que ofrece Arqueles Vela en *Teoría y técnica de la literatura*; donde dice que “se llama literatura a toda manifestación mental por medio del lenguaje”³. Esta idea básica ayudará a comprender, de principio, que la literatura nos da la opción de hacer llegar nuestro sentir a los demás a través de la escritura (una forma de lenguaje). Otros autores lo manejan así:

La literatura es lengua, encrucijada de lenguajes, inevitablemente impregnados de presuposiciones de la época, del grupo, del autor. En cierta medida, no se puede hablar de literatura alguna “inocente”: todo texto literario es retórico, persuasivo, aunque no todo texto retórico sea literario.⁴

La literatura es un acto de habla o un suceso textual que suscita ciertos tipos de atención. Contrasta con otras clases de actos de habla, como es el transmitir información, preguntar o hacer una promesa. En la mayoría de casos, lo que como lectores nos impele a tratar algo como literatura es, sencillamente, que lo encontramos en un contexto que lo identifica como tal: en un libro de poemas, en un apartado de una revista o en los anaqueles de librerías y bibliotecas.⁵

¹ RFI español, http://www.rfi.fr/actues/articles/111/article_11155.asp, consultado el 13 de marzo, 2009.

² Jonathan D. Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, p. 33.

³ Arqueles Vela, *Análisis de la expresión literaria*, p.13.

⁴ Miguel A. Garrido Gallardo, José A. Hernández y otros, *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, p. 17.

⁵ Jonathan D. Culler, *op.cit.*, p. 39.

Desde el punto de vista académico se pueden considerar las dos definiciones anteriores como base para comprender la función de la literatura, es decir, para qué sirve: para expresarnos por medio de la palabra, de acuerdo al contexto en el que vivimos; aunque expresemos ideas del pasado, del presente o lo imaginario del futuro, el momento en el que se escribe tiene que ver con lo que sucede a nuestro alrededor, con lo que estamos viviendo. Pero vale la pena preguntarse, ¿cuál es el fondo de tal o cual expresión?, ¿qué es lo que se busca al hacer literatura?

Para la autora de este trabajo en el fondo lo que se busca al hacer literatura es llevar al mundo el pensamiento, sentimiento, la forma de ver la vida de quien escribe; he aquí una similitud entre los literatos y los radioastas (como se mencionó en el capítulo anterior): lo que buscan es transmitir su forma de apreciar el mundo, la única diferencia es que unos lo hacen a través de las letras y los otros a través de la radio.

Una forma más profunda de responder a las interrogantes es con la definición de Francisco Montes de Oca sobre literatura: “es una de las bellas artes y su instrumento expresivo es la palabra hablada o escrita.”⁶ Cuando digo más profunda es haciendo referencia a que no hay que olvidar que la literatura es un arte, y como tal resulta difícil definirla o unificarla en un concepto, ya que cada persona tendrá su percepción al respecto (lo mismo que ocurre con el radioarte).

Pero a pesar de la complicación de definir literatura, lo que sí queda claro es que se trata de una forma de comunicación:

La literatura, en tanto creación del hombre, es un artefacto, una construcción mediante técnicas artificiales de un mundo de imágenes literarias, el cual es en cierta manera reflejo del universo real y en cierta otra invención o ficción de universos posibles o imaginarios. Literatura es una plasmación verbal, proferida o impresa, un objeto acústico o una escritura que ofrece la imagen del mundo del poeta a los ojos y oídos de quien la contempla sensorial y conceptualmente.⁷

Esta forma de comunicación de la que hablan Antonio Alcalá y Huberto Batis, con la cual se “ofrece la imagen del mundo del poeta a los ojos y oídos de quien la contempla sensorial y conceptualmente” es como cuando los radioastas (Capítulo I) aseguran que experimentan acústicamente “sin ningún beneficio ni intención más que el placer de compartir con un individuo lejano y desconocido, su gusto por el sonido”.

En este punto, sobre todo, es cuando más se aprecia cómo las cualidades de ambas materias, radio y literatura, se pueden conjugar para llevar al radioescucha un sinnúmero de obras que van desde radionovelas, poesía sonora, hasta radioartes.

⁶ Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, p. 20.

⁷ Antonio Alcalá y Huberto Batis, *La Comunicación Humana y la Literatura*, p. 23.

Entre muchas otras definiciones que hacen Antonio Alcalá y Huberto Batis sobre literatura están las siguientes:

Es un arte del tiempo y del espacio, tiene una duración (tiempo distinto del que se emplea en leerla, tiempo interior en el que sucede; espacio distinto al que ocupa el impreso, espacio en que se configura mentalmente).⁸

El hecho de tomar como referencia a estos dos autores para continuar con la definición de literatura es porque se puede ver en sus palabras que aún sin pensar siquiera en que existiría la radio alguna vez, la literatura desde su misma creación siempre ha tenido grandes similitudes con el medio al que nos referimos, la radio, y por lo mismo han sido tan compatibles.

Por ejemplo, esta última definición nos habla del tiempo y el espacio, ambas características también de la radio; al igual que para la literatura se tiene un tiempo distinto en el que se lee del que suceden los hechos que se narran, es lo mismo con la radio. Por ejemplo, un programa, una radionovela, un radioarte, se realiza en un tiempo distinto al que un radioescucha está atento a su radio, pues para la elaboración de todo esto, incluso si su transmisión es en un programa en vivo, hay mucho trabajo de producción detrás de éste, mismo que se realiza en un momento distinto. También hay que tomar en cuenta que lo que se va contando en radio no necesariamente pasa en ese mismo momento, que es lo mismo que ocurre con el espacio, el público puede situarse en un espacio completamente diferente a donde se está transmitiendo una poesía sonora; sin embargo, se puede trasladar hasta aquel lugar que se le está describiendo a través de las herramientas radiofónicas.

Alcalá y Batis también proponen lo siguiente haciendo referencia al filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

El verdadero objeto de la literatura son los intereses del espíritu, y su material es la palabra, según Hegel, la más capaz de expresar los movimientos del alma: “la poesía es la encargada de revelar a la conciencia el dominio entero de las ideas, de los actos, de los destinos humanos, todo el acontecer de este mundo y el gobierno divino del Universo.”⁹

Qué mejores palabras para comprender hasta qué punto los objetivos de la literatura y la radio –en particular si se trata de alguna forma de experimentación acústica como el radioarte– son tan semejantes que sin identificarlos como uno y otro se podrían tomar por igual.

Por un lado, la idea de que el objeto de la literatura “son los intereses del espíritu” concuerda con lo que ya hemos visto que son las intenciones de los radioastas, ellos simplemente trabajan con sus sentidos para crear una obra que hará llegar cualquier tipo de emociones e incluso sensaciones a sus radioescuchas. Por otra parte, según las

⁸ *Ibid*, p. 37.

⁹ Antonio Alcalá y Huberto Batis, *op. cit.*, p. 31.

experiencias que han aportado algunos destacados artistas de la radio a este trabajo, hacer un radioarte se parece a la forma en la que un poeta plasma sus ideas en forma de poesía; el poeta lo hace con las palabras más exactas que describirán su percepción del amor, del desamor, de la felicidad, de la tristeza (por mencionar algunos ejemplos), en cambio el radioasta utilizará cualquier recurso radiofónico con el que se puedan escuchar los sonidos de su alma.

Es oportuno rescatar el concepto de literatura que también hace Jonathan D. Culler, y que queda como anillo al dedo al tema que se está tratando:

La literatura ha sido siempre la posibilidad de exceder ficcionalmente lo que se ha escrito o pensado con anterioridad. Cualquier idea que tenga sentido, la literatura puede convertirla en sinsentido, dejarla atrás, transformarla de modo que cuestione su legitimidad y adecuación.¹⁰

Y es que esto precisamente es lo que se busca de alguna manera con un radioarte, transformar las ideas de su autor con ayuda del lenguaje radiofónico (palabra, música, efectos sonoros y silencio), en algo que pueda ser entendible por la generalidad. Como lo dice el mismo Culler, “el artista que no consigue despertar la misma emoción que le llevó a plasmarla en palabras, fracasa”,¹¹ y lo mismo ocurre con la radio y sus creadores, si ellos no logran transmitir su mensaje a través de las ondas radiales, pueden fracasar.

Como vemos, las similitudes entre literatura y radio tienen que ver con muchos aspectos –aunque aquí sólo se mencionen algunos–, y es lo que hace que su conjunción sea única. Pero vayamos un poco a la historia de cuando estas dos artes lograron unirse; una historia contada por Lidia Camacho, ex directora de Radio Educación, en *Caminos del arte sonoro*¹², partiendo de su definición de radio: “es un medio con un lenguaje singular y una técnica que posibilitan la creación de obras artísticas a partir de sus propios recursos. La radio es sin duda un vehículo susceptible de producir arte y no sólo de transmitir arte”.

Desde su nacimiento (véase Capítulo I), la radio se convirtió rápidamente, por un lado, en un medio consumidor de obras teatrales y narrativas para ser adaptadas a su lenguaje sonoro y, por el otro, en un medio de expresión artística que propició el acercamiento de muchos creadores a la radio, gracias a las condiciones que ofrece el sonido como medio expresivo.

De manera breve se clasifican en tres categorías las formas de concebir el radiodrama: en principio se encuentran las obras de teatro que se llevaban a cabo en un escenario frente a un público y que eran transmitidas por radio. Estas primeras transmisiones se llevaron a cabo desde 1923 y resultaron un fracaso, ya que no recibía ni la misma información ni las mismas sensaciones que el espectador teatral. De hecho, esta

¹⁰ Jonathan D. Culler, *op. cit.*, p. 53.

¹¹ *Ibid*, p 35.

¹² Andreas Hagelüken, José Iges y Lidia Camacho, *Caminos del arte sonoro*, p. 59.

experiencia llevó a incorporar la presencia de un narrador para describirle al radioescucha lo que ocurría en el escenario en los momentos de dramatización exclusivamente visual.

Concluida esta primera etapa, vinieron las adaptaciones radiofónicas de las obras literarias, con las cuales los creadores debían, por un lado, provocar radiofónicamente en el radioescucha las mismas sensaciones que se producen en la relación público-actor; y por otro, describir de manera auditiva todo aquello que en las representaciones es estrictamente visual, sin romper además el ritmo dramático. La gran ventaja que los creadores encontraron en el medio radiofónico es que el cambio de espacios físicos y de tiempos no representaba una limitación, como ocurría en el teatro.

Por último, se encuentran las obras concebidas ex profeso para el medio radiofónico. De esta etapa, la primera pieza de la que se tiene noticia es *A Comedy of danger*, del inglés Richard Hughes, transmitida por la BBC el 15 de enero de 1924. La siguiente es *Marémoto*, de los dramaturgos franceses Pierre Cusy y Gabriel Germinet, transmitida el 24 de octubre de ese mismo año; mientras que en Alemania la primera pieza radiofónica original fue *Magia en la emisora*, de Hans Flesch, que se transmitió también el 24 de octubre de 1924.

Sin duda alguna, el paso de la transmisión radiofónica de obras de teatro en vivo al trabajo creativo de la adaptación o de la creación de guiones escritos expresamente para la radio, contribuyó paulatinamente a la consolidación y a la estructuración de un genuino código de expresión radiofónico, imponiéndose poco a poco las opiniones de que el radiodrama era una forma literaria especial y la radio un nuevo medio de expresión artística, sobre todo en Europa, donde la radio desde sus mismos comienzos se consideró algo mucho más expresivo que un simple portador de cultura, atrayendo en varias de sus emisiones toda la atención de un público intelectualmente activo. Todo esto es muy importante para el desarrollo de la comedia radiofónica, entre los años 1927 y 1962. En el mismo periodo, una bibliografía británica menciona más de 200 títulos.

La radio pública inglesa, alemana y francesa fomentaron de una manera especial la emisión de radiodramas, lo que propició el acercamiento de muchos escritores a la radio y cuyas obras radiofónicas forman parte del desarrollo internacional del arte. Entre ellas están *All that Fall y Embres*, de Samuel Beckett; *A Sligth Ache y A nighth out*, de Harold Pinter; *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas; *Hörspiel*, de Peter Handke; *Der gutte Gott von Manhathan*, de Ingeborg Bachmann; *Träume*, de Günter Eich; *Adiós Robinsón*, de Julio Cortázar.

Todos estos comunicadores, dramaturgos, escritores y poetas, han demostrado que la radio como instrumento de expresión tiene el poder para acercarse a la creación artística, teniendo a su disposición el universo entero; todo esto y mucho más es posible en la radio y con presupuestos simbólicos.

Pero toda esta historia sobre el binomio radio-literatura sigue rindiendo frutos, y sigue siendo uno de los mejores recursos para todos aquellos que deciden buscar otra forma de experiencia artística, como el radioarte.

En voz de los expertos, como José Iges, investigador del arte sonoro, “la literatura es una realidad que puede servirle al radioarte como modelo quizá para cierto tipo de narrativa y en ese punto a un grado de radioarte puede ser inspirado en cierta literatura como sistema, como forma de discurso y quizá también como ideas para formalizar una obra”.¹³

Ricardo Haye, quien forma parte del Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico en Argentina, coincide con las palabras de Iges, en el sentido de que la literatura es considerada una base para las creaciones radiofónicas, y que si acaso no la podemos llamar una herramienta indispensable para crear, por ejemplo, radioartes, sí ha servido de inspiración a los artistas sonoros:

A mí me parece que es una herramienta importante; yo creo que cualquier realizador radiofónico, ya sea que haga arte o no, no puede prescindir de la lectura, pero no solamente de texto, ni de texto periodístico, de la literatura en general, de la ficción, del cuento, de la novela, de la poesía y la prosa en general, y que igualmente cualquier realizador tiene que ser un atento y exquisito consumidor de cine, de teatro, de música, de artes plásticas... un colega de nuestro laboratorio presentó la traducción sonora de *La noche boca arriba*, de Julio Cortázar, y a mí me parece que ahí hay un buen ejemplo de cómo un texto concebido en un soporte que originalmente era la página de un libro es transportado a otro soporte que es puramente sonoro y que habrá perdido o ganado en referencialidad, en estética, según el oído de cada uno de ellos, pero claro que el cuento, la novela, la poesía o lo que fuese puede ser aprovechado en términos de una composición artística, yo no tengo ninguna duda.¹⁴

Luego de estos argumentos de cómo se puede utilizar la literatura para cualquier creación radiofónica, hay que tomar en cuenta la delgada línea que existe entre utilizarla para realizar adaptaciones radiofónicas o únicamente para guiar el mensaje que se quiere enviar a través de la experimentación acústica. Emiliano López Rascón, radioasta y colaborador de Radio UNAM, explica dicha diferencia de la siguiente forma:

Sí, la literatura entra dentro del radioarte pero en el momento en que uno está haciendo el ejercicio de narrar y contar una historia quizá estamos más bien en los territorios del radiodrama, no sólo adaptaciones, obras literarias, obras construidas para la radio, narraciones para la radio, cuentos para la radio, aunque sean cuentos cortos, tienen su principio, su desenlace, su trama, cuentan una historia, están caracterizados por un personaje, leídos o interpretados de una u otra manera y en el momento lo que sí es que cuando combinas varios formatos, cuando juegas a hacer como otro tipo de conexiones pues estás sobre el radiodrama experimental, pero ya estás colindando en territorios que están muy

¹³ Entrevista con José Iges en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

¹⁴ Entrevista a Ricardo Haye en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

cerca al radioarte y que para algunas academias eso no es radioarte, es otra cosa independientemente de que sean buenas o malas, no estamos hablando de si es descalificable, sino si entra en lo que alguna comunidad de conocimiento de creadores legitima como una obra de radioarte u otras cosas que pueden ser radio experimental, literatura, revistas literarias o radiodramas o documentales.¹⁵

La tarea de no caer en provocaciones, por decirlo de algún modo, e ir pasando poco a poco de un radioarte a un radiodrama, como lo explica López Rascón, no es nada fácil, por eso es necesario que cada artista tenga claro lo que quiere transmitir y los elementos que va a utilizar para lograrlo. En la experiencia de Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Radio Ibero, los radioartes más célebres se han logrado a través de la literatura:

Como el caso de Antonin Artaud (Antoine Marie Joseph Artaud), este enorme, fantástico poeta francés que acabó completamente loco, pero una de las mayores obras de radioarte es esa, *Para acabar con la furia de Dios* (Pour en finir avec le jugement de dieu / Para acabar con el juicio de Dios), basado en el texto y hecho específicamente para radio por Antonin Artaud. James Joyce (James Augustine Aloysius Joyce) ha sido muchas veces pasado a radio; Edgar Allan Poe en algunos casos; Patrick Süskind, y de hecho los mismos escritores mexicanos como Carlos Fuentes y Octavio Paz tuvieron las intenciones de hacer cosas también en radio.¹⁶

Con estas referencias, Peña recalca que el lenguaje del radioarte ha estado enormemente influido por los escritores, por los literatos, por los poetas:

Los estridentistas primero que nada fueron un grupo de poetas, después radioastas y eso como añadidura o como consecuencia, pero principalmente fueron poetas. Todo el grupo Fluxus fueron poetas y después artistas sonoros que hacían esta poesía sonora, después también toda esta experimentación visual a través de la poesía. Marshall McLuhan tiene muchas piezas de radioarte que evidentemente son muy poco conocidas, pero empezó analizando la literatura, de la literatura pasa a la publicidad, de la publicidad empieza a hacer sus propias lecturas y todas sus teorías y el sonido resultó para él impresionante y un medio totalmente impactante para conceptualizar también todas estas teorías visuales que tenía; hay que recordar que hacía todos esos collages y mezclas entre publicidades y textos literarios. O sea, el mundo de la literatura ha influido enormemente al radioarte. Recuerdo uno de Lidia Camacho basado en un texto de Guy de Maupassant... el audio es de las cosas más logradas que he escuchado, se ha hecho muchas veces en radioarte; todos los poetas malditos como Charles Baudelaire y todos ellos han sido pasados a radioarte; por supuesto toda la literatura o narrativa clásica, como Platón, Aristóteles, también.¹⁷

Con todos estos ejemplos de los que nos habla Agustín Peña, que vienen a reforzar las palabras que anteriormente se expusieron de radioastas como José Iges y Ricardo

¹⁵ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

¹⁶ Entrevista a Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Ibero 90.9, el 14 de mayo 2007.

¹⁷ *Idem.*

Haye, se puede resumir que a lo largo de la historia de la radio, la literatura ha sido su mayor inspiración, su mejor proveedor de historias, para cualquier género radiofónico que se quiera ejemplificar: radionovelas, radioteatro, poesía sonora. Y no podía ser distinto si se habla de radioarte; la poesía, la novela, prácticamente toda la literatura, incluso la de divulgación científica puede ser un recurso sonoro o estético dependiendo la intención que se tenga al crear un radioarte; hasta un panfleto en el metro puede servir para hacer una pieza dependiendo de la búsqueda en la que se encuentre inmerso el radioasta, en el objetivo, ya sea de homenaje o burla que desee realizar.

De esta manera se puede decir que la radio no sería la misma sin la literatura y la literatura no tendría el mismo alcance sin la radio; y es que de momentos parece que no sólo son complemento sino que una –la literatura– fue creada pensando en la otra –la radio– y viceversa. Esto también habla de dos cosas: la primera de cómo los textos literarios pueden ser tan bien trazados que su autor logra que la imaginación vaya más allá del mero momento en el que se leen, es decir, no se trata de sólo leer una frase, un párrafo o cientos de páginas y crear en la mente imágenes de ello, sino que se pueden involucrar todos los sentidos y hacer de ese texto una obra de arte, en este caso para radio. La segunda, es que con el paso del tiempo las herramientas radiofónicas se han estudiado y utilizado con tanto ahínco que se han convertido cada vez más en el mejor transmisor de la voz interna de los artistas (y los hacedores de la radio también), que han puesto todas sus esperanzas en que los elementos de la radio en su conjunto puedan emitir íntegros sus mensajes, así se trate de emociones, percepciones, críticas, burlas o lo que quieren que el mundo sepa de ellos.

Precisamente en el siguiente punto de este capítulo se analizará todo ese lenguaje literario de que hacen uso los hacedores de la radio para la creación de aquellos géneros radiofónicos que se tenga conocimiento hasta el momento, y seguramente hasta de los que aún no son descubiertos. A la vez que se estudiarán los elementos del lenguaje radiofónico que son utilizados para transformar el lenguaje literario en un audio que pretende tocar las fibras más sensibles de los radioescuchas para que sean ellos quienes den su mejor interpretación.

2.2 Características del lenguaje literario

Para hablar del lenguaje literario primero recordemos que el lenguaje son todos aquellos sonidos, palabras, señales o códigos que permiten la comunicación entre las personas; en la literatura se define como “la forma o revestimiento lingüístico del pensamiento literario; es el conjunto de palabras que el hombre emplea para manifestar sus ideas, sentimientos, voliciones”.¹⁸

El tipo de lenguaje que se utiliza en determinada comunidad, lo van creando las personas que pertenecen a ese grupo; por ejemplo, la mayoría de la gente no le habla igual a un amigo que a un maestro o a un jefe, sino que con cada persona vamos identificando la forma en la que podemos conducirnos hacia ellos.

Lo mismo pasa con el lenguaje literario, aunque la intención comunicativa sea la misma, los usos y expresiones que se emplean para llevarla a cabo varían. Los personajes de una novela hablan diferente a como hablarían en la vida real (si existieran), o un escritor no hace el mismo tipo de descripción de un paisaje como lo haría en una charla cotidiana. Es decir, con el lenguaje literario “el escritor suele utilizar la lengua común, pero sujeta a una voluntad de forma; vigila cuidadosamente su expresión para alcanzar la belleza; utiliza un léxico más abundante y da cabida a fórmulas expresivas, que serían chocantes en el lenguaje ordinario”.¹⁹

No existe un modelo único de lengua literaria, ya que cada escritor y cada época tienen un ideal distinto de ésta. Si hoy se considera como ideal de casi todos los escritores la sencillez, en buena parte del siglo pasado prevaleció la tendencia hacia el énfasis retórico y la hinchazón expresiva. Si Juan de Valdés decía: “escribo como hablo”, Luis de Góngora se ufanaba, apenas medio siglo más tarde: “honra me ha causado hacerme oscuro”.²⁰

En sí, la finalidad del lenguaje literario es artística, de tal manera que el lenguaje cobra gran importancia, pues sobre él radica la atención que se le dé a lo que se lee; es decir, la manera en que sea utilizado el lenguaje es lo que definirá el estilo de cada escritor: la forma en que utiliza el vocabulario o los recursos de los que se valga para escribir y que lograrán captar el interés del lector.

Desde épocas pasadas se exigían una serie de cualidades para lograr obras prácticamente perfectas desde el punto de vista literario (porque en cuanto a contenido para algunos podrían parecer las mejores y para otros ni siquiera dignas de ser leídas), en lo que tenía –o tiene– que ver con su estructura, y que, sin embargo, siguen vigentes al día de hoy, ya que sin ellas sería incomprensible cualquier tipo de texto; hablamos de la pureza, propiedad, claridad y armonía.²¹

¹⁸ Francisco Montes de Oca, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

Pureza. Consiste en que, tanto las palabras como su construcción, deben pertenecer verdaderamente al idioma que hablamos. Una vez fijado el idioma no se permite su alteración a cualquiera, introduciendo nuevas palabras o cambiando sus giros.

Propiedad. Es el empleo exacto de los vocablos, cuando las palabras, las frases y el movimiento general de la oración se conforman y ajustan con la idea que nos proponemos expresar. Algo similar es la precisión, que consiste en expresar el pensamiento en términos que no puedan confundirse con ningún otro. La propiedad en el lenguaje puede obtenerse con el conocimiento etimológico de los vocablos; saber emplear bien los sinónimos, es decir, esos términos que, significando una misma idea principal, se distinguen por leves matices secundarios; una incesante labor de corrección en los escritos y, finalmente, el estudio de los clásicos, guías y maestros en el bien decir.

Claridad. Es cuando el escritor habla con tal transparencia que puede ser comprendido con facilidad por todos. La claridad puede perjudicarse por:

- a) El empleo de voces *homófonas*, que tienen el mismo sonido y diferente significación; *homógrafas*, que se escriben de la misma manera, teniendo significado distinto; *homónimas*, que, siendo partes distintas de la oración o trayendo distinto origen, por pura coincidencia se escriben y pronuncian de igual modo, con significación distinta.
- b) Los *equívocos* o palabras de doble sentido, sólo admisibles en obras de humor.
- c) El abuso de voces *técnicas* características de cada arte o ciencia, que sólo son entendidas por los que se dedican a esas materias; o *cultas*, que, sin ser exclusivamente propias de un arte o ciencia, por haber sido tomadas de alguna de las lenguas muertas, como el griego y el latín, no suelen comprenderse sino únicamente por los individuos que conocen dichas lenguas.
- d) La *oscuridad*, *anfibiología* y *ambigüedad*, que provienen, por lo general, de la mala colocación de las palabras y de la incorrección de las frases.

Armonía. Es el efecto musical resultante de la acertada elección y combinación de las palabras y de las frases del modo más agradable al oído.

Armonía imitativa. Es la que intenta reproducir, con el sonido de las palabras, los sonidos de los objetos, el movimiento de los cuerpos e incluso los afectos del alma. Cuando imita los sonidos se llama *onomatopeya*; todas las lenguas poseen una multitud de palabras onomatopéyicas que han sido formadas para imitar, ya sea un ruido natural o el grito de los animales, o cualquier otro sonido.

No todas estas cualidades han sido exigidas siempre con rigor, hay artistas como Góngora, Quevedo y Sor Juana Inés de la Cruz que son oscuros; otros han faltado a la armonía y no pocos, sobre todo entre los modernos literatos, pecan contra la pureza, usando y abusando de barbarismos en sus escritos. En épocas recientes incluso, se han ido transformando dichas cualidades en características aún menos exigentes que,

sin entrar en detalles, ya que no se trata de entrar en ningún tipo de debate sobre la forma de escribir al paso de los años, se resumen en las siguientes:²²

Plurisignificación: el lenguaje literario da lugar a muchas interpretaciones de un mismo texto, hace descubrir relaciones insospechadas y puede sugerir tantos sentidos como lecturas se hagan. Muchas veces se dice que es distinto leer un mismo libro en dos épocas de la vida, o que cada lector le da a cada libro un sentido distinto.

Connotación: las palabras se cargan de nuevos significados que invitan al lector a dar al texto un sentido que, generalmente, va más allá de su significado habitual o denotativo. El texto literario sugiere cosas o situaciones que a veces están escondidas, entrelazadas, esperando a ser descubiertas.

Originalidad: este lenguaje huye de expresiones gastadas y típicas; busca crear nuevas expresiones, nuevas acepciones de palabras, incorpora cultismos y recupera giros populares. En resumen, aprovecha al máximo el sentido figurado y usa los diferentes recursos de la retórica en su máxima expresión (hipérboles, antítesis, ironías, metáforas, etcétera).

Predominio de la función poética: entre todas las funciones del lenguaje ésta es la más utilizada; se busca que el lector experimente placer estético al leer, de forma que la expresión se desvíe del uso común para que produzca extrañeza y admiración. Los términos elegidos se seleccionan y combinan teniendo en cuenta previamente algún tipo de equivalencia que se relaciona entre sí. En muchos casos esta equivalencia es fonética, buscando que el sonido asemeje la realidad que se intenta representar; por ejemplo, *en el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba*. En la función poética el lenguaje se hace recurrente, es decir, lo que ya apareció una vez, aparece de nuevo, para que de alguna forma el lector se fije en el propio código y lo encuentre estéticamente placentero. El máximo grado de recurrencia lo encontramos en la poesía, que se compone de una repetición de las mismas estructuras: versos, estrofas, etcétera.

A grandes rasgos se puede decir que las características antes mencionadas son la base para comenzar a escribir un texto, y lograr llevarlas a cabo hace la diferencia entre quienes son escritores de los que no lo son, es decir, para hablar de que un texto –según estas características– es literario, habrá que considerar, primeramente, que se cumplan estas cualidades (otra cosa es hablar del contenido y la forma de las que se hablará más adelante).

Encontrar en un texto pureza, armonía, originalidad, claridad, también es lo que permite que los lectores se transporten a la historia que tienen frente a sus ojos y de esta manera le den una forma propia a través de sus sentidos; por ejemplo, en el caso de los radioastros, el hecho de que una historia esté bien contada es lo que los hace traducir las palabras en un lenguaje radiofónico, y no precisamente como una adaptación para

²² La lengua en la guía 2000, <http://lengua.laguia2000.com/general/el-lenguaje-literario>, consultado el 12 de abril, 2011.

radio, sino a manera de que aquellos sonidos, música, silencios, voces que creó en su mente al seguir las palabras escritas, pueda trabajarlos y convertirlos en el mensaje que quiere enviar sobre su interpretación de la obra que leyó.

Pero además de buscar que un texto sea claro, original, etcétera, para que inspire a su lectura y a una posible interpretación –incluso de artistas sonoros–, también es importante considerar su contenido y su forma, ¿a qué se refieren estos términos? Arqueles Vela los define de la siguiente manera: “entendemos por contenido el acervo de sentimientos y pensamientos que encierra una obra literaria... la forma es el conjunto de materiales lingüísticos que constituyen la obra literaria”.²³

En otras palabras, el contenido tiene que ver con lo que se cuenta en una novela, lo que se dice en un cuento, el sentimiento expresado mediante una poesía; la forma es el género que toma un texto –una fábula, por ejemplo–, ya que dependiendo a qué tipo de obra se refiera será el lenguaje literario que se utilizará.

Los hechos relatados en una novela o puestos en acción en un drama son parte del contenido, y el modo de disponerlos en sus enlaces y desenlaces en orden de capítulos, actos, escenas, según el argumento de la novela o la trama del drama, constituye parte de la forma.

El contenido en diversas obras: un poema, un cuento, una novela, un drama, una comedia, puede ser el mismo; no obstante, diferirá en los materiales determinantes de su forma, dispuestos específicamente para alcanzar sus propósitos estéticos. Los materiales a los que nos referimos son las figuras literarias, que pueden definirse como los recursos de los que se vale el autor para dar más belleza y una mejor expresión a sus palabras. Dichos recursos ayudarán a cualquier persona a percibir mejor el mensaje, tal cual lo desea el autor, y para que, por ejemplo, un profesional de la radio sepa darle a las obras literarias el manejo adecuado.

Francisco Montes de Oca explica que las figuras literarias “de dicción o de palabra, consisten en ciertos giros dados a la estructura de la frase para imprimir en ella gracia, viveza o energía”.²⁴

Aunque se dice que las figuras literarias son propias del poeta, no se debe olvidar que también podemos encontrarlas en el lenguaje coloquial, y es que de modo general puede decirse que se le llama figuras literarias a cierta forma de hablar, con la cual una oración se hace más agradable y persuasiva. La figura literaria es un adorno del estilo que forma parte del escritor.

Algunas figuras literarias existentes en la literatura española son: la metáfora, *estudia como un león*; las hipérbolas, *es más pesado que una vaca en brazos*; expresiones irónicas como *¡pero qué simpático es este niño!*, etcétera.

²³ Arqueles Vela, *Análisis de la expresión literaria*, p. 119.

²⁴ Francisco Montes de Oca, *op. cit.*, p. 26.

Hay quienes numeran unos treinta tipos de figuras literarias que pueden emplearse dependiendo del texto que se desee escribir, entre las que se encuentran también la anáfora, la antítesis, la comparación, el paralelismo, la personificación, la paradoja. Sin embargo, no será necesario desglosar cada uno de ellos en este trabajo de investigación, ya que lo único que sí debe quedar claro es que gracias a las diferentes herramientas del lenguaje literario es como los autores logran atrapar la atención de sus lectores, con sus diferentes estilos, a tal grado que, incluso, muchos de esos apasionados de la lectura consiguen hacer suya la historia en la que tienen puestos todos sus sentidos, y de ahí es como nace la idea de transmitir su sentir al mundo a través, por ejemplo, del lenguaje radiofónico.

Retomando, las figuras literarias son parte de la forma de un texto, pero ésta tiene que ver principalmente con el género literario con el que decida el escritor plasmar sus ideas. Cada género literario tiene características especiales y es por eso que requieren un lenguaje distinto, esto es lo que a su vez los hace interesantes a un lector o a otro; y sirve también de inspiración a los creadores de la radio para proponer la historia leída por medio de sonidos, música, voz y efectos.

Los géneros literarios son las distintas variedades de obras literarias agrupadas por características comunes, según el asunto, la forma o la actitud del autor. Aunque el mismo contenido puede expresarse en cualquiera de los géneros, será el autor quien defina el más apropiado de acuerdo a su temperamento y estilo.

La razón de ser de los géneros literarios es que la literatura, en todas sus manifestaciones, según la época, pueda ser comprensible para todos. Desde Aristóteles han existido diversas agrupaciones de los géneros literarios; sin embargo, existen tres grandes bloques que tomaremos en consideración, la tradicional triada lírica, épica y dramática.

Género lírico. Es un género literario con el que el autor expresa sus sentimientos y emociones; suele utilizar como forma habitual el verso y la primera persona. El presente, pasado y futuro se confunden. Comunica las más íntimas vivencias del hombre, lo subjetivo, así como sus estados de ánimo. La lírica no presenta una historia; los elementos anecdóticos que puedan aparecer son objetos que provocan emoción y no nudos de una trama. Los géneros líricos que más se conocen son la canción, el himno, la oda y el soneto. Es evidente que el himno, pero sobre todo la canción, son dos de los géneros que más se llevan a la radio, ya sea en su forma pura u ocupándolos en las diferentes manifestaciones artísticas o no del medio.

Género épico. Es aquel que presenta hechos legendarios o ficticios de forma objetiva, desarrollados en un espacio y tiempo determinados. El autor de este género literario suele expresarse por medio de la narración, aunque también puede incluir la descripción y el diálogo. Algunos géneros épicos son el cuento, la fábula, la epopeya, la novela y el romance. En definitiva el género épico es el más usado y el que más se identifica en la radio, ya sea en adaptaciones o en trabajos de experimentación acústica, pero siempre, de alguna u otra forma, se presentan ante el radioescucha.

Género dramático. Es aquel que representa algún episodio o conflicto de la vida de los seres humanos por medio del diálogo de los personajes. Este género está destinado a ser representado públicamente frente a un auditorio, por lo tanto, abarca todas las manifestaciones teatrales, todo lo escrito para el teatro y todo lo que es susceptible de representación escénica ante un público. Los tres géneros dramáticos mayores son la tragedia, la comedia y el drama. Se puede decir que el género dramático y el épico están muy ligados cuando se trata de hablar de radio, finalmente ambos se presentan cotidianamente hasta en los comerciales, que ya no sólo anuncian un producto determinado, sino que hacen una representación utilizando elementos de la radio para convencer al radioescucha de comprarlo.

Como podemos observar, el lenguaje literario no es tan sencillo como parece, no se trata de decir simplemente que es el estilo que cada autor propone a sus escritos, sino ir más allá y descifrar los recursos que cada uno utiliza para llegar a ese estilo. Existe un elevado número de autores que han dedicado libros enteros a este tema y a tratar de unificar criterios sobre esta forma de comunicación, y aún así no coinciden del todo en crear definiciones exactas de lo que es tal o cual figura retórica o lo que significa una novela o un cuento, o en general de todo lo que engloba el propio lenguaje literario, y es que si se ve desde otro punto, finalmente la literatura está considerada como un arte, y como tal siempre será definida y comprendida de manera diferente dependiendo de la persona y su contexto. El hecho de que aquí se haya explicado únicamente las características esenciales de todos los componentes literarios, es con la intención de comprender por qué la literatura ha sido tan significativa para la creación de obras en la radio.

Los que escuchen la radio y lean lo que en este capítulo se ha expuesto, podrán darse cuenta que el lenguaje escrito o literario no puede dejar de ser uno de los medios inspiradores para los hacedores de la radio; bien dicen que leer te transporta a lugares inimaginables, y si es de la mano de la radio realmente no hace falta otra cosa más que mantener a la imaginación de lado de los creadores.

Para poner en práctica lo aprendido hasta el momento y asentar la idea de por qué la literatura ha sido tan funcional para la radio podemos prender el radio y poner atención a todo lo que se transmite, es decir, escuchar. Nos vamos a encontrar una canción, un comercial, quizá en alguna estación todavía suene una radionovela y en un par de estaciones se escuchen algunas producciones experimentales, ¿no es eso de lo que hemos estado hablando en este capítulo?, ¿de la forma como se hacen uno mismo tanto el lenguaje literario como el radiofónico? Es decir, todo de lo que se ha venido hablando se puede comprobar con tan sólo prender un radio; en todo momento encontramos un género literario sonando, hasta en un comercial –reiterando– se pueden escuchar historias que son redactadas como si fuera una representación teatral, o sea, un drama. Una canción pertenece al género lírico, y cada una tiene un estilo diferente, esto es, se utilizaron diferentes herramientas del lenguaje literario durante su composición. Una producción experimental quizá es tomada de alguna experiencia vivida, de algún sentimiento de su creador, pero es muy probable también

que sea parte de una obra literaria. El himno nacional se escucha a la media noche de cada día en todas las estaciones de radio; es un género lírico. Asimismo, en las noticias podemos encontrar los géneros literarios, en las historias de vida que se cuentan, cuando se describen los hechos de cada día, en todo momento hacen uso de herramientas del lenguaje literario para contarnos lo que acontece en nuestro mundo, por más objetivo que quiera parecer un noticiero. No olvidemos los programas donde se envían los mensajes de los enamorados y que generalmente son tomados de alguna poesía, ya sea de algún autor conocido o escrito por los mismos radioescuchas, pero que al final son poesía, uno de los géneros líricos más representativos de la literatura.

Y así nos pudiéramos pasar escribiendo ejemplos de dónde encontramos la literatura en la radio para dar peso a todo lo que ya se escribió en este capítulo; no obstante, la reflexión principal hasta este punto es que nos percatemos de que es tan común y tan cotidiano hacer uso del lenguaje literario en la radio que a veces parece que ya se hace sin pensarlo, pero si analizamos lo que escuchamos ahí está.

Pero para complementar este binomio es necesario también conocer más a fondo a la radio, y no como un aparato electrónico, sino por los elementos que a diario se conjugan y que nos hacen llegar a través de las ondas radiales toda clase de mensajes y producciones, desde música hasta diversas manifestaciones artísticas, aquellos elementos que los hacedores de la radio definen en dos palabras: lenguaje radiofónico.

2.3 Características del lenguaje radiofónico

En la radio convergen todas y cada una de las condiciones necesarias para hacer de la comunicación una realidad, ya que, entre otras cosas, cuenta con un lenguaje y un código específicos de los que se sirven sus profesionales para construir toda esa mezcla de mensajes-sonido que llegan a nuestros oídos a través de los aparatos receptores.

Si ahora mismo sintonizáramos nuestra radio en cualquier emisora y escucháramos con atención, nos daríamos cuenta de que constantemente se alternan voces y música, y en algunos casos, otros sonidos como el cantar de los pájaros o el de un motor y un claxon, todo perfectamente ordenado; por ejemplo, una voz aparece cuando calla otra, un fragmento musical que se escucha al inicio de un informativo desaparece lentamente, un locutor presenta una canción mientras suenan, a un volumen más bajo, las primeras frases de la música, y así sucesivamente.

Aquí vamos a hablar de todos esos elementos radiofónicos, verbales y no verbales, que permiten la comunicación, la transmisión y recepción de los mensajes.

Empezaremos por definir qué es el lenguaje radiofónico, pero desde aquellas voces que desde hace décadas se han dedicado a la realización de obras para la radio. Según José Iges, artista y compositor español, el lenguaje radiofónico es “el conjunto de formas sonoras y no sonoras que permiten la existencia de las unidades programáticas radiofónicas, reconocibles como tales tanto para el emisor como para el receptor de las mismas”.²⁵

Para Pilar Vitoria, productora de radio, y autora del libro *Producción radiofónica. Técnicas básicas*, el lenguaje radiofónico no es una mera combinación de recursos sino una nueva realidad en la que cada elemento tiene un peso o prioridad diferente, dependiendo de la forma en que sean mezclados y utilizados por el productor radiofónico, quien les adjudica un sentido y una justificación distinta a cada uno.²⁶

En cambio, Armand Balsebre, uno de los grandes estudiosos del lenguaje radiofónico, define al lenguaje radiofónico como:

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

²⁵ José Iges, *Tesis doctoral Arte Radiofónico: un arte para el espacio electrónico de la radiodifusión*, Universidad Complutense, Madrid, 1997.

²⁶ Pilar Vitoria, *Producción radiofónica. Técnicas Básicas*, p. 21-22.

²⁷ El lenguaje radiofónico: Armand Balsebre,

<http://www.perio.unlp.edu.ar/radio1/linkprincipal/bibliografia/bibliografiaenlaweb/armandbalsebre.doc>, consultado el 16 febrero, 2008.

A diferencia de la definición que le da tanto Iges como Vitoria al lenguaje radiofónico, Balsebre propone una clasificación de lo que él llama “sistemas expresivos” o lo que es igual, de los elementos del lenguaje radiofónico, como lo es la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio (de los cuales se hablará más adelante).

Cada uno de dichos elementos y la manera en cómo son organizados es lo que dará forma a la obra radiofónica que se desee, eso sí, sin perder de vista lo que dice Mariano Cebrián Herreros, uno de los máximos especialistas en materia de comunicación audiovisual, sobre que el “lenguaje radiofónico encierra siempre un cierto grado de iconicidad, lleva siempre el carácter de la fuente que ha producido el sonido con todas sus cualidades”,²⁸ es decir, que cada elemento a utilizar lleva la esencia de donde es tomado, de lo contrario no podría expresar lo que tiene como objetivo. Por ejemplo, no puede pretenderse usar sólo el sonido de unos golpes en la mesa para decir que son pasos de una persona o el galopar de un caballo; deben, o bien tomar los sonidos de origen, del caminar de una persona o cuando corre un caballo, o de lo contrario crear los sonidos de la manera más exacta posible pero pensando siempre en que se logre rescatar la esencia de lo que se quiere escuchar para que exprese lo que realmente se desea.

Retomando, el objetivo de cuidar la forma de obtener los sonidos y que estos representen el pensamiento al ser trabajados, es lo que permitirá reconocer una obra de otra, pero también se debe cuidar que cada elemento radiofónico que se utilice esté justificado, esto es, que durante la elaboración de una obra si no se descubre justificación alguna de un sonido será porque no la tiene y entonces habrá que prescindir de él para no desviar la atención de los oyentes.

Esto nos lleva a lo que hace referencia Ricardo Haye en su libro *Otro siglo de radio, noticias de un medio cautivante*: “no se puede quitar impunemente un elemento sin que la obra se resienta y lo extrañe, porque todos estarán integrados, fluirán cadenciosamente, se compensarán, se justificarán, se explicarán mutuamente.”²⁹ Y es que una vez que los elementos para la obra fueron elegidos, ya no se podrán omitir, ya que esto también le quitaría la intención a la obra radiofónica, sea el género de que se trate. En el caso de los radioartes, Benjamín Rocha, colaborador de Radio Educación, habla de cómo es el tratamiento que se les da desde su perspectiva:

Hay una serie de elementos que el lenguaje radiofónico permite, la chispa musical, el golpe musical, el corte directo, el acercamiento, eso lo usa el radioarte, es decir, lo trabaja como si fuera una producción radiofónica.³⁰

Como se puede observar, la idea de Benjamín Rocha no es muy distinta a lo que se ha venido planteando, y asimismo sus palabras coinciden en que todos los géneros radiofónicos utilizan los mismos elementos para su construcción y se puede decir que en general también se trabajan de la misma forma. Lo que habría que agregar es que a

²⁸ Mariano Cebrián Herreros, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, p. 308.

²⁹ Ricardo Haye, *Otro siglo de radio, noticias de un medio cautivante*, p. 132.

³⁰ Entrevista a Benjamín Rocha, subdirector de Planeación y Evaluación de Radio Educación, 2007.

pesar de la similitud entre la realización de los géneros, la diferencia la hará justamente la intención con la que se quiera enviar el mensaje. Para dar una idea más clara leamos lo que dice José Iges:

El radioarte se plantea una cuestión en la cual haya precisamente una categorización de los buenos y los malos (elementos radiofónicos), se trata de trabajar para conseguir la mayor eficacia posible dentro de la idea que quieras desarrollar, con los elementos que quieres o los elementos que puedes o tienes a la mano para construir tu propio discurso, y construirlo en el ámbito de un medio como la radio que tiene características muy específicas, entre otras y fundamentalmente, que es tiempo presente; y la segunda, pues que lo hace también solamente con un discurso ligado a lo sonoro como material sensible.³¹

José Iges, experimentador acústico, simplemente plantea que una vez que se tienen identificados los elementos con los que se ha de trabajar, sólo resta comenzar a elaborar el discurso radiofónico que se desee, eso sí, sin perder de vista que el mensaje sonoro debe ser de tal claridad, que el oyente lo perciba desde cualquier lugar del mundo donde se encuentre. Hay quienes utilizan más las palabras que los efectos sonoros; otros más tendrán como base la música junto con los silencios, pero cada uno de los elementos radiofónicos puede participar y dársele la misma importancia. Así como lo explica Eliana Galarza, estudiosa de la radio:

La voz a veces puede ser importante pero no es indispensable y no necesariamente se tiene que entender para poder evaluar un trabajo de esa naturaleza. La música la considero fundamental porque te transporta a una ambiente de emoción; en cambio el efecto sonoro te transporta a una ambientación sonora, a un lugar específico. Entonces si tú no seleccionas bien la música que te acompañe destruyes todo, porque los efectos sonoros pueden estar perfectos, la voz puede estar perfecta, pero si la música no está bien seleccionada te mata todo el trabajo. El silencio es importante.³²

Eliana Galarza se refiere a que la capacidad de la radio para la creación de imágenes visuales y la suscitación de emociones o sensaciones se consigue gracias a la adecuada selección y combinación de los elementos del lenguaje radiofónico. Una voz sugerente, una música evocadora, un efecto realista o un silencio expectante es lo que nos permite imaginar determinados espacios. Sin lugar a dudas, estos elementos se convierten en el único vehículo para construir nuestro producto radiofónico.

Ahora bien, aunque en la mayoría de los géneros radiofónicos –llámese radionovela, radorreportaje, noticieros– se trata de no mezclar recursos sonoros totalmente dispares, cuando se trata de experimentación acústica, lo más común y significativo de las obras es que se juega con los elementos radiofónicos. Es decir, si antes la armonía tenía que ver con que los elementos estuvieran cada uno en su lugar de acuerdo con las reglas, ahora en un radioarte, por ejemplo, se busca ir un poco más allá de los estándares, de ir a lo sensible y profundo de los radioescuchas que ya no gustan de los

³¹ Entrevista con José Iges en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

³² Entrevista con Eliana Galarza en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

predecible y son capaces de abrirse a nuevas fronteras con géneros como éste –el radioarte– o que tienen que ver con el arte sonoro.

La única clave que se sigue a la hora de experimentar acústicamente es utilizar los elementos que aporten un significado a lo que se cuenta, por lo tanto, se deben pensar desde la perspectiva interna del mensaje y no desde la realidad. Y es así como los radioastas aplican su criterio al momento de utilizar los diferentes elementos del lenguaje radiofónico: mezclan los que creen que aportan a su mensaje, y de la manera en que sienten que sonarán correctamente para ellos.

Una vez dicho lo anterior, se procederá a hablar de aquellos componentes verbales y no verbales del discurso radiofónico que tanto se han señalado, es decir, de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. De manera simple, Ricardo Haye los describe de la siguiente manera:

- Palabras. Elementos lingüísticos o sonidos fonéticos objetivamente organizados.
- Música. Sonidos objetivos periódicamente organizados.
- Efectos sonoros. Sonidos del entorno específicos de objetos y acontecimientos.
- Silencios. Fragmentos temporal insonoro valorable por su carácter significativo.³³

Pero veamos cada uno de estos elementos por separado.

Palabra

La palabra es el elemento comunicativo por naturaleza y en la radio de momentos parece que es el único, ya que en cualquier emisora que sintonicemos es lo primero que se escucha, puesto que sugiere el diálogo y el intercambio de ideas, ambos vitales para un medio de comunicación de alcances inigualables como lo es la radio.

De acuerdo con Lidia Camacho, en su libro *La imagen radiofónica*,³⁴ la palabra representa la realidad y sus distintas dimensiones, por ello es el pilar principal donde descansa el lenguaje radiofónico y en torno al cual se articulan los otros elementos del sonido.

Dentro de lo que se considera son las funciones de la palabra se encuentran:

- Expositiva. Se emplea para dar datos e informaciones concretas.
- Descriptiva. Detalla escenarios, personajes, objetos.

³³ Ricardo Haye, *op. cit.*, p. 132.

³⁴ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, p. 14.

- Narrativa. Relata sucesos o acciones en el tiempo y espacio representados. Relaciona a los personajes con los hechos producidos y los ambientes donde suceden, generando estructura de exposición, nudo y desenlace.
- Expresiva. Manifiesta y exterioriza estados de ánimo. Debe estar muy apoyada en la interpretación con una locución dramática. Es la función con la que se ayudan a construir los personajes en la ficción.
- Argumentativa. Se usa para defender una idea con un proceso lógico de razonamiento.

En un radioarte la palabra se utiliza considerando cualquiera de las funciones descritas; así como puede narrar, describe o expresa una emoción que se quiera transmitir, dependiendo de la intención del radioasta.

Se dice que en América Latina los artistas de la radio suelen hacer incluso un uso excesivo de la palabra, simplemente porque nuestra naturaleza es ser parlanchines; sin embargo, no hay una regla a seguir ni tampoco límites entre los creadores de cualquier parte del mundo, es lo que le permite ser tan amplio al concepto de radioarte.

Antes de continuar con la clasificación de los elementos radiofónicos, me parece importante hablar sobre la voz, si no como un elemento más de la radio, sí como lo que le da vida a la palabra, ya que en la radio se pueden escuchar un sinfín de palabras, pero si la voz resulta molesta o monótona, perdería todo el sentido que se les quiere dar.

Al igual que cualquier sonido, la voz adquiere un carácter expresivo a través de cuatro atributos básicos: intensidad, tono o frecuencia, timbre y duración.³⁵

- Intensidad. La intensidad puede entenderse de dos maneras, como sonora o expresiva. La *intensidad sonora* o nivel de presión sonora permite clasificar los sonidos en fuertes y débiles; la *intensidad expresiva* refleja una carga emocional en el estado de ánimo del emisor. El manejo adecuado en los cambios de la intensidad de la voz contribuye a mantener el interés del oyente.
- Tono o frecuencia. El tono lleva consigo gran parte de la expresividad de la palabra, ya que está intrínsecamente ligado a la intención; se puede hablar entonces de un tono coloquial, dramático, irónico, agresivo, etcétera, el cual puede cambiar el significado de una frase.
- Timbre. Todo instrumento musical, voz, ruido, tiene un sonido propio característico que nos permite distinguirlo de los demás; esta cualidad se llama timbre, el cual permite la identificación del instrumento o fuente emisora del

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

sonido. Debido a que el timbre es la característica más importante del sonido, grabar y reproducir éste con fidelidad es fundamental.

- Duración. La duración está directamente relacionada con la velocidad en el desarrollo del diálogo: rápido, medio o lento; se habla más deprisa o más despacio según el estado de ánimo. El habla espaciada es reflejo de duda, de agotamiento, de cansancio, de un deseo de reflexionar lo que se va a decir; por el contrario, la rapidez de habla puede suponer vehemencia, interés, disfrute, etcétera. El ritmo no debe ser constante sino alterado (rápido-medio-lento), sin que esto quiera decir que debe funcionar de manera cíclica.

Además de los cuatro atributos básicos de la voz descritos, radiofónicamente deben tomarse en cuenta otras características. No basta tener una buena voz, es necesario tener una correcta dicción que le permita al locutor o al actor atribuir a cada letra su sonido específico para que tenga mayor claridad; asimismo, es importante hablar con naturalidad sin forzar el tono de voz, ya que una voz postiza es antirradiofónica. Por otra parte, en la locución de un texto se debe tener cuidado para que éste no se sienta leído sino que fluya de manera natural, en este sentido, el ritmo de lectura es muy importante para captar la atención del radioescucha, pues un ritmo uniforme terminará siendo monótono.

Aun cuando estas características de la voz parecieran de un estudio simple sobre los elementos radiofónicos, es importante conocerlas dentro del tema que nos compete, que es la experimentación acústica, en particular del radioarte, puesto que su conocimiento ha permitido jugar con la voz cuando se trata de su transmisión en radio. Es decir, no se podría experimentar con la voz cuando no se saben sus alcances, cómo se le debe dar tratamiento; es como cualquier idioma, mientras no se conozca bien no se puede jugar con él ni formar frases, por ejemplo, en doble sentido. Es lo mismo que pasa con el radioarte, los elementos que se integran en este género ya han sido tan estudiados en otros géneros radiofónicos, que de alguna manera su utilización es más fluida o maleable.

El siguiente elemento que se estudiará casi siempre se piensa junto con la palabra; sin embargo, cuando se trata de arte sonoro pueden no tener nada que ver y esto es lo que nos lleva a comprenderlo como algo totalmente independiente; se trata de la música.

Música

En vivo o grabada, la música es el segundo componente en importancia en el lenguaje de la radio, ya que junto con la palabra son los dos elementos más valorados, quizá porque son los más perceptibles; sin embargo, al igual que los otros elementos del sonido, la música sirve para crear imágenes sonoras.³⁶

³⁶ Lidia Camacho, *op. cit.*, p. 20.

En términos prácticos, se puede definir a la música como la “combinación de sonidos y silencios de acuerdo con un patrón determinado en el tiempo”,³⁷ pero más allá de eso, para la radio “la música se presenta como un lenguaje armónico evocador de imágenes abstractas. Cada oyente se crea su imagen y le da su particular significación,”³⁸ unas veces como expresión sentimental, otras como descripción de cosas, hechos, situaciones o ambientes.

Como parte del lenguaje radiofónico, la música tiene cuatro funciones básicas: descriptiva, expresiva, narrativa y rítmica. Esta clasificación es tan sólo un recurso para identificar la música desde cuatro perspectivas diferentes, pero está claro que puede tener todas las funciones a la vez o sólo cumplir con una de ellas, sobre todo cuando se trata de experimentación radiofónica, ya que este elemento de lenguaje de la radio se usa como se va sintiendo y si se siente o incluso hay para quienes no es esencial en su obra y la omiten.

Para los que sí le encuentran un sentido a la música en sus trabajos, la utilizan tomando en cuenta las funciones de las que ya se hablaba.

- Descriptiva. La música sirve para representar una ambientación en general; en combinación con los efectos sonoros, busca describir un lugar, un paisaje, un sitio donde se desarrolla la acción del relato. Si queremos ubicar la escena en un país o si nos trasladamos a una época pasada, la música de aquella época nos ambientaría y situaría.³⁹ La música como recurso descriptivo, también sirve en la representación o caracterización de un personaje, de un lugar o de un objeto; a veces, la música describe tan bien una sensación sonora que hasta llega a sustituir al sonido real y lo hace innecesario.
- Expresiva. Con la música se puede evocar, reforzar, expresar o provocar estados de ánimo como la tristeza, melancolía, temor, humor, pasión, pues crea ciertas atmósferas que destacan el valor dramático de las implicaciones psicológicas y existenciales de los personajes. La música también crea una atmósfera sonora, es decir, la cortina que da fin a una escena puede ser alegre o triste, agitada o plácida; lírica o épica; tensa, vivaz, melancólica, fúnebre; sugerir esperanza o abatimiento; dar sensación de luminosidad o ser sombría.⁴⁰
- Narrativa. La música adquiere una función narrativa cuando anticipa un acontecimiento; segundos antes de que el protagonista sea ejecutado, la música puede anticipar un final feliz o desdichado, en otras palabras, la música cuenta la historia antes que el discurso sonoro. La música sirve de apoyo para intensificar las acciones; se trata de un reforzador usado a menudo también para subrayar ciertas situaciones. Un golpe musical dramático, previo a que se dispare una

³⁷ Entrevista a Benjamín Rocha, subdirector de Planeación y Evaluación de Radio Educación, 2007.

³⁸ Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 302.

³⁹ Mario Kaplún, *Producción de Programas de Radio. El guión – la realización*, p. 169.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

pistola, en una narración donde el oyente sabe que se va a cometer un crimen, genera una fuerte tensión en el radioescucha.

La función narrativa se conjuga con otra función de la que nos habla Mario Kaplún en su libro *Producción de Programas de Radio. EL guión – la realización*, se trata de la función reflexiva; por ejemplo, si en un radiodrama, después de una escena en que los personajes han discutido y si la discusión es rica en contenidos, pondremos una cortina musical larga para que nuestra audiencia piense por un momento en lo que termina de oír.⁴¹

- Rítmica. La música crea o complementa el ritmo de la acción; por ejemplo, en una escena de persecución o de crimen, la música podría ser igualmente rítmica en relación con la acción del relato.
- Ambiental. Sólo resta añadir que a veces se pone música porque la escena real que se está reproduciendo la contiene; por ejemplo, si los personajes se encuentran en una fiesta y están bailando, se debe oír la música a cuyo compás danzan ellos; si están en un concierto, oiremos la música que se ejecuta en él; si se hallan en un parque de diversiones, es natural que escuchemos la música de la calesita o de la banda del circo.⁴²

Si bien es cierto que estas características de la música (como lo seguiremos viendo más adelante) son semejantes a las de los demás elementos sonoros, habrá que ir identificando que hay una función que se puede identificar más claramente dentro de un radioarte, que es la expresiva. Es decir, todas y cada una de las características que se han mencionado son tomadas en cuenta por los creadores, si ya no de manera metódica, sí de forma en que se van acoplando a su discurso, pero al ser un arte sonoro, es la función expresiva de la palabra, la música, y como veremos a continuación, de los efectos sonoros y el silencio, lo que más puede percibirse dentro de un género radiofónico como lo es el radioarte, puesto que dentro de cada obra se refleja el sentir de sus autores; así como hay canciones que perfectamente identificamos que son de un intérprete o cantautor en especial, así también se encuentran radioartes que al momento de escucharlos se percibe que pueden ser de un radioasta en particular.

Efectos sonoros

Los efectos sonoros son aquellos sonidos tanto naturales como artificiales, que, de manera articulada y gracias a su verosimilitud y su correcta utilización, permiten evocar un espacio real o imaginario a través de los ambientes y atmósferas sonoras, ambos de vital importancia en la radio.⁴³ Es decir, “el efecto sonoro se presenta como una

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

⁴² *Ibid.*, p. 170.

⁴³ Lidia Camacho Lidia, *op. cit.*, p. 23.

sustitución o simulación natural o convencional para designar una realidad reconocible por cualquier oyente.⁴⁴

De acuerdo con la definición de Arturo Merayo Pérez, retomada en el libro de Pilar Vitoria, *Producción Radiofónica. Técnicas Básicas*:⁴⁵

Entendemos por efectos radiofónicos aquellos productos sonoros de breve duración y de distinta naturaleza que, por sí mismos o con ayuda de la palabra, colaboran en la ambientación y descripción de una idea radiofónica, formando parte del mensaje que la transmite.

Con todo esto entendemos que los efectos sonoros acompañan, ambientan y apoyan la historia narrada y llegan a lo que la palabra, ni la música pueden o quieren expresar. Se puede decir también que el efecto sonoro es uno de los elementos que más se utiliza a la hora de hacer un arte sonoro, ya que al no haber siempre palabra, justamente son los efectos los que permiten trasladarnos al lugar y ambiente de los hechos. Podría incluso decirse que difícilmente se puede hablar de un radioarte sin efectos sonoros.

Al igual que la palabra y la música, también los efectos tienen distintas funciones:

- Expresiva. Usados de modo simbólico para despertar una situación anímica; la tensión de un teléfono descolgado, por ejemplo.
- Narrativa. Como signo de puntuación pueden marcar el paso de tiempo o lugar; de un sonido de grillos a otro de gallo indicaría cambio del día a la noche.
- Gramatical. Los efectos, solos o acompañados, pueden construir segmentos de continuidad.
- Informativa. Pueden dar una información puntual; es el caso de las señales horarias.
- Referencial o ambiental. Indican sencillamente algunos objetos o seres que se encuentran en la escena de la acción, amueblando la escena; un coche que pasa, un reloj que marca la hora, una silla que chirría, una puerta que se abre.
- Rítmica. Ayudan a generar o apoyar el ritmo interno de una escena o secuencia en su dosificación, duración o cantidad.

Pero para que cumplan todas estas funciones y al ser los efectos sonoros sonidos que pretenden acercarnos lo más posible a la realidad, se clasifican por su origen de grabación y existen tres formas básicas de generarlos:

⁴⁴ Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 302.

⁴⁵ Pilar Vitoria, *op. cit.*, p. 79.

1. Los efectos grabados. Estos efectos tienen el inconveniente de que al ser utilizados excesivamente, el radioescucha, al identificarlos como repetidos, puede distanciarse con facilidad al no creer lo que escucha.
2. Los efectos en vivo. El profesional de los efectos especiales se convierte es un verdadero ilusionista del oído. A medida que va desarrollándose la escena y con la ayuda de una multitud de elementos produce los sonidos paralelos a la acción. El proceso, aunque un tanto artesanal, es el que continúa vigente en las producciones dramatizadas que se siguen realizando en algunas estaciones de radio.
3. Efectos generados a través de procesos digitales. Conforme se incorporan los equipos digitales al mundo de la radio, se va generando una fuente importante en el proceso de creación de efectos sonoros (sintetizadores, secuenciadores, etcétera).

Se debe tomar en cuenta que cuando se piensa en el uso de sonidos es esencial pensar también en el público; el emisor y el receptor deben percibir el sonido de igual manera y atribuirle los mismos significados. Esto lo tiene muy presente un radioasta, ya que al ser su trabajo una experimentación acústica y que esto le permite jugar con los elementos de la radio y con los materiales sonoros que tiene a su alcance para la producción de su obra, debe tomar en cuenta que quizá para él mover un pedazo de papel celofán signifique el sonido del fuego; sin embargo, la manera en que lo mueva puede no ser nada para el radioescucha, lo que distorsionaría el mensaje que quiere enviar.

El cuarto elemento radiofónico es el silencio, que si bien antaño se consideraba un error en las producciones, puesto que era como una falta de cuidado a la hora de estar haciendo radio, cuando se habla de producciones dramatizadas o arte sonoro o radioarte, el silencio tiene mucho más valor del que se puede imaginar.

Silencio

Mariano Cebrián Herreros, investigador de los medios audiovisuales, dice que contrario a lo que se piensa sobre que el silencio es la ausencia del pensamiento, “hay silencios que suponen una filosofía de la vida, una forma de ser de las personas, de algunos grupos o comunidades, como ese silencio castellano de largos ratos en los que todos miran al suelo sin decir nada”.⁴⁶

En radio, la aparición del silencio dentro del discurso se provoca por la desaparición del sonido anterior y se interrumpe con la llegada del siguiente, mientras el oyente puede continuar oyendo sonidos externos no procedentes del relato radiofónico.⁴⁷

⁴⁶ Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, p. 304.

⁴⁷ Virginia Guarinos, *Manual de narrativa radiofónica.*, p. 60.

El silencio entra en la expresión radiofónica como un elemento más del lenguaje; supone una elección, y en esa elección se encuentra la posibilidad artística, expresiva. Es útil para crear expectación y, con ello, incrementar el suspense, pero también para relajar o incrementar tensiones, por tanto, puede también provocar interesantes efectos expresivos.

De acuerdo con Armand Balsebre, el silencio se afirma y define generalmente por su oposición al sonido: “el silencio es ausencia de sonido; el silencio en la palabra es la pausa o ausencia de palabra”.⁴⁸ Si así fuera, nos dice Balsebre, sería razonable no clasificar el término como un elemento del mensaje sonoro; sin embargo, como se verá más adelante, lo que transmite el silencio tiene suficiente significación como para considerarlo un elemento más del lenguaje radiofónico, como “el sistema expresivo no sonoro del mensaje radiofónico”.⁴⁹

Por otro lado, se dice que el silencio como expectativa es un intervalo de tiempo en el que se extingue el pasado y se prepara el futuro: “el silencio radiofónico no es sólo la simple y fortuita ausencia de sonido, sino el tiempo que premeditadamente se concede al oyente para la reflexión”.⁵⁰ Esto también se puede traducir como que el silencio en sí no tiene ningún valor comunicativo, pero cobra eficacia comunicativa y expresiva en función del contexto sonoro anterior y posterior cuando lo combinamos con otro(s) elemento(s) sonoro(s).

Al igual que los otros elementos del lenguaje radiofónico, el silencio cumple algunas funciones:

- Gramatical. Como signo de puntuación separa escenas sin transiciones musicales, marca elipsis temporal. La propia técnica de transición de imágenes sonoras, llamada resolución de un sonido, termina en silencio, como si de un fundido a negro se tratara.
- Simbólica. Su aparición contextual puede sugerir ideas o conceptos arquetípicos como la muerte, el peligro, la calma tras la tempestad en sentido figurado, etcétera.
- Expresiva. Del mismo modo, el silencio puede expresar lo que se quiere, piensa y siente, como estados anímicos de tristeza, tranquilidad, angustia, soledad, cambios de sentimientos, etcétera.
- Narrativa. Desde este punto de vista el silencio puede marcar la ausencia elíptica de una secuencia o escena que no oímos pero que ha sucedido y sobre la que

⁴⁸ El lenguaje radiofónico: Armand Balsebre, <http://www.perio.unlp.edu.ar/radio1/linkprincipal/bibliografia/bibliografiaenlaweb/armandbalsebre.doc>, consultado el 16 febrero, 2008.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Pilar Vitoria, *op. cit.*, p. 91.

tendremos noticias referidas por otros personajes. Además, el silencio contribuye a la creación de narración como:

- Impás dramático, al generarse el silencio justo antes de un momento de alta tensión.
- Pausa reflexiva, justo al contrario, produciéndose después de un acto o hecho que necesita tiempo para ser asimilado y pensado por el oyente.
- Rítmica. Ayuda a alargar o condensar la secuencia o escena provocando juegos temporales de dilatación o aceleración por ausencia.
- Ambiental. Referencial o expositiva. Se da cuando el silencio es real en el lugar, es un silencio diegético, es decir, muchas veces notado por las pausas respiratorias de un personaje o locutor que dejan al descubierto el vacío sonoro posterior.

Ahora bien, por su naturaleza existen tres tipos de silencios:

1. Técnico, producido por fallos en la emisión de la señal o de funcionamiento de micrófonos, móviles u otros aparatos de producción. Este silencio puede ocurrir cuando un radioarte es en vivo.
2. Psicolingüístico, como pausa respiratoria o búsqueda de la palabra adecuada por parte del locutor o personaje. Lo mismo que el silencio anterior, éste puede presentarse en el caso de los radioartes en vivo, cuando su creador necesite aire para continuar.
3. Intencionado, siendo éste el que, al tener voluntad expresiva de significación y sentido, acumula la carga de funciones. Éste último tipo de silencio es el que a esta investigación le interesa, ya que todos los elementos que se utilicen en el radioarte tienen un objetivo, en este caso se utilizaría para dar un significado a lo que se está contando.

Con el silencio terminamos de explicar cada uno de los elementos del lenguaje radiofónico, de los cuales hacen uso los creadores, compositores o artistas para enviar los mensajes que desean a sus radioescuchas, ya sea mediante una radionovela, un radioreportaje, una poesía sonora, un radioarte o cualquiera de los géneros que hemos señalado a lo largo de los dos primeros capítulos de este trabajo; lo que nos habla de lo universales que son la palabra, la música, los efectos especiales y el silencio para realizar cualquier obra radiofónica en cualquier país y con cualquier idioma, y que lo que único importante es hacer caso a la creatividad, a la sensibilidad y tener la intención de que no se pierda ese lenguaje único que nos ofrece la radio.

Una vez que conocimos tanto el lenguaje literario como el lenguaje radiofónico, es preciso concluir este capítulo, ahora sí, comprendiendo cómo los hacedores de la radio han logrado combinar ambos lenguajes al paso de los años para ir de un género a otro y llegar a las diferentes manifestaciones artísticas que poco a poco se han ido desarrollando, en este caso de manera particular hablaremos del radioarte, de cómo los

radioastas han hecho uso tanto de los elementos literarios como radiofónicos para lograr estas composiciones únicas, para ello se retomarán algunas de sus experiencias.

2.4 Combinación de lenguajes en el radioarte

Como dijo el escritor peruano, Mario Vargas Llosa, en su discurso durante la ceremonia donde se le entregó el Premio Nobel de Literatura, el 7 de diciembre del 2010, “la buena literatura tiende puentes entre gentes distintas y, haciéndonos gozar, sufrir o sorprendernos, nos une por debajo de las lenguas, creencias, usos, costumbres y prejuicios que nos separan”.⁵¹

La literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombres y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez...

La literatura es una representación falaz de la vida que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en el que nacimos, transcurrimos y morimos. Ella nos desagravia de los reveses y frustraciones que nos inflige la vida verdadera y gracias a ella desciframos, al menos parcialmente, el jeroglífico que suele ser la existencia para la gran mayoría de los seres humanos, principalmente aquellos que alentamos más dudas que certezas, y confesamos nuestra perplejidad ante temas como la trascendencia, el destino individual y colectivo, el alma, el sentido o el sinsentido de la historia, el más acá y el más allá del conocimiento racional...

Por eso, hay que repetirlo sin tregua hasta convencer de ello a las nuevas generaciones: la ficción es más que un entretenimiento, más que un ejercicio intelectual que aguza la sensibilidad y despierta el espíritu crítico. Es una necesidad imprescindible para que la civilización siga existiendo, renovándose y conservando en nosotros lo mejor de lo humano. Para que no retrocedamos a la barbarie de la incomunicación y la vida no se reduzca al pragmatismo de los especialistas que ven las cosas en profundidad pero ignoran lo que las rodea, precede y continúa. Para que no pasemos de servirnos de las máquinas que inventamos a ser sus sirvientes y esclavos. Y porque un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni ideales ni descatos, un mundo de autómatas privados de lo que hace que el ser humano sea de veras humano: la capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otro, en otros, modelados con la arcilla de nuestros sueños.⁵²

La pregunta es porqué retomar parte del discurso del Premio Nobel de Literatura para el tema que estamos abordando; la respuesta es porque considero que un amante de la literatura, como lo es Mario Vargas Llosa, tiene semejanza con un amante de la radio, ya que ambos se podrían expresar de la misma forma de los dos medios de expresión que son la literatura y la radio; ambos cumplen la función de llegar a tantos mundos diferentes como sea posible, esto es, que llega a millones de seres de diferentes ideologías, razas, religiones, estratos sociales, a quienes por momentos unifica, a quienes, los que han sabido, mantienen en un mismo sitio o los hacen pasar de su

⁵¹ Mario Vargas Llosa: elogio de la lectura y la ficción. Discurso Nobel 7 de diciembre de 2010, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf, consultado el 24 de mayo, 2011.

⁵² *Idem.*

contexto a un mundo imaginario, es decir, los saca de su realidad para adentrarlos a una nueva y mucho más sensible, donde también se puede despertar el estado crítico, la reflexión, aquello que nos hace abrir los ojos y levantarnos de nuestros lugares para no quedarnos simplemente esperando que la vida pase.

Pero también la radio, al igual que la literatura, como lo narra Vargas Llosa, sirve para entretenernos, para simplemente hacer a un lado la vida diaria y despejarnos cantando, soñando, imaginando con las historias que nos va contando un locutor, una canción o a través de cualquiera de los géneros radiofónicos que encontremos en el cuadrante.

Es por ello que el lenguaje de la literatura y el radiofónico difícilmente podrían estar separados; no por nada, incluso, los nombres de algunos géneros radiofónicos como *radionovela*, *poesía sonora*, *radiodrama*, porque como nos lo ha enseñado la misma historia, ambos artes han formado una conjunción indisoluble que se sigue retroalimentando.

Para expresar los sentimientos, la forma de ver la realidad, los problemas sociales, hasta las enfermedades, se puede hacer tanto a través de un texto como de una composición sonora, o transformando el mismo texto en una obra radiofónica, lo que se logra, primeramente, con la comprensión del mensaje, para que pueda ser trabajado con los recursos de la radio y que pueda ser enviado de la misma forma como si leyéramos un libro, y es que el singular lenguaje con que cuenta la radio puede ser utilizado con diferentes fines, también con intenciones artísticas. Pero para que el creador pueda expresarse artísticamente requiere no sólo de la selección temática y compositiva, sino del dominio de la técnica; sobre esto habla Lidia Camacho, una de las radioastas más reconocidas de México:

Es indispensable la interacción armónica entre el cómo y el qué. El valor estético de la expresión resulta de lo que se expresa y de cómo es expresado. Si bien es cierto que el artista radiofónico utiliza temas, técnicas y materiales sonoros que muchas veces no son inéditos, debe buscar un nuevo ordenamiento de todos estos elementos para obtener una expresión original. El artista debe tener la voluntad de expresarse en ciertas formas selectas y personales que, al distinguirse de las expresiones comunes, adquieren un valor ideal, un sentido nuevo –el llamado valor estético– que las salva de la fugacidad y las hace perdurables.⁵³

Esta fugacidad y perdurabilidad de las que habla Lidia Camacho, es como cuando conservamos un libro, una revista, un folleto, o cualquier forma que haya tomado el texto que queremos archivar; la única diferencia es que seguramente la obra radiofónica sólo quedará guardada en nuestra memoria, y digo seguramente porque a pesar de que en la actualidad existen ya diversas formas de rescatar toda clase de materiales sonoros, todavía la radio mantiene su característica de que lo que escuchamos difícilmente se va a volver a repetir, y si estamos en medio del tránsito y

⁵³ Andreas Hagelüken, José Iges y Lidia Camacho, *Caminos del arte sonoro*, p. 60.

no podemos anotar la ficha de lo que oímos, entonces perderemos los datos, por lo que será importante mantenerlo en la mente.

Ahora bien, el hecho de que la gente guarde en su memoria lo que escucha, es una de las razones por las que regresa una y otra vez a una estación, a buscar algo más de aquello que satisfizo sus oídos, de ahí que los géneros radiofónicos se mantengan, como se dice en el medio, “al aire”, y que sean los mismos creadores de la radio quienes traten de evolucionarlos, para que conserven su lugar en el gusto de la gente. Razón por la cual hay quienes también inventan nuevos modelos de expresión e incluso nuevos géneros radiofónicos sorprendentes como el radioarte que, “si bien es cierto que éste tuvo sus primeras etapas un desarrollo marginal, conforme avanzó la tecnología, fue cobrando mayor presencia y alcance”.⁵⁴

Con todo este análisis, quien diga que es difícil entender cómo se mezclan los lenguajes literario y radiofónico, parecerá que no comprende ninguno de los dos artes, ambos tratando de llevar la forma de sentir, de pensar, de aquellos valientes que desean hacer pública su forma de conducirse por la vida, de aquellos que creen que pueden dejar huella en los cientos, miles o millones de personas que los leen o escuchan, de aquellos que pretenden la conservación de las palabras con sonidos y los sonidos hechos palabras.

No es complicado darse cuenta de que como todo arte, la radio y la literatura buscan llegar a las fibras más sensibles de la gente, y que unidos lo pueden lograr aún más rápido. Si lo duda, tan sólo observe cuando vaya por la calle, ¿cuántas personas están escuchando su radio?, ¿qué es lo que escuchan?, ¿una canción, que al final es una poesía?, ¿o quizá al locutor que está leyendo un libro?, ¿al que está narrando lo que ocurrió durante una inundación?, ¿el que está dando una crítica?; se ha preguntado ¿cómo se logra eso?, la respuesta, una vez que llegamos hasta este punto, es que todo ello se construyó con una base: la literatura, pero utilizando como herramientas los recursos de la radio.

Ya sea un género radiofónico conocido por la generalidad o cualquier tipo de manifestación sonora van por el mismo camino, como el caso del radioarte. Es verdad que muchas creaciones de este tipo se forman sólo con ayuda de la imaginación y los sonidos, silencios, ruidos y/o efectos sonoros que fungen como las piezas principales para armar un discurso estéticamente correcto para emitirse por medio de una señal radiofónica, pero también es cierto que muchos radioartes tienen como base a la literatura, ya sea por su contenido o por sus formas.

Al final, cada autor utiliza los recursos que cree necesarios para que su radioarte sea percibido como desea –los cuales ya se pueden entender mejor una vez que se describieron en el punto anterior de este capítulo–, como lo explica Agustín Peña, Jefe de Contenidos de Radio Ibero, y también radioasta:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 60.

Los recursos van desde tus fuentes, cual es tu fuente sonora, va a ser voz, música, también tienes los efectos, las posibilidades que tienes de hacerlo en cinta, en CD, en un track de computadora y ponerle efectos de computadora, de pasarlo tal cual, de ensuciarlo; cuando tú sacas una foto al momento de imprimirlas le puedes poner papelitos, confeti, tierra, con tal de conseguir un efecto.⁵⁵

Es importante resaltar lo que dice Agustín Peña, en el sentido de identificar los recursos que se van a utilizar y hacer, en la medida de lo posible, una mezcla tal que logre lo que se desea transmitir; sin embargo, se debe hacer hincapié en que el hecho de hacer mezclas y jugar con los sonidos no quiere decir que se esté formando una obra estética. El artista sonoro, Ricardo Haye, da forma a esta idea:

Los elementos del radioarte son los mismos elementos que en la producción radiofónica, la combinación más armoniosa o menos armoniosa que se haga de ellos determinará si la obra alcanza jerarquía estética o no. Yo creo que la radio en general, la radio que escuchamos cotidianamente, peca de un exceso de verborragia, la palabra está sobrealimentada. Lo que abunda y a veces exacerbadamente es la música, me parece que también es nuestra responsabilidad buscar otro tipo de equilibrio entre los elementos de la radio y de la mejor ordenación que hagamos de ellos se desprenderá una aproximación más nítida hacia el campo del arte.⁵⁶

En general, se puede ver cómo el radioarte juega con una serie de elementos dirigidos por la mente y los sentidos; a cada cual le da la importancia que merece, y si uno de esos elementos estuviera sobrado, seguramente no se incluiría:

Juegas con la voz, con los efectos, cómo ensamblas la música, está tu obra más bien pensada a un juego de formatos de la radio, qué lugar ocupa la palabra, cómo utilizas la voz, esa voz juega con procedimientos, con combinatorias estéticas, los efectos sonoros son grabados, los grabaste, dónde los conseguiste, qué tan bien los grabaste, qué texturas juegas, cuál es su estética, es sucia, es limpia, es de alta fidelidad, ese tipo de elementos, pero se necesita sobretodo los oídos de quien lo escucha y quien viva una experiencia estética de ello.⁵⁷

Si se quisiera decir brevemente lo que significa hacer un radioarte, las palabras de Emiliano López Rascón, quien fue premiado con el primer lugar con su radioarte *Cementerio en la nieve*, en el concurso de la Cuarta Bienal Internacional de Radio en el 2002, podrían ser de gran utilidad, ya que la forma en la que describe su experiencia es como la mayoría de los radioastas experimentan al crear su obra, algunos más, algunos menos, pero para todos en esos momentos todo gira alrededor de los sonidos; para llegar a esos pasos, previamente ya se debió escoger el tema que se va a tratar en el radioarte, si será basado en una novela, en un cuento, en un autor en particular, en un país, en algún problema social o en animales.

⁵⁵ Entrevista a Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Ibero 90.9, el 14 de mayo 2007.

⁵⁶ Entrevista a Ricardo Haye en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

⁵⁷ Entrevista a Emiliano López Rascón en el marco de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.

Algo que ningún autor mencionó pero que vale la pena recordar, aunque parezca obvio, es que el radioarte al igual que un libro, no tiene un límite de extensión, por lo que puede durar un minuto, una hora o hasta un día si su creador así lo considera, esto gracias a la libertad de la que goza.

Regresando al binomio literatura-radio, y en particular a lo que respecta con el radioarte, vale la pena recordar a manera de resumen, que esta forma de experimentación acústica se fue formando conforme se dieron los diferentes movimientos artísticos donde las letras han tenido una evidente participación, no por nada Lourdes de Quevedo dedicó todo un libro, *La emancipación artística de la radio*, a exponer en qué forma el surrealismo, el realismo, el romanticismo, etcétera, pusieron su granito de arena también en cada manifestación artística de la radio, hasta llegar a géneros relativamente nuevos como el radioarte.

Pero no se repetirá la historia del radioarte en este apartado, únicamente se hace referencia para no olvidar que desde el inicio de este estudio, de esta forma de experimentación acústica, la literatura ha tenido un lugar especial y esencial.

Con esto se da paso al siguiente capítulo, donde se pondrán en práctica todos los conocimientos aprendidos hasta el momento; se tomará uno de los cuentos más conocidos en el mundo entero y de uno de los autores que ha pasado a través de las generaciones y sigue reconociéndose por su valiosa aportación a la literatura: *El gato negro*, de Edgar Allan Poe.

El hecho de que se estudie este cuento con la intención de convertirlo en radioarte es porque como texto literario posee una gran riqueza en su lenguaje, lo cual lo hace ideal para trabajarlo con los elementos radiofónicos de una forma especial. Cada palabra que utiliza el autor para contar la historia hace que la imaginación vuele y se perciban toda clase de sensaciones, olores, y lo que mejor se puede aprovechar para esta investigación, son los sonidos que se crean en la mente conforme los hechos se van desarrollando. De hecho una de las principales razones por las que este autor es reconocido, es la precisión que tuvo para escribir, la misma por la que sus cuentos transportan a cualquier lector al lugar donde existen los personajes de los que habla, al espacio en el que se encuentran y casi se pueden escuchar sus movimientos; es decir, Allan Poe te envuelve en su historia como pocos de su época lo lograban, es por ello el objetivo de llevar sus letras a la experimentación acústica.

Lo primero para comprender el cuento será hablar de su autor, de la trágica vida de Edgar Allan Poe, escritor, poeta, crítico y periodista estadounidense que dos siglos después sigue siendo un icono del cuento de terror. Posteriormente se analizará ya lo que es el cuento de *El gato negro*, considerada una de sus obras más importantes, con el que se demostrará cómo los elementos que lo conforman permiten la experimentación acústica que da vida al radioarte.

Capítulo III.



El terror en Edgar Allan Poe hecho radioarte

3.1 ¿Quién es Edgar Allan Poe?

Por donde Poe caminó una vez

Sombras eternas se aferran a este suelo
soñando siglos que se han ido.
Grandes olmos solemnes se alzan cerca del túmulo y la losa;
su alta arcada, allá arriba, oculta un mundo antiguo.

Una luz de recuerdos merodea el lugar
y hojas muertas de extinguidos días
susurran añorando sonidos y miradas.

Abrumado y solo, se desliza un espectro
por paseos que, antaño, recibían sus pasos;
ningún ojo vulgar puede encontrarle; aunque su canto
resuena por el tiempo con misterioso hechizo.
Sólo aquellos que penetraron en su secreta magia
pueden hallar, entre estas sepulturas, el fantasma de Poe.

H.P. Lovecraft (1890-1937)¹

¹ Howard Phillips Lovecraft, *Poemas*. Edición bilingüe, p. 21.

Una vez que ya se estudiaron a detalle las características del lenguaje literario, así como del lenguaje radiofónico para entender por qué y para qué el radioarte necesita de ambos, en las siguientes páginas se pondrán en práctica todos los conocimientos adquiridos para poder llevar a cabo la producción del radioarte que desde un inicio le dio razón de ser a esta investigación.

En primer lugar se hablará de la vida del autor, Edgar Allan Poe, que se eligió para hacerlo audible, las críticas que se le han hecho o cómo es que otros autores interpretan su existencia, pero sin olvidar, al mismo tiempo, ir explicando la razón por la que se cree que su vida y obra no sólo puede leerse sino también escucharse. Con la intención de provocar la curiosidad de los lectores de esta tesis sobre quién fue Poe, se inició este capítulo con un poema que el escritor estadounidense, H.P. Lovecraft, dedicó a quien fuera –se puede decir– parte de su influencia en la elaboración de sus obras.

Posteriormente, en el punto 3.2 ya se podrá leer el cuento de *El gato negro*, pero no sólo el texto como tal, sino con sus respectivas críticas e interpretaciones, tanto de otros autores como de la autora de este trabajo y, además, con pausas para identificar por qué se sugiere que puede ser audible.

Enseguida, en el punto 3.3 se hablará de cómo se llevó a cabo la producción radiofónica, en este caso, el radioarte del cuento *El gato negro*, de Edgar Allan Poe, al que se tituló *La sombra de Poe, radioarte*; desde la preproducción hasta la postproducción, es decir, narrando todos los pasos que se siguieron para llegar al resultado final.

Ya para la parte final de este capítulo se podrá encontrar algo parecido a un guión de lo que será el radioarte de esta investigación. Al decir que será algo parecido a un guión es porque hay que recordar que el radioarte como género radiofónico no sigue un guión, sino la intuición, como se ha venido manejando a lo largo de esta tesis; sin embargo, se hace indispensable escribir un guión con la intención de que los lectores de este trabajo puedan darse cuenta de cómo se realizó la producción.

Ya entrando en materia, al realizar la investigación sobre Edgar Allan Poe se encontró que su vida ha sido por demás criticada y vista desde sus peores ángulos, por decirlo de algún modo, sobre todo porque cualquier biografía o texto que se lea sobre la existencia de este autor nos remontará a los episodios más tristes y oscuros que vivió durante sus cuarenta años y a sus adicciones que tanto lo caracterizan; sin embargo, como dice Francisco Castañeda, estudioso de la literatura universal:

Urge aventurarse por senderos menos trillados para intentar siquiera un acercamiento a contraluz, de tal modo que resalte el perfil del hombre entre las sombras de su leyenda.

La vida de tan excepcional autor reviste en su transcurso el signo de la fatalidad, superando con creces los tonos sombríos que hacen de su arte la más osada

incursión en las entrañas del alma humana, ahí donde la belleza no puede contemplarse sin encarar, al mismo tiempo, la horrible mueca de la muerte.²

Y es que para llegar a entender por qué Edgar Allan Poe se convirtió en un maestro de los cuentos del terror y ha sido uno de los escritores emblemáticos de todos los tiempos, habrá que conocer cómo transcurrió su vida y todo lo que su destino le tenía reservado; sólo así se podrá verdaderamente entender su obra y no como los simples relatos que dan miedo.

Hay infinidad de autores que se han dado a la tarea de escribir biografías sobre Edgar Poe; sin embargo, hay dos a quienes se les conoce por ser los que se han acercado más a lo que verdaderamente fue la vida del famoso escritor de cuentos de terror –y a quienes se les puede leer en diversas compilaciones de obras del mismo autor aportando datos biográficos–, porque se dedicaron a hacer traducciones tanto de la gran cantidad de biografías que han salido de Poe como de sus obras, se trata de Julio Cortázar y Charles Baudelaire. Precisamente una de esas traducciones de Cortázar, quien “durante seis meses de 1953 se dedicó exclusivamente a traducir la narrativa y los principales ensayos del maestro estadounidense, según se desprende de la lectura de su correspondencia. (Por alguna razón misteriosa, esa labor no se conocería sino hasta 1969, año en que la Universidad de Puerto Rico la publicó en dos tomos)”³ es la que se decidió tomar como base para esta parte de la tesis, para hablar de Poe y del transcurrir de su vida, tomando dicha versión del libro *Edgar Allan Poe, Cuentos completos*,⁴ la cual se podrá ir leyendo a continuación, con una tipografía diferente, a los párrafos donde se expondrá la opinión –igual de importante– de otros escritores y de la autora de este trabajo (marcados con doble espacio entre líneas) sobre el mismo Poe. Si se eligió de un solo libro la biografía que Cortázar hace de Allan Poe fue porque se consideró la más completa para el objetivo que se persigue en esta tesis.

¿Cómo fue la infancia de Edgar Poe?

Edgar Poe nació en Boston el 19 de enero de 1809, rodeado de una oscura compañía de teatro que ofrecía un característico repertorio que combinaba *Kamlet* y *Macbeth*, y donde su madre, Elizabeth Arnold, era una de las actrices más bellas, y su padre, David Poe, era uno de los actores principales, aunque desconocido.

Edgar era tan pequeño cuando murieron sus padres, que no llegó a estar tan influenciado por el teatro; sin embargo, las tendencias histriónicas de su madurez se deben a que su madre era inglesa como sus abuelos, quienes también fueron actores, del Convent Garden, de Londres. Su padre, era norteamericano, de ascendencia irlandesa.

² Francisco Castañeda Iturbide, *Edgar Allan Poe: el signo de la fatalidad*, http://www.galeon.com/letrasperdidas/consagrados/c_poe32.htm, consultado el 4 de enero, 2012.

³ Rafael Vargas, “Edgar Allan Poe y los mexicanos”, *Proceso, Semanario de información y análisis*, p. 65.

⁴ Julio Cortázar, *Edgar Allan Poe, Cuentos completos*, Edición comentada, p. 21.

Al verse deteriorada la salud de ambos, el padre de Poe sale del escenario; hay quienes aseguran que murió, otros que abandonó a su mujer y a sus dos hijos más el que venía en camino, por lo que la señora Poe tuvo que dejar al mayor en casa de unos parientes y trasladarse al Sur con Edgar –quien apenas tenía un año– para seguir actuando en el teatro y así poder mantenerse. En Norfolk (Virginia) nació la última integrante de la familia, Rosalie Poe. Más tarde, la miseria y la enfermedad hicieron caer a Elizabeth en Richmond, donde gracias a la caridad de sus admiradores teatrales, en su mayoría mujeres, pudo aliviar en parte sus sufrimientos. En menos de dos años Edgar quedó huérfano, todavía ni cumplía los tres años; la noche en que murió su madre, en una miserable habitación, dos señoras caritativas se llevaron a los niños a sus casas.

Desde aquí, a pesar de que sólo se ha hablado de los tres primeros años de vida de Edgar Poe, ponga atentos sus oídos, ¿no suenan estas primeras líneas a que algo se está quebrando? O, ¿a qué podría sonar quedarse huérfano a tan corta edad?

Así, Poe creció como sureño, aunque sus biógrafos, como Julio Cortázar, aseguran que jamás dejó de ser de Boston en espíritu. Cuentan que John Allan, su involuntario protector, era un comerciante escocés que había emigrado a Richmond, donde tenía en sociedad una empresa dedicada principalmente al comercio del tabaco.

La familia Allan no tenía hijos; Frances Allan, primera influencia femenina en la vida de Poe, amó desde el comienzo a Edgar, cuya figura, bellísima y vivaz, había sido el encanto de las admiradoras de la desdichada señora Poe. En cuanto a John Allan, con la intención de complacer a su esposa, no puso resistencia a la adopción del niño, aunque nunca quiso adoptarlo legalmente. Los primeros biógrafos de Poe hablaron de egoísmo y dureza de corazón; hoy se sabe, según Cortázar, que Allan tenía hijos naturales y que costeaba secretamente su educación. Aceptó a Edgar porque era un espléndido muchacho con el que llegó a encariñarse bastante, pero para desgracia de ambos, sus naturalezas eran totalmente diferentes, lo que les hizo chocar todo el tiempo y cometer errores imperdonables.

Pero volviendo a la infancia de Poe, dicen que éste era un niño hermoso de rizos oscuros, y ojos grandes y brillantes, que muy pronto aprendió los poemas de moda, como los de Walter Scott, los mismos que las damas que visitaban a Frances Allan a la hora del té no se cansaban de oírle recitar por la forma apasionada en que los pronunciaba y de memoria. Los Allan cuidaban de su educación, pero el mundo que lo rodeaba en Richmond le era útil como los libros. De acuerdo con Cortázar, la *mammy* de Edgar, una nodriza negra como la de todos los niños de casas ricas en el Sur, fue la que debió enseñarle las costumbres de la gente de color; por otra parte, conoció de la vida en el mar, por boca de los capitanes de veleros, que acudían a las oficinas de Ellis & Allan para discutir los negocios de la firma, y que bebían con los socios mientras narraban

largas aventuras. Todo ello debió contribuir al momento en que escribió algunas de sus obras, como *Arthur Gordon Pym*.

Según se tiene registrado⁵, en 1815, John Allan y su mujer se embarcaron con Poe rumbo a Inglaterra y Escocia; Allan quería cimentar más ampliamente sus negocios y visitar a su numerosa familia. Edgar vivió un tiempo en Irvine, Escocia, y luego en Londres.

La familia volvió a Estados Unidos cinco años más tarde, en 1820; para entonces Edgar se encontraba en la plenitud de su infancia. En esta época los únicos signos que lo distinguían de los otros chicos eran que le gustaba dibujar, juntar flores y estudiarlas; a veces, cuentan, desaparecía durante horas entregado a una tarea misteriosa, como lo era escribir sus primeros versos.

Determinante adolescencia

En 1824, Edgar pone todas las fuerzas de sus quince años en esos primeros versos. Algunas jovencitas de Richmond habrán de recibirlos, especialmente las alumnas de cierta elegante escuela; su hermana Rosalie, adoptada por otra familia de Richmond, se encarga de hacer llegar los mensajes a las agraciadas. También en ese tiempo, según se tiene conocimiento, la enorme influencia de Byron, modelo de todo poeta joven en esta década, lo inducía a imitarlo en todos los terrenos. A modo de anécdota, cuenta Cortázar que ante la estupefacción de camaradas y profesores, Edgar nadó seis millas contra la corriente del río James y se convirtió en el efímero héroe de un día; su salud era entonces excelente, después de una infancia algo enfermiza, y su herencia sólo se manifestaba en detalles de precocidad, de talento anormalmente desarrollado.

En aquellos días conoció a Helen, la primera mujer de quien Edgar Poe habría de enamorarse sabiendo que era sólo un ideal. La señora Stanard, joven madre de uno de sus discípulos, era hermosa, delicada, de maneras finísimas; su encuentro fue para Edgar la llegada a la madurez. El adolescente que acudía a casa de su discípulo sin otro propósito que el de jugar, fue recibido por la musa; Edgar retrocedió deslumbrado frente a una mujer que le daba su mano a besar, sin comprender lo que ese gesto valía para él. Inconscientemente Helen hizo que Edgar ingresara en la dimensión de los hombres; se enamoró en secreto de ella y ese amor perfecto duró lo que su vida, por debajo o por encima de muchos otros, de acuerdo con Julio Cortázar quien, fue uno de los escritores que más estudió la vida de Poe. Las diferencias de edad y de estado social condicionaron el diálogo entre Helen y Edgar, los que hizo de esa relación un coloquio amistoso que continuó hasta el día en que él no pudo visitar más la casa de los Stanard. Helen enfermó y la locura la alejó de sus amigos; al morir en 1824 tenía treinta y un años. Cortázar dice que hay testimonios que prueban el desconcierto, el dolor contenido, la angustia de Edgar ante el suceso: callaba en la escuela, rehuía los juegos, las

⁵ *Idem*.

escapatorias; todos sus compañeros lo notaron sin sospechar la causa, y muchos años más tarde, cuando el mundo supo quién era él, lo recordaron en memorias y cartas.

Una de las definiciones del silencio hablan de la ausencia del sonido, y éste es de los efectos sonoros, hablando radiofónicamente, que más se perciben en la vida de Poe, con cada pérdida que sufre, tanto física como emocionalmente.

Refugiado en casa de los Allan (que para Edgar, despierto ya a la realidad social, no era su casa), poco consuelo le esperaba. Su madre adoptiva lo quiso siempre tiernamente, pero empezaba a ceder a una misteriosa enfermedad. John Allan, se mostraba cada día más severo y Edgar cada día más rebelde; quizá entonces se enteró de que su protector tenía hijos naturales y sospechó que jamás sería adoptado legalmente. A esta crisis se agrega que en aquellos días John Allan se convirtió en millonario al heredar la fortuna de su tío. Paradójicamente, Edgar debió comprender que sus posibilidades de ser adoptado, y por tanto heredar, habían disminuido aún más, y su especial inadaptación empezó a manifestarse tempranamente. Incapaz de limar asperezas con su protector mediante una conducta adaptada a sus gustos, emprendía ya un camino anárquico al que su temperamento y sus gustos lo predisponían naturalmente. John Allan empezó a saber entonces lo que es tener un poeta en casa, aunque su intención era hacer de Edgar un abogado o un buen comerciante como él.

La crisis creció lentamente. Edgar era todavía el niño mimado de su madre y su bondadosa tía, y el brillante alumno que daba satisfacción a John Allan. Entre ejercicio y ejercicio, Edgar leía ansiosamente lo que llegaba a sus manos, pero no parecía feliz, y ni el traslado a una nueva y magnífica casa que la fortuna de su protector requería, y la comodidad de una excelente habitación, bastaban para alegrarlo.

Edgar había crecido y sus actividades militares lo habían independizado aún más; la anómala situación del hogar de los Allan apresuró el proceso. John veía ya un joven en Edgar y sus diálogos eran de hombre a hombre. Edgar le reprochó alguna vez, en nombre de su madre Frances las infidelidades conyugales, pero hoy se sabe gracias a sus biógrafos (Cortázar no los precisa; se puede suponer que debido a lo numerosos que son) que Allan replicó con algo que hirió al chico en lo más vivo, le contó sobre la verdadera paternidad de Rosalie, la hermana menor de Edgar, lo que deshonoraría la memoria de su madre. Bien puede imaginarse la reacción de Poe, pero los lazos con los Allan eran todavía demasiado fuertes.

Hubo otro intervalo de paz. Edgar se enamoró de una jovencita de bellos rizos, Sarah Elmira Royster. A John Allan no le gustó la idea de que Edgar llegara a casarse con ella, además de que pensaba en su ingreso a la Universidad de Virginia; por lo que habló con el señor Royster y de esa conversación nació una traición: las cartas de Edgar a Elmira

fueron interceptadas y más tarde se obligó a la niña a que aceptara el presunto olvido de su novio como prueba de desamor y se casara con un tal señor Shelton. Ignorante de lo que iba a ocurrir, Edgar se despidió de Frances y John Allan en febrero de 1826, pero en el camino confió una carta para Elmira al cochero que lo llevaba a Charlottesville; fue probablemente el último mensaje que aquella alcanzó a recibir de él.

Si se estuviera frente a una pantalla de cine, las constantes crisis en la vida de Poe tendrían de fondo sonidos que causarían expectación, nerviosismo e incluso –podría ser– se crearía un ambiente con el que comenzara a agitarse el corazón.

De la vida estudiantil de Poe hay numerosos documentos, anota Cortázar⁶, que prueban el clima de libertinaje y anarquía de la Universidad fundada por Thomas Jefferson, y su influencia que transformó las tendencias hasta entonces latentes en el poeta. Los estudiantes, hijos de familias adineradas, jugaban por dinero, bebían, disputaban y se golpeaban, endeudándose con la mayor extravagancia, seguros de que sus padres pagarían al final de cada periodo escolar. Pero para Edgar no fue tan fácil, ya que John Allan se negó desde el primer momento a enviarle más dinero del estrictamente necesario para sus gastos escolares; sin embargo, Edgar se aferró en mantener el nivel de vida de sus amigos. Poe comenzó a escribir a casa pidiendo dinero, haciendo minuciosos estados de cuenta para mostrar a Allan que las cantidades recibidas no bastaban para solventar sus gastos elementales.

Si Allan hubiera querido desentenderse finalmente de Edgar, aprovechando la enfermedad cada vez más grave de Frances, no hay duda que la conducta de Poe en la Universidad le dio amplio motivo para hacerlo, y más aún cuando Edgar era incapaz de reflexionar con calma todo aquello que no fueran materias intelectuales. Se sumaba a ello su desesperación por no recibir respuesta de Elmira y sospechar que ésta lo había olvidado o que una intriga de los Royster y los Allan lo apartaba de su novia.

Por primera vez se menciona el tema del alcohol en la vida de Edgar. Su vida en la Universidad se convirtió en una fiesta: jugaba, perdía casi invariablemente y bebía. Desde el principio el alcohol provocó en Poe un efecto misterioso y terrible, del que no hay una explicación satisfactoria como no sea la de su hipersensibilidad, sus herencias y sus nervios al descubierto. Le bastaba beber un vaso de ron para intoxicarse; está probado que un solo vaso de ron, que bebía de un solo trago, lo hacía entrar en ese estado de hiperlucidez mental que convierte a su víctima en un conversador brillante, en un genio momentáneo. El segundo trago lo hundía en la borrachera más absoluta, y el despertar era torturante, y Poe se arrastraba por días hasta recobrar la normalidad.

⁶ *Idem.*

Qué coincidentes son las palabras de Charles Baudelaire (1821-1867), poeta, crítico de arte y traductor francés, cuando dice que Poe durante sus años en Estados Unidos prácticamente fueron su perdición, pero no porque él así lo deseara, sino por las condiciones que se le presentaban día con día:

Estados Unidos no fueron para Poe más que una enorme cárcel que recorría con febril agitación en un ser hecho para respirar en un mundo más amoral –más que una gran barbarie de luces de gas– y de que su vida interior, espiritual, de poeta, o incluso de borracho sólo fue un esfuerzo perpetuo por escapar a la influencia de esa atmósfera antipática.⁷

Como estudiante, dice Julio Cortázar,⁸ Edgar fue todo lo sobresaliente que cabía esperar. Habla y traduce las lenguas clásicas sin esfuerzo aparente, prepara sus lecciones mientras otro alumno está recitando y se gana la admiración de profesores y condiscípulos. Lee, sin cansarse, sobre historia, matemáticas, astronomía y, naturalmente, a poetas y novelistas.

Baudelaire, uno de los traductores de Edgar Allan Poe, escribió convencido que los estudios extracurriculares de Poe fueron, sin duda, relevantes durante su carrera de escritor:

En Charlottesville Poe había manifestado una aptitud de las más notables para las ciencias físicas y matemáticas. Más adelante las utiliza con frecuencia en sus extraños cuentos, y le proporcionan medios absolutamente insospechados.⁹

Sus cartas a John Allan, cuenta Cortázar, describen con vividas imágenes el clima peligroso de aquella Universidad, donde los estudiantes se amenazan con pistolas y pelean hasta herirse gravemente. Cuando las deudas de juego alcanzaron una cifra exasperante para John Allan y éste se negó otra vez a pagarlas, Edgar debió abandonar la escuela; en aquel tiempo una deuda llevaba a cualquiera a la cárcel o se les negaba el reingreso al Estado donde la había contraído. Edgar rompió los muebles de su cuarto, encendió un fuego de despedida (diciembre de 1826) y abandonó la casa de estudios.

Cualquier persona que logre adentrarse a esta biografía y la recree en su mente podrá percibir todos los sonidos que surgen de la destrucción y el incendio de la recámara de Poe en una de sus violentas reacciones, al darse cuenta que su vida no iba por el camino que deseaba. A manera de reflexión, como este episodio hay muchos a lo largo de sus años, y no precisamente porque no recibía dinero para pagar sus deudas

⁷ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, p. 80.

⁸ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 21.

⁹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 85.

estudiantiles, sino por todos los tropiezos que tuvo. Dicho de otro modo, como se irá leyendo en adelante, en la vida de Poe siempre se escucha algo que se rompe, hay sonidos de desolación. Una vez que se lee con la sensibilidad debida la forma en cómo vivió Edgar Allan Poe, es más sencillo descubrir porqué se eligió para convertirlo en sonidos.

Poe encontró a Frances Allan cariñosa como siempre, pero el querido papá ardía de indignación por el balance de aquel año universitario. Por si fuera poco, apenas llegado a Richmond descubrió Edgar lo ocurrido con Elmira, a quien sus padres acababan de alejar de la ciudad. Allan se negó a que Edgar volviera a la Universidad y a buscarle un empleo, a la vez que le reprochaba su holgazanería; Edgar respondió escribiendo secretamente a Filadelfia en demanda de trabajo. Enterado de esto, Allan le dio doce horas para que decidiera si se sometería o no a sus deseos, que apuntaban a que estudiara Leyes o alguna otra carrera profesional. Edgar no quiso y enseguida empezó una terrible pelea en la que se insultaron mutuamente y ante la exasperación de John Allan, Poe se marchó golpeando las puertas. Después de vagar durante horas, escribió desde una taberna pidiendo su baúl, así como dinero para viajar al Norte y mantenerse hasta encontrar un empleo; Allan no contestó, y Edgar escribió otra vez sin resultado. Su madre le hizo llegar el baúl y algún dinero y así él pudo embarcarse rumbo a Boston para probar fortuna.

Según la versión de Julio Cortázar, entre 1827 y 1829 se abre en su vida un paréntesis que los biógrafos entusiastas llenarían más tarde con fabulosos viajes a ultramar y experiencias novelescas en Rusia, Inglaterra y Francia. Hoy se sabe, dice Cortázar, que no se movió de Estados Unidos, pero hizo algo que probaría su determinación de vivir conforme a su estrella. Apenas llegando a Boston, la amistad incidental de un joven impresor le permitió publicar *Tamerlán y otros poemas*, su primer libro (mayo de 1827); en el prólogo aclaró que casi todos los poemas habían sido compuestos antes de los catorce años. Cierta vocabulario, cierto tono de magia, ciertas fronteras entre lo real y lo irreal mostraban al poeta; el resto era inexperiencia. Al parecer el libro no se vendió en absoluto, por lo que al verse envuelto en una miseria espantosa Edgar no tuvo más remedio que engancharse en el ejército como soldado raso; fue así como reunió el material para el futuro *El escarabajo de oro*, aprovechando el pintoresco escenario que rodeaba al fuerte Moultrie, en Carolina, donde pasó la mayor parte de ese tiempo dejando atrás la adolescencia.

Una juventud llena de dolor

Sobre todo en su época de juventud es cuando más se le ve a Edgar Allan Poe en su lucha diaria, tanto con la vida como con la muerte, en soledad, pero queriendo comerse el mundo a puños casi como cualquier joven estudiante aunque él a través de las letras. Y digo casi porque es evidente que sus cualidades como escritor simplemente lo hacían diferente de sus compañeros de clase y por ello no podía estar a la altura de ninguno, ni

ninguno conseguía estar a su altura; por eso su lejanía con la gente, por eso su interiorización que, vaya la paradoja, lo hizo al paso de los años un ser humano irreplicable y conocido por todos; así es como lo describe Tomás Barna, ensayista, crítico y dramaturgo:

Poe fue uno de esos seres singulares cuyo espíritu se abría, sin cesar —como un abismo—, ante los embates de la naturaleza de su Boston natal y en medio de la ferocidad humana que lo atenaceaba.

Y poseía la capacidad de sentir la soledad aniquiladora que padece el hombre en su paso por la tierra como así también el dolor de percibir esa cruel, irónica, paradoja que significa nacer para tener, irremediabilmente, que morir.

Poe es el eterno poseído por el afán de descubrir los misterios del ser y del MÁS ALLÁ.¹⁰

Volviendo a su vida, descrita por Julio Cortázar,¹¹ Edgar Poe se integró al ejército con el alias de “Edgar A. Perry”, y pronto ascendido a sargento mayor; sin embargo, su invariable resolución de consagrarse a la literatura, para la cual requería tiempo, bibliotecas, contactos estimulantes, lo forzaron finalmente a reanudar relaciones con John Allan. Poe se había alistado por cinco años y aún le faltaban tres, por lo que pidió entonces a Allan que escribiera a sus jefes manifestando su conformidad en caso de que lo relevaran de su puesto; Allan no le contestó, y poco después Edgar fue transferido a Virginia. Muy cerca de casa, ansioso por ver a su madre, cada vez más enferma, comprendió que Allan no aceptaría su baja si continuaba hablando de una carrera literaria, por lo que optó entonces por comprometerse a iniciar la carrera que su padre adoptivo quisiera, pensando que quizá Allan apoyara su ingreso a la academia militar de West Point. Allan aceptó, pero en aquellos días Poe iba a sufrir el segundo gran dolor de su vida, mamá Frances Allan murió mientras él estaba en el cuartel; un mensaje de Allan llegó demasiado tarde para cumplir la voluntad de la moribunda, que había reclamado hasta el fin la presencia de Edgar, quien no pudo siquiera ver su cadáver. Frente a su tumba (cerca de la de Helen), no pudo resistir y cayó inanimado; los criados negros debieron llevarlo en brazos hasta el carruaje.

Aunque no se menciona nunca, muy probablemente pudo haber llantos o gritos de dolor cuando las madres de Poe o sus esposas morían; al menos es lo que hacen muchas personas cuando pierden a un ser amado, y al leer las muertes que debe enfrentar el autor es inevitable imaginar el sonido de su sufrimiento.

¹⁰ Tomás Barna, *Poe o la imaginación transfigurada en arte*, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poetomy.htm>, consultado el 3 de marzo, 2011.

¹¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 30.

El ingreso de Edgar en West Point fue precedido por una visita a Baltimore en busca y reconocimiento de su verdadera familia. También buscaba publicar *Al Aaraaf*, un largo poema en el cual depositaba infundadas esperanzas. En mayo de 1829, solo y con el escaso dinero que le dio Allan para vivir y tramitar el complicado ingreso a West Point, Edgar se lanza a establecer los primeros contactos sólidos con editores y directores de revistas; aunque no pudo editar su poema por falta de fondos. En medio de las más angustiosas apreturas, acabó yéndose a vivir a casa de su tía María Clemm, donde también vivieron su papá, su abuela paterna y su hermano mayor, además de los hijos de Clemm, Henry y la pequeña Virginia.

La señora Clemm se convirtió en el ángel guardián de Edgar, al grado que él la consideró su verdadera madre. Edgar se incorporó al mísero hogar que María Clemm sostenía con labores de aguja y la caridad de parientes y vecinos, sin aportar más que su juventud y sus esperanzas. Clemm lo aceptó desde el primer momento como si comprendiera que Edgar la necesitaba en más de un sentido. Gracias al desván que compartía con su hermano, tuberculoso en último grado, pudo Edgar escribir en paz y establecer relaciones con editores y críticos; bien recomendado por John Neal, escritor muy conocido en esos días, *Al Aaraaf* encontró por fin editor y apareció en unión de *Tamerlán* y otros poemas.

Satisfecho en este terreno Edgar volvió a Richmond para esperar en casa de John Allan, que todavía era su casa, la hora de ingreso en West Point. Resultaba difícil imaginar la actitud de Allan en estas circunstancias; se había negado a financiar la edición de los poemas, pero los poemas aparecían a pesar suyo, y no sólo eso, sino que Edgar distribuía ejemplares del libro a sus amigos virginarios (quienes no entendieron palabra alguna, incluso de los de la Universidad, según se cuenta). En marzo de 1830,¹² Poe fue aceptado en la academia militar. Debió entrar con una profunda tristeza a West Point, pero la alternativa era la misma que tres años antes: o la carrera o morir de hambre.

Edgar terminó con la adolescencia y sabía de sobra que no estaba hecho para ser soldado, ni siquiera en el orden físico, porque su excelente salud de los quince años empezaba a resentirse tempranamente, y el entrenamiento severísimo de los cadetes no tardó en resultarle casi insoportable. Pero su cuerpo obedecía en gran medida a la tristeza que lo invadía en un ambiente donde pocos minutos diarios podían consagrarse a pensar en poesía, en literatura y a escribir. John Allan, por su parte, iba a seguir la misma línea de conducta que en la etapa universitaria; pronto descubrió Edgar que no recibiría dinero ni para sus gastos más indispensables. Inútil quejarse por carta, mostrar que estaba haciendo el ridículo ante sus camaradas, provistos de fondos; Edgar se refugió entonces en el prestigio que le daba ser un viejo al lado de sus inexpertos compañeros, y en su facilidad para mentir imaginarios viajes, aventuras novelescas que muchos creyeron y que tomarían como parte de su biografía medio siglo después. Según

¹² *Ibid.*, p. 31.

Cortázar, ahogado por la atmósfera vulgar, tosca, carente de imaginación y capacidad creadora, Poe se defendió encerrándose, meditando ya los elementos de su futura poética. Entretanto, le llegaron desde casa noticias del segundo matrimonio de John Allan y comprendió que toda esperanza de una futura protección debía desecharse. No se equivocó porque Allan tuvo los hijos legítimos que deseaba, y la nueva señora Allan se mostró desde el primer día hostil hacia el desconocido hijo de actores que estudiaba en West Point.

Edgar había calculado cumplir el curso en seis meses, confiando en su preparación universitaria y militar precedentes, pero una vez en la academia, descubrió que ello era imposible por razones administrativas, así que se hizo expulsar; era la única forma de salir de West Point sin violar el reglamento. La desobediencia y no asistir a clases fueron las armas que le valieron una expulsión en regla. Pero antes y dando una de sus raras muestras de auténtico humor, Poe había conseguido, con ayuda de un coronel, que los cadetes costearan por suscripción su nuevo libro de versos, compuesto durante la breve permanencia en West Point. Todo el mundo imaginaba un librito lleno de versos satíricos y divertidos acerca de la academia; se encontraron en cambio con *Israfel, A Helena y Leonore*.

La ruptura con Allan parecía definitiva y se complicó por un grave error de Edgar, quien había escrito a uno de sus acreedores excusándose por no pagar a causa de la tacañería de su tutor, y agregando que éste estaba pocas veces sobrio; la calumniosa afirmación llegó a manos de Allan. Su carta a Edgar se perdió pero se cree que pudo ser terrible. Edgar le contestó ratificando su aseveración y sacando por fin toda su amargura, reproches y desesperanza. El 19 de febrero de 1831 se embarcaba, envuelto en su capa de cadete, que lo acompañó hasta el fin de sus días, rumbo a Nueva York.

En marzo, hambriento y angustiado, pensó en engancharse como soldado en el ejército de Polonia, sublevada contra Rusia. Su solicitud no tuvo éxito, y entretanto apareció su primer libro importante de poemas, respetuosamente dedicado al colegio de cadetes. Cuando Edgar Poe volvió a Baltimore se refugió por segunda vez en casa de los Clemm, llevaba en el bolsillo la prueba palpable de que era fiel a sí mismo, por más caras que fuesen las consecuencias presentes y futuras.

A poco de llegar a Baltimore, murió su hermano mayor, y Edgar pudo instalarse y trabajar con relativa comodidad en el pequeño cuarto que había compartido con el enfermo. Su atención, hasta entonces dedicada íntegramente a la poesía, se vuelve hacia el cuento, género que también interesaba al joven escritor; Poe advirtió muy pronto que su talento poético, debidamente encauzado, podía crear en el cuento una atmósfera especialmente seductora. Su primer relato publicado, *Metzengerstein*, nació con todas las cualidades que habrían de alcanzar perfección unos años después.

Los biógrafos de Poe aseguran que la miseria de la señora Clemm no acabó; ella pedía prestado, salía con una canasta donde sus amigas ponían siempre alguna legumbre, huevos o fruta. Por lo que los pocos dólares ganados aquí y allá por Edgar desaparecían de inmediato y no encontraba manera de publicar. Se sabe que en todo este periodo permaneció sobrio, y que hizo lo posible por ayudar a su tía, pero una vieja deuda surgió de pronto, con la consiguiente amenaza de arresto y prisión. Edgar escribió a John Allan con el tono más angustiado y lamentable que cabe imaginar. “Por el amor de Cristo, no me dejes perecer por una suma de dinero cuya falta ni siquiera notarás...”.¹³ Allan intervino de manera indirecta y por última vez; de esta forma no llegó a prisión.

En esos tiempos Edgar se había enamorado de Mary Devereaux, vecina de los Clemm. Para Mary, el poeta representaba el misterio y, en cierto modo, lo prohibido, pues corrían ya rumores sobre su pasado; además, Edgar tenía esa presencia que habría de conquistar siempre a las mujeres que cruzaron por su vida. La misma Mary, muchísimos años después, lo recordaba así: “Poe tenía unos cinco pies y ocho pulgadas de estatura, cabello oscuro, casi negro, que usaba muy largo y peinado hacia atrás como los estudiantes. Su cabello era fino como la seda; los ojos grandes y luminosos, grises penetrantes. Tenía el rostro completamente afeitado. La nariz era larga y recta, y los rasgos muy finos; la boca, olivácea. Miraba de manera triste y melancólica. Era sumamente delgado... pero tenía una fina postura, un porte erguido y militar, y caminaba rápidamente. Lo más encantador en él, sin embargo, eran sus modales. Era elegante. Cuando miraba a alguien parecía capaz de leer sus pensamientos. Tenía una voz agradable y musical, pero no profunda. Vestía siempre una chaqueta negra, abotonada hasta el cuello... No seguía la moda, sino que tenía su propio estilo”.¹⁴

El idilio duró apenas un año. Según Mary, de quien se tomó testimonio durante su vejez, el cual rescatan sus biógrafos como Julio Cortázar, Poe no valoraba las leyes de Dios ni las humanas; era celoso, provocaba violentas escenas y se propasaba. Poe se consideró ofendido por un tío de Mary, que se inmiscuía en su noviazgo, y luego de comprar un látigo, fue a buscar a dicho caballero y le dio con éste; sus parientes lo golpearon hasta desgarrarle de arriba abajo la chaqueta. Evidentemente Poe perdió a su novia.

En julio de 1832, Edgar se enteró de que John Allan estaba gravemente enfermo y que había hecho testamento. Fue inmediatamente a Richmond, aunque nadie lo había invitado. De inmediato la segunda señora Allan le hizo entender que lo consideraba un intruso. Edgar no tuvo el valor de enfrentar a Allan y la visita acabó en el más completo fracaso; tuvo que volver a Baltimore y a la miseria.

¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴ *Idem.*

En abril de 1833 escribiría su última carta a su protector: “en nombre de Dios, ten piedad de mí y sálvame de la destrucción”.¹⁵ Allan no le contestó, pero en el intervalo Edgar había ganado el primer premio y 50 dólares en un concurso de cuentos del *Baltimore Saturday Visiter*.

El año 1833 y gran parte del siguiente fueron tiempos de penoso trabajo en la más horrible miseria. Poe era ya conocido por los círculos cultivados de Baltimore, y con su cuento vencedor, *Manuscrito hallado en una botella*, se hizo de admiradores. A principios de 1834 le llegó la noticia de que Allan estaba moribundo y, sin pensarlo dos veces, se lanzó a una segunda visita a su casa. Rechazando al mayordomo, que debía tener instrucciones de no dejarlo entrar, voló las escaleras arriba para detenerse en la puerta de la habitación donde John Allan, paralizado por la hidropesía, leía el diario en un sillón; al verlo, el enfermo enderezó bastón en mano y lo insultó terriblemente, por lo que los sirvientes echaron a Edgar a la calle. En Baltimore, poco después, se enteró de la muerte de Allan, quien no le dejó ni un centavo de su enorme fortuna.

Fernando Savater (1947), escritor y crítico español, en su análisis *Edgar Poe: el efecto de las sombras*,¹⁶ hace un comentario interesante sobre la miseria a la que se enfrentó Poe prácticamente toda su vida:

Si Edgar Poe hubiese tenido medios propios de fortuna, independientes de su tarea literaria, probablemente nunca hubiera escrito más que poemas y los lectores nos habiéramos perdido un puñado de narraciones que bien merecen –al menos por su impacto en la imaginación– el calificativo de “extraordinarias” con que las tituló en su traducción Baudelaire, modificando el original *Tales of the Grotesque and the Arabesque*.

Aunque en su comentario Savater sólo menciona a Poe, muy probablemente su reflexión no sólo aplique a este autor, ya que al parecer los mejores escritores son los que, valga la redundancia, escriben por amor al arte, no por hacerse ricos. En el caso de Poe, que es el que interesa por el momento, sí, es verdad que para él muchas veces fue una necesidad escribir; sin embargo, eso se dio cuando simplemente se le cerraban todas las puertas a sus obras, porque de cualquier modo, como se puede ver en esta biografía, él escribía por lo apasionado que era a las letras. Quizá los seguidores de Poe agradezcan como Savater que no haya ganado grandes sumas de dinero por sus cuentos y poemas; de lo contrario, a lo mejor ni siquiera hubiera servido de inspiración para esta tesis.

La pequeña Virginia Clemm, prima carnal de Edgar, se convirtió en su novia y, poco después, en su mujer. Virginia tenía apenas trece años y Edgar veinticinco; la señora Clemm consintió el noviazgo y la boda. Se dice que Poe se casó con Virginia para

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ Fernando Savater, “Edgar Poe: el efecto de las sombras”, *Vuelta*, p. 52.

protegerse en su relación con otras mujeres y mantenerlas en el plano de la amistad; lo probaría el hecho de que sólo después de la muerte de Virginia sus amores adquirieron nuevamente un carácter apasionado aunque siempre ambiguo. Las investigaciones dicen que la actitud de Poe se debió a una inhibición sexual de carácter psíquico, que lo obligaba a sublimar sus pasiones en un plano de ensueño e ideal; se ha hablado de sadismo, de atractivo malsano hacia mujeres adolescentes o apenas maduras.

En marzo de 1835, en plena fiebre creadora, Edgar carecía de un traje como para poder aceptar una invitación a comer, así tuvo que escribirle a un bondadoso caballero que buscaba ayudarlo literariamente. La honradez de aquella confesión vino en su ayuda y su anfitrión lo vinculó de inmediato con el *Southern Literary Messenger*, una revista de Richmond. Allí apareció *Berenice* y meses más tarde Edgar regresaría, una vez más, a su ciudad virginiana para incorporarse a la redacción de la revista y asumir su primer empleo estable.

Pero, entretanto, su salud empezaba a deteriorarse. Hay testimonios, según cuenta Cortázar, de que en el periodo de Baltimore Edgar tomó opio, que lo ayudó a estimular su corazón que no andaba nada bien; dicen también que el opio le dictó *Berenice* y muchos otros cuentos. Su llegada a Richmond significó un resurgimiento momentáneo, la posibilidad de publicar sus trabajos y, sobre todo, de ganar algún dinero, ayudar a la señora Clemm y a su esposa, que esperaban en Baltimore. Los habitantes de Richmond que habían conocido al niño Edgar, encontraban ahora a un hombre prematuramente envejecido a los veintiséis años; la madurez física le sentaba bien. Sus pulcras, aunque algo raídas, ropas, invariablemente negras, le daban un aire fatal en el sentido *byroniano*¹⁷. Cuentan que era bello, fascinador, hablaba admirablemente bien, miraba como si devorara con los ojos, y escribía extraños poemas y cuentos que hacían correr por la espalda ese frío que buscaban los suscriptores de revistas literarias al uso de los tiempos, lo malo era que Edgar sólo ganaba diez dólares semanales en el *Messenger*, que sus amigos de juventud andaban cerca y que en Virginia se bebía mucho; Edgar bebió la primera copa y el resto fue la cadena inevitable de consecuencias.

Al salir de una de sus borracheras, de acuerdo con lo rescatado por Julio Cortázar, Edgar escribió desesperado a un amigo: "Me siento un miserable y no sé porqué... Consuéleme... pues usted puede hacerlo. Pero que sea pronto... o será demasiado tarde. Escríbame inmediatamente. Convénczame de que vivir vale la pena, de que es necesario..."¹⁸

¹⁷ Define un tipo de personaje heroico que es a la vez idealizado e imperfecto, retratado por primera vez en el poema épico semi-autobiográfico de Lord Byron, *Las peregrinaciones de Childe Harold*. Entre otras características es un héroe con alto nivel de inteligencia y percepción, sofisticado y educado, misterioso, magnético y carismático, que suele tener conflictos con la integridad, emociones conflictivas, tendencias bipolares o cambios bruscos de humor.

¹⁸ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 38.

Desde luego perdió su empleo, pero el director del *Messenger* estimaba a Poe y volvió a llamarlo, aconsejándole que viniera con su familia y que viviera junto a ella, lejos de cualquier lugar donde hubiera vino en la mesa; Edgar siguió el consejo y la señora Clemm y Virginia se le reunieron en Richmond. Desde las columnas de la revista la fama del joven escritor empezaba a afirmarse; sus reseñas críticas, ácidas, punzantes, muchas veces arbitrarias e injustas, pero siempre llenas de talento, eran muy leídas. Durante más de un año Edgar se mantuvo totalmente sobrio. En el *Messenger* empezaba a aparecer en folletín la *Narración de Arthur Gordon Pym*. En mayo de 1836 Poe se casó por segunda vez, pero ahora rodeado de sus amigos, con Virginia. Aquel periodo, en el que empezaban las recaídas en el alcohol cada vez con más frecuencia, se tradujo en reseñas y ensayos extraordinarios. Sus críticas ofendían y ponían furiosos a los círculos literarios del norte. Por parte de Edgar, cada vez crecían sus deseos de abandonar Virginia y probar su suerte en Filadelfia o Nueva York, los grandes centros de las letras norteamericanas. Su alejamiento del *Messenger* se vio precipitado por las deudas, el descontento del director y las continuas ausencias provocadas por el aplastante efecto que en él provocaba la bebida. El *Messenger* lamentó sinceramente prescindir de Poe, cuya pluma había octuplicado su tirada en pocos meses.

Edgar y los suyos se instalaron precariamente en Nueva York, en un pésimo momento para encontrar trabajo a causa de la gran depresión económica que caracterizó la presidencia de Andrew Jackson. Este intervalo de forzosa holganza fue, como siempre, benéfico para Edgar desde el punto de vista literario. Libre de reseñas y comentarios periodísticos, pudo consagrarse de lleno a la creación y escribió una nueva serie de cuentos; logró asimismo que *Gordon Pym* se publicara en volumen, aunque la obra fue un fracaso de ventas. Pronto se dio cuenta que Nueva York no ofrecía un panorama favorable y que lo mejor era repetir la tentativa en Filadelfia, el primer centro editorial y literario de Estados Unidos a esa altura del siglo.

Se cree que a mediados de 1838 Edgar y su familia se instalaron en una casa de pensión de Filadelfia. La mejor prueba de la situación por la que pasaban la da el hecho de que Edgar se prestó a publicar bajo su nombre un libro de texto sobre conquiliología¹⁹, que no era más que la modificación de un libro inglés sobre la materia y que preparó un especialista con la ayuda de Poe. Más tarde ese libro le trajo un sinfín de disgustos, pues lo acusaron de plagio, a lo cual habría de contestar airadamente que todos los textos de la época se escribían aprovechando materiales de otros libros, lo cual no era una novedad ni entonces ni hoy en día, pero resultaba un débil argumento para un denunciador de plagios tan encarnizado como él.

¹⁹ Es el estudio científico de las conchas de los moluscos. Los conquiliólogos pueden estudiar las conchas para conseguir entender la diversa y compleja taxonomía de los moluscos, o simplemente apreciarlas por su valor estético.

Madurez consagrante

Charles Baudelaire, reconocido por ser uno de los seguidores de Edgar Allan Poe, es quien ha escrito de las mejores descripciones del genio del terror, tanto por dentro como por fuera:

La vida de Poe, sus hábitos, su modo de comportarse, su ser físico, todo aquello que constituye al personaje en su conjunto, se nos muestra como algo al mismo tiempo tenebroso y brillante. Su aspecto singular, seductor y, como sus obras, estaba marcado con un indefinible sello de melancolía. Por lo demás estaba notablemente dotado en todos los aspectos.²⁰

Su palabra, igual que su pluma, tenía horror de lo convenido; pero vastos conocimientos, una poderosa lingüística, intensos estudios, impresiones recogidas en diferentes países convertían esta palabra en una enseñanza.²¹

Y es que no hay crítico de Poe que no lo vea como un ser excepcional, lleno de virtudes, aunque atrapado en las pérdidas que a cada paso le dejaba la vida, envuelto en su melancolía. Agustí Bartra, poeta y prosista español (1908-1982), lo describe de la siguiente manera:

Fue un genio flotante y melancólico, sin raíces, en una época poseída de vitalidad épica. El fracaso de su vida ha entrado en la leyenda, pero su poesía ha tenido en realidad poca influencia en la lírica de su país, donde se le considera como una exótica curiosidad.²²

En 1838 aparecerá el cuento que Poe prefería, *Ligeia*; al año siguiente nacerá otro aún más extraordinario, *La caída de la casa Usher*. La suerte parecía inclinarse de su lado, pues ingresó como asesor literario en el *Burton's Magazine*. Por ese entonces le obsesionaba la idea de llegar a tener una revista propia, con la cual realizarse en materia de crítica y creación, pero como no podía financiarla aceptó colaborar con el *Burton's* con un sueldo miserable pero amplia libertad de opinión. La revista era de ínfima categoría, pero bastó que Edgar entrara en ella para ponerla a la cabeza de las de su tiempo en originalidad y audacia.

Aquel trabajo le permitió al fin mejorar la situación de Virginia y su madre. Aunque se separó por un tiempo del *Burton's*, pudo trasladar a su pequeña familia a la primera casa digna desde los días de Richmond; estaba a la salida de la ciudad, casi en el campo, por lo que Edgar recorría diariamente varias millas a pie para acudir al centro. Virginia lo esperaba por la tarde siempre con un ramo de flores, y han quedado numerosos

²⁰ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 97.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² Agustí Bartra, Edgar Allan Poe visto por..., <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poevisto.htm>, consultado el 3 de marzo, 2011.

testimonios de la invariable ternura de Edgar hacia su mujer-niña, y sus mimos y atenciones para con ella y su madre.

En diciembre de 1839 apareció otro volumen, donde se reunían los relatos publicados en su casi totalidad en revistas; el libro se titulaba *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*. Aquella época había sido intensa, bien vivida, y de ella emergía Edgar con algunas de sus obras en prosa más admirables, aunque la poesía estaba descuidada. Un cuento podía nacer al despertar de una de sus frecuentes pesadillas diurnas; un poema, tal como Edgar entendía su génesis y su composición, exigía una serenidad interior que le estaba vedada.²³

En junio de 1840, Edgar se separó definitivamente del *Burton's Magazine* por razones de incompatibilidad, pero la refundición de esta revista con otra, bajo el nombre de *Graham's Magazine*, le permitió, después de un periodo en el que estuvo enfermo (se sabe de un colapso nervioso), reanudar su trabajo como director literario, en condiciones más ventajosas. Poe especificó ante Graham, propietario del *Magazine*, que no había abandonado el proyecto de fundar una revista propia, y que llegado el momento renunciaría a su puesto. Su empleador no tuvo motivos para lamentar el aporte que Edgar trajo al *Graham's*, y que puede calificarse de sensacional. Cuando tomó la dirección había penas cinco mil suscriptores; al irse dejó cuarenta mil, esto entre el periodo de febrero de 1841 y abril del siguiente año. Aunque Graham se mostraba generoso en muchos sentidos y admiraba el talento de Edgar, seguía dándole un sueldo muy pobre y, para Poe que estaba obsesionado con la idea de editar su propia revista, las condiciones laborales en el *Graham's* debieron ser terribles. A un amigo que le buscaba en Washington un empleo oficial que le permitiera al mismo tiempo escribir con libertad, le dice en una carta: "Acuñar moneda con el propio cerebro, a una señal del amo, me parece la tarea más dura de este mundo..."²⁴

Entretanto había que ganar esos pocos dólares y Edgar atravesaba por una época brillantísima. Se ha dicho que inició la serie de sus cuentos analíticos para desvirtuar las críticas de quienes lo acusaban de dedicarse solamente a lo mórbido. Entre ellos apareció *Los crímenes de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Rôget*, *Eureka*.

Éste último libro es uno de los que ha causado mayor polémica desde su creación y con el paso de los años. Jorge Munnshe (1965), autor de artículos, relatos y novelas, especialista en ciencia-ficción y divulgación científica, habla de *Eureka* y el significado que aparentemente le dio Edgar Allan Poe al escribirlo:

²³ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 40.

²⁴ *Idem.*

Acabado, hundido, desesperado, experimentó un shock creativo que le llevó a quemar toda su creatividad, como una estrella en fase de supernova, en la composición de su obra maldita por excelencia, *Eureka*.

La pretensión de Poe abarcaba mucho más allá de lo que cualquier mente del siglo XIX pudiera entender: el origen, estructura, y destino del universo, nada menos; más allá de las perspectivas de la ciencia de su época, así como del vocabulario disponible.

Como tantos otros poseedores de "La Verdad Absoluta", Poe no se percataba del mundo exterior. Sumido en su espejismo sideral, creía haber encontrado la llave del cosmos y abierto la puerta al Todo Universal.²⁵

Este periodo creador se vio trágicamente interrumpido, como lo cuenta Julio Cortázar, quien fue, como se dijo al inicio de este capítulo, uno de los principales biógrafos de Edgar Poe. Cortázar asegura que a fines de enero de 1842, Poe y los suyos tomaban el té en su casa, en compañía de algunos amigos, mientras Virginia, que había aprendido a acompañarse en el arpa, cantaba con gracia infantil las melodías que más le gustaban a Eddie; de pronto, su voz se cortó en una nota aguda, mientras la sangre manaba de su boca. La tuberculosis se reveló brutalmente en una hemoptisis²⁶ a la que seguirían muchas otras. Sigue contando Cortázar que para Edgar, la enfermedad de su mujer fue la más horrible tragedia de su vida; la sintió morir, la sintió perdida y se sintió perdido él también. Desde ese momento, sus rasgos anormales empiezan a mostrarse desnudamente; bebió, con los resultados sabidos. Su corazón fallaba, ingería alcohol para estimularse, y el resto era un infierno que duraba días. Su jefe, Graham, se vio precisado a llamar a otro escritor para que llenara los frecuentes vacíos de Poe en la revista; ese escritor fue el reverendo Griswold.

Una famosa carta de Edgar admite que sus irregularidades se desencadenaron a consecuencia de la enfermedad de Virginia. Reconoce que se volvió loco y que bebía en estado de inconsciencia. "Mis amigos atribuyeron la locura a la bebida, en vez de atribuir la bebida a la locura...".²⁷ Empieza para él una época de fuga, de marcharse de su casa, de volver completamente deshecho, mientras la señora Clemm se desespera y trata de ocultar la verdad, limpiar las ropas manchadas, preparar una infusión para el pobre Edgar quien tiene atroces alucinaciones en la cama.

En aquellos días se dice que el estribillo de *El cuervo* empezó a hostigarlo; poco a poco. Cuando Edgar se sentía bien, iba a trabajar al *Graham's* o a llevar artículos. Un día, al entrar, vio a Griswold instalado en su despacho; se sabe que giró en redondo y que no volvió más, y hacia julio de 1842, perdido por completo el dominio de sí mismo, hizo un

²⁵ Jorge Munnshe, *El universo según Edgar Allan Poe*, ingenierias.uanl.mx/8/pdf/8_Jorge_Munnshe_El_universo_según.pdf, consultado el 3 de marzo, 2011.

²⁶ La hemoptisis incluye la expectoración de sangre fresca procedente del aparato respiratorio.

²⁷ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 41.

viaje fantasmal de Filadelfia a Nueva York, obsesionado por el recuerdo de Mary Devereaux, la muchacha a cuyo tío había dado de latigazos. Mary estaba casada, y Edgar parecía absurdamente deseoso de averiguar si amaba o no a su marido. Después de cruzar el río en *ferryboat*, preguntando a todo el mundo por el domicilio de Mary, llegó por fin a su casa e hizo una terrible escena, luego se quedó a tomar el té y por fin se marchó, no sin antes exigir que Mary cantara su melodía favorita. Pasaron varios días hasta que la señora Clemm, desesperada, logró la ayuda de vecinos que encontraron a Edgar mientras vagaba por los bosques próximos a Jersey City, perdida, momentáneamente, toda razón.

En una carta encontrada por quienes investigaron su vida y que menciona Cortázar, Poe se defendió alguna vez de las acusaciones que le hacían, señalando que el mundo sólo lo veía en los momentos de locura, pero que ignoraba sus largos periodos de vida sana y laboriosa.

Durante un breve periodo, la amistad de escritores y críticos importantes hicieron creer a Poe que su revista alcanzaría a materializarse. Encontró a un caballero dispuesto a financiarla, y entonces sus amigos de Washington lo llamaron a la capital, a fin de que pronunciara una conferencia, recogiera suscripciones a la revista y fuera presentado en la Casa Blanca. Al llegar a Washington aceptó unas copas de oporto, y el resto fue lamentablemente lo de siempre. Sus amigos no pudieron hacer nada por un hombre que insistía en presentarse ante el presidente de Estados Unidos con la capa negra puesta al revés, y que recorría las calles riñéndose con todo el mundo. Tuvieron que subirlo en un tren de vuelta, y la peor consecuencia fue que el caballero que pensaba financiar la revista no quiso volver a oír hablar del asunto. Edgar enfrentó el doble peso del remordimiento y la miseria, frente a la cual la señora Clemm debía acudir a los más tristes recursos para mantener a la familia. Pero aquel año fatal, sin embargo, subió otro peldaño de la fama, ya que en junio Edgar ganó el premio instituido por el *Dollar Newspaper* para el mejor relato en prosa. Este cuento llegaría a ser el más famoso de los suyos: *El escarabajo de oro*.

Eloy Tizón (1964), escritor español, considerado uno de los mejores narradores de cuento y novela de los últimos años, habla de *The Gold Bug*:

Constituye una buena muestra del Poe lógico y cartesiano, alejado de delirios necrófilos, y centrado en su faceta detectivesca de investigador de misterios y esclarecedor de acertijos.²⁸

²⁸ Eloy Tizón en *Edgar Allan Poe Cuentos Completos, Edición comentada*, p. 377.

A fines de año Edgar pronunciaba una conferencia sobre poesía y poetas; poco público, poco dinero. Tristemente su periodo de Filadelfia terminaba después de haber estado a punto de llevarlo a una fama definitiva. Dejaba muchos amigos fieles, pero una gran cantidad de enemigos también, por sus críticas, por sus obras bien logradas y por su comportamiento. Al comienzo de 1844 lo más interesante es la aparición de *Un cuento de montañas escabrosas*, pero ya nada quedaba por hacer en Filadelfia y era preferible intentar otra cosa en Nueva York. Tan pobres estaban los Poe que Edgar partió con Virginia, dejando a la señora Clemm en una casa de pensión a la espera de que aquel reuniera los dólares suficientes para mandarla llamar. En abril de 1844 la pareja llegaba a Nueva York y otra vez se abrían tiempos favorables, logró *El camelo del globo*. Edgar lo vendió al *New York Sun*, que publicó una edición especial anunciando que un globo tripulado por ingleses acababa de cruzar el Atlántico; la noticia provocó una conmoción extraordinaria y la muchedumbre se agolpó frente al periódico.

El periodo de Nueva York, señala Cortázar, marca el resurgimiento del poeta en Edgar, a quien el tema de *El cuervo* seguía obsesionando continuamente. El poema pronto adquirió forma definitiva, y las circunstancias fueron por una vez favorables. El calor del verano hacía daño a la cada vez más débil Virginia, y Edgar buscó, reuniendo dinero con su trabajo periodístico, algún lugar en las afueras de Nueva York donde pasar esos meses calurosos. Fueron a dar a una granja de Bloomingdale, que se convirtió para los Poe en un pequeño, aunque efímero paraíso, con aire puro, praderas, alimento en abundancia, hasta alegría; Edgar encontró un poco de paz lejos de Nueva York. Empezó a escribir regularmente, y los cuentos y artículos se sucedían y hasta se publicaban en seguida, porque el nombre del autor bastaba para interesar a los lectores de todo el país; *El entierro prematuro*, fue escrito en el perfecto cielo de Bloomingdale.

El cuervo alcanzó aquel verano su versión casi definitiva; y se dice casi porque los retoques de Edgar a sus poemas eran infinitos y se multiplicaban en las diferentes publicaciones de cada uno.

Poe leyó *El cuervo* a muchos amigos, y hay anécdotas (que recuperan sus biógrafos como Cortázar) que lo muestran recitando el poema y pidiendo luego la opinión de los presentes, con vistas a posibles cambios.

Se acercaba el invierno y Poe debía volver a Nueva York, donde acababa de obtener un modesto empleo en *Evening Mirror*. El año 1845 –Edgar tenía treinta y seis años– se abrió con su amistosa separación del *Mirror* y su ingreso en el *Broadway Journal*; de pronto, inesperadamente, la fama difundió su nombre más allá de las fronteras de su patria y se convirtió en el hombre del día. La publicación de *El cuervo* conmovió a los círculos literarios y a todas las capas sociales, hasta un punto que actualmente resulta difícil imaginar. La misteriosa magia del poema, su oscuro llamado, el nombre del autor, satánicamente aureolado con una leyenda negra, se confabularon para hacer de *El cuervo*

la imagen misma del romanticismo en Norteamérica, y uno de los poemas más memorables de todas las épocas.

Agustina Jojárt, crítica literaria de estos tiempos, le da su propio significado al poema de *El cuervo*:

El cuervo, es un poema sobre su adicción. Poe siente que el alcohol es ese cuervo de piedra pesada que se ha posado sobre el pálido busto en la puerta de su vida y que nunca más remontará el vuelo. Inevitablemente, una vez que la sombra etílica ennegreció sus días fue imposible negarse al llamado de lo único que aplacó sus aflicciones.²⁹

Con *El cuervo* las puertas de los salones literarios se abrieron inmediatamente para Poe. El público acudía a sus conferencias con el deseo de oírle recitar el poema; las damas, sobre todo, estaban fascinadas oyéndolo hablar. Edgar lo hacía admirablemente, seguro de sí mismo. Se cuenta que modulaba la voz con asombrosa destreza y sus grandes ojos, de variable expresión, miraban serenos o infundían confusión en los de sus oyentes, mientras su rostro resplandecía o se mantenía inmutablemente pálido.

Charles Baudelaire confirma la descripción sobre el gran Poe:

Su forma de comportarse, una mezcla singular de arrogancia y de exquisita dulzura, estaba llena de seguridad. Fisonomía, forma de andar, ademanes, gestos, todo le designaba, sobre todo en sus días buenos, como una criatura elegida. Todo su ser respiraba una solemnidad penetrante. Estaba realmente marcado por la naturaleza, como esos rostros de ciertos transeúntes que atraen la mirada del observador y preocupan su memoria.³⁰

Si Poe hubiera aprovechado ese impacto que causaba en la gente otra hubiera sido su historia, pero bien dicen que el destino de cada quien está marcado. Su segundo editor y albacea de su obra, Nathaniel Willis (1806-1867), también habló sobre la forma en la que impactaba Poe a sus seguidores:

Su conversación era a veces casi más allá de lo mortal en su elocuencia. Su voz era modulada con impresionante habilidad, y las numerosas y variables expresiones de su mirada reposaban o se lanzaban ferozmente hacia quienes le escuchaban, mientras su propio rostro brillaba, inexpresivo al hablar, y su imaginación aceleraba su sangre o congelaba su corazón. Su imaginería era la de mundos que los mortales no pueden ver más que en las visiones de los genios.³¹

²⁹ Agustina Jojárt, *Edgar Allan Poe, el catador de su desgracia*,

<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poeagus.htm>, consultado el 11 de enero, 2012.

³⁰ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 97.

³¹ Nathaniel Willis, *Critican varios autores la obra de Poe*, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/570129.html>, consultada el 3 de marzo, 2011.

Seguramente los seguidores de Poe, de cualquier época (incluyendo a la autora de esta tesis), que no tuvieron la oportunidad de escuchar al gran maestro del terror recitar sus obras, habrían pagado lo que fuera con tal de haber asistido a alguna presentación suya, de tan sólo imaginar cómo habrá leído su poema de *El cuervo*, por poner un ejemplo.

Edgar Poe magnetizaba a su público, y su altanera confianza en sí mismo podía explayarse ahora sin provocar el ridículo. En cuanto a los rencores ajenos, se hicieron naturalmente más profundos; él mismo colaboraba con los odios y las calumnias.

En marzo de 1845, en plena gloria, se dejó llevar otra vez por el alcohol. La creciente agravación de Virginia y ese oscilar entre esperanza y desesperación que el poeta mencionó alguna vez como algo peor que la muerte misma de su mujer, podían más que sus fuerzas. En este momento empieza para Poe, asegura Julio Cortázar, una época de total desequilibrio anímico, de entrega a las amistades apasionadas con escritoras prominentes de Nueva York, episodios que en nada afectan su cariño por Virginia. Edgar necesitaba embriagarse con algo más que alcohol; necesitaba palabras, decirlas y escucharlas y Virginia no le daba más que su infantil presencia. Una Frances Osgood, en cambio, poetisa y gran lectora, unía a su imagen llena de gracia la cultura capaz de medir a Poe en su verdadero valor. Y además, Edgar huía de la miseria, de los sucesivos y cada vez más lamentables cambios de domicilio, de las disputas en el *Broadway Journal*, donde su egotismo, pero también su inteligencia, le creaban continuos conflictos con sus socios. Por un lado se publicaba una edición aumentada de los *Cuentos*; por otra, su amistad imprudente con Osgood se veía comprometida por los rumores que obligaban a su amiga (enferma de tuberculosis) a dejarlo otra vez frente a sí mismo.

El fin de 1845 también es el fin de la gran producción de Poe. Sólo *Eureka* espera su hora, todavía lejana; los mejores cuentos y casi todos los grandes poemas están escritos. Poe empieza a sobrevivirse en muchos aspectos y un episodio lo prueba: “invitados por los bostonianos a pronunciar una conferencia, parece ser que bebió tanto los días anteriores que, llegado el momento, se encontró sin material para ofrecer al público. Poe había prometido un nuevo poema, pero en cambio leyó *Al Aaraaf*, obra de la adolescencia, no sólo por debajo de su genio, sino la menos indicada para el recitado”.³² La crítica, cuentan, se mostró severa y él justificaba sus actos diciendo que así se vengaba de los bostonianos. A fin de año, el *Broadway Journal* dejó de aparecer y Edgar se encontró otra vez perdido.

Si bien 1845 marca su momento más alto en la fama, es también el comienzo de una caída acelerada. A lo largo de 1846 va a circular activamente entre los *literati*, como se llamaba a los sabelotodos y escritores más conocidos de Nueva York. Aquel mundo era muy mezquino y mediocre, con honrosas excepciones; las damas se reunían a leer

³² Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 46.

poemas, propios y ajenos, e intrigaban entre sonrisas y cumplidos, procurando críticas favorables de los colaboradores a las revistas literarias. Edgar, que los conocía perfectamente a todos, decidió un día publicar en el *Godey's Lady's Book* treinta y tantas críticas, casi todas implacables, que produjeron terrible conmoción, réplicas frenéticas, odios y admiraciones.

En tanto, los Poe seguían mudándose de casa una y otra vez, hasta que, en mayo de 1846, buscando aire puro para la moribunda Virginia, dieron con un cottage (nombre que se les da a las casas pequeñas, algo parecido a una cabaña)³³ en Fordham, en las afueras de la ciudad. Edgar debió refugiarse en él como un animal acosado después de semanas horribles, entre disputas, acusaciones, deudas y el alcohol. La única carta que se conserva de Poe a su mujer tiene acentos desgarradores. "Mi corazón, mi querida Virginia, nuestra madre te explicará por qué no vuelvo esta noche. Confío que la entrevista que debo sostener será beneficiosa para nosotros... Hubiera perdido yo todo coraje si no fuera por ti, mi mujercita querida... Eres mi mayor y único estímulo ahora para batallar contra esta vida inconciliable, insatisfactoria e ingrata... Que duermas bien y que Dios te dé un agradable verano junto a tu devoto Edgar".³⁴

Virginia se moría, y Edgar lo sabía, y así nació *Annabel Lee*, que es la visión poética de su vida junto a ella. El verano y el otoño pasaron sin que encontraran tranquilidad. Su fama traía numerosos visitantes al placentero cottage, y de ellos quedan testimonios de ternura, la delicadeza de Edgar para con Virginia y de los esfuerzos de la señora Clemm para darles de comer. Con el invierno la situación se volvió desesperada. Los círculos literarios de Nueva York supieron lo que ocurría, y la muerte inminente de Virginia ablandó muchos corazones que, de tratarse sólo de Poe, no se hubieran mostrado tan accesibles. La mejor amiga en esos momentos que se tiene registrada fue Marie Louise Shew, vinculada indirectamente a los *literati*. Herido en su orgullo, Poe debió rebelarse al comienzo; luego tuvo que aceptar los socorros y Virginia recibió lo indispensable para no pasar frío y hambre. Murió a fines de enero de 1847. Los amigos recordaban cómo Poe siguió el cortejo envuelto en su vieja capa de cadete, que durante meses había sido el único abrigo de la cama de Virginia. Después de semanas de semiinconsciencia y delirio, volvió a despertar frente a ese mundo en el que le faltaba Virginia, y su conducta desde entonces es la del que ha perdido su escudo y ataca, desesperado, para compensar de alguna manera su vulnerabilidad.

Las palabras que alguna vez escribiera Arthur Moeller ven den Bruck (1876-1925), escritor y teórico político alemán, sobre Poe, ahora serán mejor comprendidas, después de conocer los vaivenes de la vida de Eddie:

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

Él fue el primero de aquellos seres desdoblados, de aquellas naturalezas escindidas, de aquellos espíritus mitad pensamiento y mitad sentimiento.³⁵

Y vaya que Poe era mitad sentimiento, de eso no queda duda, pues sus debilidades, los golpes al corazón que recibió con las muertes de sus personas más amadas fue lo que le dio el carácter –podría decirse débil– que hoy conocemos de él. Ahora se puede comprender que Poe fue de esas personas que no saben cómo superar las pérdidas, que quizá no logran cerrar ciclos y que en cambio buscan salidas de escape para no afrontar la realidad; evidentemente él encontró dos salidas, una que lo llevó a la muerte y otra que se ha agradecido con el paso de los años: la escritura.

Irremediable final

Aunque el final de Edgar Allan Poe es conocido por todo el mundo y no se espera que haya podido ser de otro modo, lo siguiente es lo que las personas que lo han estudiado han concluido que sucedió en los últimos días de la vida del maestro de los cuentos de terror.

Al principio fue el miedo. Se sabe que Edgar temía a la oscuridad, que no podía dormir, que la señora Clemm debía quedarse horas a su lado, teniéndole la mano, pero de día todavía Edgar era capaz de asombrosas concentraciones intelectuales, de ellas va a nacer *Eureka*, así como del fondo de la noche, del balbuceo mismo del terror, *Ulalume*.³⁶

Se sabe que en el año 1847 Poe tuvo que luchar contra sus fantasmas, recayendo en el opio y el alcohol, aferrándose a una adoración por completo espiritual de Marie Louise Shew, que había ganado su afecto durante la agonía de Virginia. Según Cortázar, ella contó más tarde los delirios diurnos de Poe, sus imaginarios relatos de viajes a España y a Francia, sus duelos, sus aventuras.

Charles Baudelaire, uno de los críticos más reconocidos de Poe describe lo que fue para éste su enfermedad, el alcoholismo:

La borrachera de Poe era un medio mnemotécnico, un método de trabajo, un método enérgico y mortal, pero adecuado a su naturaleza apasionada. El poeta había aprendido a beber, igual como un literato concienzudo se ejercita llenando cuadernos de notas. No podía resistirse al deseo de recobrar visiones maravillosas o pavorosas, las concepciones sutiles con las que se había encontrado en una anterior tempestad. Eran viejas amistades que le llamaban imperativamente y, para volver a ellas, tomaba el camino más peligroso, pero el

³⁵ Arthur Moeller van den Bruck, *Edgar Allan Poe visto por...*, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poevisto.htm>, consultado el 3 de marzo, 2011.

³⁶ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 47.

más directo. Algo de lo que hoy nos entusiasma se compone de aquello que lo mató.³⁷

Otros autores, como Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaragüense, han hablado de lo que el alcoholismo provocaba en Egdar A. Poe, de cuánto representaba en su vida, del sufrimiento que le causaba pero a la vez de como se fue haciendo parte del idioma con él que se comunicaba:

Sí, el sueño se encuentra en todo Poe, en toda su obra, y yo diría en toda su vida.³⁸

Y Poe mismo jamás escribía bajo el influjo del excitante. Él reproducía sus sueños pasadas las crisis. Y más de una vez señaló el peligro alcohólico, como enemigo de la meditación. Puso la enfermedad alcohólica —hoy reconocida como enfermedad por la ciencia médica— sobre todas las enfermedades. Tenía, ¡ay! por fuertes razones, morales y físicas, que recurrir a aquel modificador del ánimo y del pensamiento; y cuando volvía de la <<gehena>> (lugar de castigo eterno), estaba pálido de sobrehumanos sufrimientos.³⁹

El triunfo del gran yanqui —a pesar de que vacila a veces y habla de dificultad, de imposibilidad de expresar ciertas cosas—, es el haber logrado comunicar con los recursos de su idioma, algo de lo que aprendió a percibir en el reino místico y en los imperios de la sombra.⁴⁰

Si Poe también hubiera comunicado con el lenguaje de los sonidos sus pensamientos, seguramente habría sido un radioasta reconocido a nivel mundial. Si con palabras ha podido transportar a sus lectores a lo que fue su mundo, con sonidos su huella estaría definitivamente por todo el mundo.

Shew admiraba el genio de Edgar y le tenía una profunda estima; cuando sospechó que la presencia incesante del poeta iba a comprometerla, se alejó apenada, como lo había hecho Frances Osgood. Y entonces llegó Sarah Helen Witman, poetisa mediocre pero mujer llena de inmaterial encanto, como las heroínas de los mejores sueños vividos o imaginados por Edgar, y que además se llama Helen, como él había llamado a su primer amor de la adolescencia. Whitman había quedado tempranamente viuda, pertenecía a los *literati* y cultivaba el espiritismo, como la mayoría de aquellos. Poe descubrió de inmediato sus afinidades con ella, pero el mejor índice de su creciente desintegración lo da el hecho de que, en 1848, mientras por una parte mantiene correspondencia amorosa con la viuda Whitman, por otra conoce a Annie Richmond, cuyos ojos le causan profunda impresión, y de inmediato la visita gana la confianza de su esposo, de toda la

³⁷ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 106.

³⁸ Rubén Darío, “Edgar Poe y los sueños”, *Cuentos Fantásticos*, p.93.

³⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 111.

familia, la llama “hermana Annie” y descansa en su amistad, encuentra ese alivio espiritual que requería siempre de las mujeres y que una sola era ya incapaz de darle.

Los movimientos de Edgar en estos últimos tiempos son complicados (según los estudiosos de su vida y que rescata Cortázar), a veces desconocidos. Volvió a su Richmond, donde bebió terriblemente y recitó largos pasajes de *Eureka* en los bares, para estupefacción de honestos ciudadanos, pero también, cuando recobró la normalidad, pudo vivir sus últimos días felices porque tenía allí viejos y leales amigos, familias que lo recibían con afecto y tristeza, y quedan crónicas de paseos, bromas y juegos en los que Eddie se divertía como un chico. Helen atraía mágicamente a Edgar y volvió al Norte con expresa intención de proponerle matrimonio. Helen era incapaz de resistir la fascinación de Poe, pero no se sentía muy dispuesta a casarse de nuevo, por lo que prometió reflexionarlo. Edgar se fue a esperar su decisión a casa de Annie Richmond.

El resto se vuelve cada vez más brumoso. Poe recibe una carta indecisa de Helen y, entretanto, su afecto por Annie parece haber aumentado tanto que, al separarse de ella, le arrancó la promesa de que acudiría a su lecho de muerte. Desgarrado por un conflicto entre imaginario y real, Edgar partió dispuesto a visitar a Helen, sin llegar a su destino: “No me acuerdo de nada de lo sucedido”,⁴¹ diría luego en una carta, pero él mismo narra su tentativa de suicidio. Compró láudano y bebió la mitad del frasco en Boston, antes de tener tiempo de tomar la otra mitad que lo hubiera matado, sobrevino la reacción de un organismo ya habituado al opio y Edgar vomitó el exceso de láudano. Cuando más tarde llegó a casa de Helen tuvo lugar una escena desgarradora, hasta que ella consintió en el matrimonio si Edgar le prometía abstenerse para siempre de toda droga o estimulante; Poe lo prometió, volviendo al cottage de Fordham, donde la señora Clemm lo esperaba angustiada por su larga ausencia y los rumores que llegaban sobre las locuras de Eddie.

Julio Cortázar, quien, como se mencionó al principio, fue uno de los mejores biógrafos de Poe, y de quien se toma esta semblanza, cuenta que el escritor de cuentos de terror por esos días fue descubierto por la correspondencia enviada a Helen, a Annie, a algunos amigos; hablan de la miseria, la inquietud, y la angustia de la promesa a Helen que configuraban el clima indefinible de las pesadillas. Edgar sabía que los *literati* batallaban para disuadir a Helen y que la madre de ésta temblaba por las consecuencias del matrimonio. Le disgustó profundamente que en la redacción del contrato de bodas los escasos bienes de Whitman fueran puestos deliberadamente a salvo de su alcance, como si le creyeran un aventurero. En vísperas de la boda pronunció una conferencia que fue aplaudida con entusiasmo, pero simultáneamente Helen se enteró de las visitas de Edgar a casa de Annie y de los rumores, falsos, que circulaban al respecto; Edgar había bebido con unos amigos, aunque sin embriagarse. Todo ello provocó a último momento la negativa de Helen y Edgar suplicó en vano; ella volvió a decirle que le

⁴¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 49.

amaba, pero se mantuvo firme, y el poeta retornó a Fordham en un infierno de desesperación.

Asqueado por los rumores, la maledicencia, la sociedad de los *literati* y sus mezquinas querellas, se encerró en el cottage con la señora Clemm y luchó con los restos de su energía para salir adelante, editar, por fin, su nunca olvidada revista y reanudar el trabajo creador.

De enero a junio de 1849 pareció agazaparse, esperar. Pero hay un poema, *Para Annie*, en el que Poe se describe a sí mismo muerto, feliz y abandonadamente muerto, por fin y definitivamente muerto. Era demasiado lúcido para engañarse sobre la verdad, y cuando iba a Nueva York se entregaba al láudano con desesperada avidez. Un admirador le escribió entonces ofreciéndose a financiar la revista que tanto había deseado; era la última oportunidad de su vida, era la última carta, pero Edgar, perdía siempre en el juego y también perdió esta vez.

En julio de 1849, Poe abandonó Nueva York para volver a su ciudad de Richmond; lo único que se sabe es que lo hizo por un instinto de refugio, de protección. Lleno de presentimientos, se despidió de la pobre señora Clemm, que no volvería a verlo. De una amiga se separó diciéndole que estaba seguro de no regresar; lloraba al decirlo. Era un hombre con los nervios a flor de piel, que temblaba a cada palabra.

No se sabe cómo llegó a Filadelfia, interrumpiendo su viaje al Sur, hasta que a mediados de julio, probablemente después de muchos días de intoxicación, Edgar entró corriendo en la redacción de una revista donde tenía amigos y reclamó desesperadamente protección. La manía persecutoria estallaba en toda su fuerza. Estaba convencido de que la señora Clemm había muerto; probablemente quiso matarse a su vez, pero el fantasma de Virginia lo había detenido. La alucinante teoría duró semanas enteras hasta que Edgar empezó a reaccionar, entonces pudo escribir a la señora Clemm, pero el párrafo central de su carta decía: "Apenas recibas esta ven inmediatamente... Hemos de morir juntos. Inútil tratar de convencerme: debo morir...".⁴² Sus amigos reunieron algún dinero y lo embarcaron rumbo a Richmond; durante el viaje, sintiéndose mejor, escribió otra carta a la señora Clemm reclamando su presencia. Lejos de ella, lejos de alguien que lo acompañara y cuidara, Edgar estaba siempre perdido; el más solitario de los hombres no sabía estar solo. Apenas llegado a Richmond escribió otra vez. "Llegué aquí con dos dólares, de los cuales te mando uno. ¡Oh Dios, madre mía! ¿Nos veremos otra vez? ¡Oh ven si puedes! Mis ropas están en un estado tan horrible y me siento tan mal..."⁴³

⁴² *Ibid.*, p. 50.

⁴³ *Idem.*

De nueva cuenta se puede escuchar en estas líneas el sufrimiento de un Edgar afligido y necesitado de amor, aunque sea en los últimos días de lo que fue su vida. No hace falta ser un experto para imaginar con cuánto sentimiento pudo dirigir estas palabras a quien consideraba realmente su madre, la nostalgia que saldría de su boca al pronunciarlas.

Cuentan que los amigos de Richmond le proporcionaron sus últimos días tranquilos. Bien atendido, respirando la atmósfera virginiana que, después de todo, era la única verdaderamente suya, Edgar nadó una vez más contra la corriente negra, como había nadado de niño para asombro de sus camaradas. Se le vio de nuevo paseando reposadamente por las calles de Richmond, visitando las casas de los amigos, asistiendo a las tertulias y a las veladas, donde, claro está, lo asediaban cordialmente para que recitara *El cuervo*, que en su boca se convertía en el poema inolvidable. Y luego estaba Elmira, su novia lejana, y ahora una viuda de respetable apariencia, y a quien Edgar buscó de inmediato. Luego se diría que Edgar no ignoraba la fortuna de Elmira. Ella aceptó de inmediato su compañía, su amistad, su galanteo. En la adolescencia había prometido ser su mujer; los años habían pasado y Edgar estaba otra vez ahí, fatalmente bello y misterioso, con una fama donde el escándalo era una prueba más del genio que lo provocaba. Elmira aceptó casarse con él, y aunque hubo una etapa de malentendidos y algunas recaídas de Edgar, hacia septiembre de 1849 el matrimonio quedó definitivamente concertado para el mes siguiente.

Se decidió que Edgar viajara al Norte en busca de la señora Clemm, y para entrevistarse con Griswold, quien había aceptado ocuparse de la edición de las obras del poeta. Edgar pronunció una última conferencia en Richmond, repitiendo su famoso texto sobre *El principio poético*, y la delicadeza de sus amigos halló la manera de proporcionarle el dinero necesario para el viaje; a las cuatro de la madrugada del 27 de septiembre de 1849 Edgar se embarcó rumbo a Baltimore. Se dice que estaba deprimido y lleno de presentimientos, y que su partida a hora tan temprana obedeció a un capricho suyo.

Se ha dicho que Poe, en los periodos de depresión derivados de una evidente debilidad cardíaca, acudía al alcohol como un estimulante imprescindible; apenas bebía, su cerebro pagaba las consecuencias. Este círculo vicioso debió cerrarse otra vez a bordo durante la travesía a Baltimore; Poe debía tomar allí el tren para Filadelfia, pero se hacía necesario esperar varias horas, y en una de estas horas se selló su destino. Se sabe que cuando visitó a un amigo ya estaba ebrio. Lo que pasó después es sólo materia de conjetura.

Se abre un paréntesis de cinco días, al final de los cuales un médico, conocido de Poe, recibió un mensaje presurosamente escrito a lápiz, informándolo de que un caballero mal vestido necesitaba urgentemente su ayuda. La nota procedía de un tipógrafo que acababa de reconocer a Edgar Poe en un borracho semiinconsciente, metido en una

taberna y rodeado por la peor gente de Baltimore.⁴⁴ Eran días de elecciones, y los partidos en pugna hacían votar repetidas veces a gente pobre, a quienes emborrachaban previamente para llevarlos de urna en urna. Sin que exista prueba concreta, asegura Julio Cortázar, lo más probable es que Poe fuera utilizado como votante y abandonado finalmente en la taberna donde acababan de identificarlo.

La descripción que más adelante haría el médico muestra que estaba ya perdido para el mundo, a solas en su particular infierno en vida, entregado definitivamente a sus visiones. Vivió cinco días más en un hospital de Baltimore. El resto de sus fuerzas se quemó en terribles alucinaciones, en luchar con las enfermeras que lo aquejaban, en llamar desesperadamente a Reynolds, el explorador polar que había influido en la composición de Gordon Pym y que misteriosamente se convertía en el símbolo final de esas tierras del más allá que Edgar parecía estar viendo. Ni la señora Clemm, ni Annie, ni Elmira estuvieron junto a él, pues lo ignoraban todo. En un intervalo de lucidez, parece haber preguntado si quedaba alguna esperanza; como le dijeron que estaba muy grave, rectificó: “No quiero decir eso. Quiero saber si hay esperanzas para un miserable como yo”.⁴⁵ Murió a las tres de la madrugada del 7 de octubre de 1849. “Que Dios ayude a mi pobre alma”,⁴⁶ fueron sus últimas palabras.

Finalmente, en estas palabras Edgar Allan Poe encierra toda clase de sentimientos: desesperación, angustia, temor, lástima, etcétera, que lo caracterizaron hasta el último de sus días; de haberlas escuchado de su propia voz seguramente hasta el más insensible habría despertado sus sentidos y lo hubieran acompañado en su última pérdida, nada menos que de su propia vida. Sin embargo, se dice que pocos asistieron al funeral de Edgar Allan Poe.

En definitiva no se conocía como se conoce hoy, ya que de lo contrario, de haber leído su obra con mayor detenimiento y de haber valorado la aportación que hizo a la literatura, seguramente un velatorio no hubiera sido suficiente espacio para despedirse del gran Eddie, como le decían las personas que lo amaban:

Allí fue donde murió Poe, al anochecer del mismo domingo, 7 de octubre de 1849, a la edad de treinta y siete años, vencido por el *delirium tremens*, ese terrible visitante que había ya rondado en su cerebro una o dos veces. De esta forma desapareció de este mundo uno de los mayores héroes literarios, el hombre genial que había escrito en *El gato negro* estas palabras fatídicas: *¡Qué enfermedad puede compararse al alcohol!*⁴⁷

Lamentamos que su vida fuese breve, como si supiésemos cuánto debe durar la vida de cada cual para realizarse plenamente. Y le compadecemos porque fue

⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 91.

desdichado, atendiendo superficialmente a su neurosis, a su pobreza, a la pérdida temprana de su amada Virginia, a su alcoholismo... Demasiada presunción por parte de nosotros, los felices. ¿Desdichado? Nada sabemos del gozo sombrío de inaugurar esa alameda rigurosa y siniestra por la cual aún transitamos, con la jauría infernal en los talones. Quizá él nos espera, sonriente y verduoso, al otro lado.⁴⁸

Bien lo dice Fernando Savater (1947), filósofo, activista y escritor español, nadie sabrá si era el momento ideal para que Poe muriera, ni tampoco nadie debería juzgarlo por como quiso llevar su vida, ahora más bien se debería simplemente agradecer lo que ha aportado al mundo de las letras y quizá también recriminar a quienes no lo valoraron:

Esas gentes ignoraron a Poe como ignorarán de nuevo al verdadero escritor, como las grandes editoriales que después publicarán profusa y gratuitamente su obra le ignoraron y le dejaron perecer de desesperación.⁴⁹

Stephane Mallarmé (1842–1898), poeta y crítico francés, realizó un homenaje a Edgar Allan Poe frente a su tumba, en Baltimore, a modo de poema, tan profundo como la vida misma del poeta:

¡Igual que en Sí mismo, al fin la eternidad lo cambia,
El poeta levanta con la espada desnuda
A Su siglo espantado por no haber sabido
Que la muerte triunfaba en esta voz extraña!

Ellos, como un vil sobresalto de hidra que oyera antaño al ángel
Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu
Proclamaron muy alto el sortilegio bebido
En el torrente sin honra de alguna negra mezcla.

Del suelo y de la nube hostiles ¡oh reproche!
Si nuestra idea con ello no esculpe un bajo relieve
Con que la tumba de Poe deslumbrante se adorne,

Calmo bloque a este mundo caído de un desastre oscuro,
Que ese granito al menos muestre por siempre su tope
A los negros velos de la Blasfemia esparcidos en el futuro.⁵⁰

⁴⁸ Fernando Savater, *Los hijos de Poe*,

http://www.elpais.com/articulo/semana/hijos/Poe/elpepuculbab/20090124elpbabese_6/Tes, consultado el 3 de marzo, 2011.

⁴⁹ Francisco Castañeda Iturbide, *Edgar Allan Poe: el signo de la fatalidad*,

http://www.galeon.com/letrasperdidas/consagrados/c_poe32.htm, consultado el 4 de enero, 2012.

⁵⁰ Stéphane Mallarmé, *Poesía*, p.147.

Finalmente, y a manera de resumen de lo que fue la vida de Edgar Allan Poe, vale la pena destacar el análisis que hiciera la psicoanalista María Bonaparte (1882 –1962) y que rescata Fernando Savater en su escrito *Edgar Poe: el efecto de las sombras*; ella dice que fue:

El niño que vio morir a su joven madre, a partir de lo cual ya no soñó más que con mujeres agonizantes o resucitadas, sin otro traje de boda que la mortaja; el huérfano criado por una familia pudiente al que siempre obsesionaron los recintos placentarios de mágica clausura, a la vez palacio encantado y cámara de los horrores; el libre pensador obsesionado por la muerte y sobre todo por el *bulto* de la muerte, por sus repugnantes y horriblos efectos físicos en los que siempre cabe suponer una chispa de conciencia y una llama de venganza; el reaccionario que sin embargo profesaba culto a la lógica fría de la razón dieciochesca y que esperaba de audaces astronautas o rigurosos detectives las claves para escapar a este mundo de pánicos, lo que le permitió convertirse en pionero de la ficción científica y del relato policial...⁵¹

No hay mucho más que agregar a esta increíble descripción que hace Bonaparte de Poe, sobre de quien los escritores hablan casi de la misma forma (como ya se pudo leer), ya que hacerlo sería quizá una exageración; simplemente se dirá que es importante rescatar sus palabras para complementar este punto, porque se considera que serán de gran aportación para una mejor comprensión del cuento *El gato negro*, del que enseguida se hablará. Y es que, en esas pocas líneas, Bonaparte no se pudo expresar más maravillosamente sobre el oscuro mundo de Poe al que nos adentramos en este capítulo.

⁵¹ Fernando Savater, *Edgar Poe: el efecto de las sombras*, Vuelta, p. 54.

3.2 *El gato negro* imaginado con el oído

Después de conocer la vida de Edgar Allan Poe, es posible comprender porqué se dedicó a hacer cuentos de terror, en los que básicamente escribe sobre la muerte, la destrucción, el alcoholismo, y también el propio miedo. Uno de los cuentos que la autora de esta investigación considera que es prácticamente un espejo de Poe es *El gato negro*, y esa es justamente la razón por la que se eligió para hacerlo radioarte, para tratar de hacer que los radioescuchas pongan a trabajar su imaginación con la experimentación acústica que tendrán, valga la expresión, en sus oídos, y de esta forma se adentren un poco al mundo de Poe.

Pero antes de llegar a la producción radiofónica es necesario conocer el cuento de *El gato negro* para comprobar lo dicho, que se trata de una proyección de Poe de todo lo que hubo en su vida. De tal suerte que en las siguientes líneas se podrá leer la obra completa, aunque, al igual que en el punto 3.1 de este capítulo, habrá críticas de algunos autores hacia la obra y también se podrán encontrar anotaciones de la autora de esta tesis que expliquen los motivos que la llevaron a hacerla radioarte. La manera de identificar el cuento de las críticas será con el cambio de tipografía (la única distinta a todo el trabajo) como aparece en el siguiente párrafo, lo demás son comentarios que también se identificarán con sus respectivas notas a pie de página. Cabe resaltar que el cuento se tomó de la traducción que hizo Julio Cortázar y que aparece en el libro *Edgar Allan Poe, Cuentos completos*, al que ya se citó anteriormente.

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma.

Desde el inicio del cuento se nota la personalidad de Edgar Allan Poe; se evidencian sus problemas existenciales. Una de las principales razones para tomar el cuento de *El gato negro* como base para elaborar un radioarte es precisamente porque el autor se proyecta en esta obra. Es decir, se habla de que cada uno de los cuentos de Poe son una parte de su vida, pero a lo largo de este texto en particular se irá demostrando porqué se puede decir que es uno en los que más claramente se encuentran rasgos de las características que como persona tenía Edgar Allan Poe. Andre Maturana (1969), escritora chilena, lo dice de otra manera:

Es un narrador que cada cierto tiempo vuelve a sí mismo con obstinación, interrumpiendo el relato con descripciones de su estado mental que además nombra obsesivamente.⁵²

⁵² Andrea Maturana en *Edgar Allan Poe Cuentos Completos, Edición comentada*, p. 104.

Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de esos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido. Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos que *baroques*. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales.

Desde la infancia me destacué por la docilidad y bondad de mi carácter. La ternura que abrigaba mi corazón era tan grande que llegaba a convertirme en objeto de burla para mis compañeros. Me gustaban especialmente los animales, y mis padres me permitían tener una gran variedad. Pasaba a su lado la mayor parte del tiempo, y jamás me sentía más feliz que cuando les daba de comer y los acariciaba. Este rasgo de mi carácter creció conmigo y, cuando llegué a la virilidad, se convirtió en una de mis principales fuentes de placer. Aquellos que alguna vez han experimentado cariño hacia un perro fiel y sagaz no necesitan que me moleste en explicarles la naturaleza o la intensidad de la retribución que recibía. Hay algo en el generoso y abnegado amor de un animal que llega directamente al corazón de aquel que con frecuencia ha probado la falsa amistad y la frágil fidelidad del *hombre*.

Me casé joven y tuve la alegría de que mi esposa compartiera mis preferencias. Al observar mi gusto por los animales domésticos, no perdía oportunidad de procurarme lo más agradables de entre ellos. Teníamos pájaros, peces de colores, un hermoso perro, conejos, un monito y *un gato*.

Este último era una animal de notable tamaño y hermosura, completamente negro y de una sagacidad asombrosa. Al referirse a su inteligencia, mi mujer, que en el fondo era no poco supersticiosa, aludía con frecuencia a la antigua creencia popular que todos los gatos negros son brujas metamorfoseadas. No quiero decir que lo creyera seriamente, y sólo menciono la cosa porque acabo de recordarla.

Plutón –tal era el nombre del gato– se había convertido en mi favorito y mi camarada. Sólo yo le daba de comer y él me seguía por todas partes en casa. Me costaba mucho impedir que anduviera tras de mí en la calle.

Nuestra amistad duró así varios años, en el curso de los cuales (enrojeczo al confesarlo) mi temperamento y mi carácter se alteraron radicalmente por culpa del demonio. Intemperancia. Día a día me fui volviendo más melancólico, irritable e indiferente hacia los sentimientos ajenos. Llegué, incluso, a hablar descomedidamente a mi mujer y terminé por infligirle violencias personales. Mis favoritos claro está, sintieron igualmente el cambio de mi carácter. No sólo los descuidaba, sino que llegué a hacerles daño. Hacia *Plutón*, sin embargo, conservé suficiente consideración como para

abstenerme de maltratarlo, cosa que hacía con los conejos, el mono y hasta el perro cuando, por casualidad o movidos por el afecto, se cruzaban en mi camino. Mi enfermedad, empero, se agravaba –pues, ¿qué enfermedad es comparable al alcohol? –, y finalmente el mismo *Plutón*, que ya estaba viejo y, por tanto, algo enojadizo empezó a sufrir las consecuencias de mi mal humor.

Una noche que volvía a casa completamente embriagado, después de una de mis correrías por la ciudad, me pareció que el gato evitaba mi presencia. Lo alcé en brazos, pero, asustado por mi violencia, me mordió ligeramente en la mano. Al punto se apoderó de mí una furia demoniaca y ya no supe lo que hacía. Fue como si la raíz de mi alma se separara de golpe de mi cuerpo; una maldad más que diabólica alimentada por la ginebra, estremeció cada fibra de mi ser. Sacando del bolsillo del chaleco un cortaplumas, lo abrí mientras sujetaba al pobre animal por el pescuezo y, deliberadamente, le hice saltar un ojo. Enrojezco, me abraso, tiemblo mientras escribo tan condenable atrocidad.

Cuando la razón retornó con la mañana, cuando hube disipado en el sueño los vapores de la orgía nocturna, sentí que el horror se mezclaba con el remordimiento ante el crimen cometido; pero mi sentimiento era débil y ambiguo, no alcanzaba a interesar al alma. Una vez más me hundí en los excesos y muy pronto ahagué en vino los recuerdos de lo sucedido.

Quizá si la vida de Poe hubiera sido menos desafortunada no habría caído en lo que ahora conocemos como depresión, enfermedad que mucho tiene que ver con el alcoholismo, un estado del que conforme avanzaron los años cada vez menos salía y más problemas le causaba, aunque al mismo tiempo le hacía escribir en la forma en que lo hacía, interiorizando, como vaciando su alma. Agustina Jojárt habla sobre la combinación alcohol-sensibilidad que se tradujo en la obra de Edgar Poe:

Tal vez, haya podido componer su obra fantástica valiéndose del instrumento que vencía a su voluntad –el alcohol- o, quizás, simplemente escribía cediendo a la sensibilidad; pero es conveniente pensar que ambos puntos son convergentes, lo cual explica la exactitud de sus relatos.⁵³

Esa sensibilidad de Poe de la que nos habla Jojárt, a la que inevitablemente respondía escribiendo, es la misma a la que se responde cuando se trabaja auditivamente para llevar la interpretación del cuento que aquí se lee. Por eso se agradece la forma en que Poe escribía, por el hecho de que cada palabra que se lee provoca una sensación en el lector. En el caso de este trabajo, esas sensaciones llegaron también a través del oído, las mismas que se quieren transmitir a través del radioarte que se presenta al final de la investigación.

⁵³ Agustina Jojárt, *Edgar Allan Poe, el catador de su desgracia*, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poeagus.htm>, consultado el 3 de marzo, 2011.

El gato, entretanto, mejoraba poco a poco. Cierto que la órbita donde faltaba el ojo presentaba un horrible aspecto, pero el animal no parecía sufrir ya. Se paseaba, como de costumbre por la casa, aunque, como es de imaginar, huía aterrorizado al verme. Me quedaba aún bastante de mi antigua manera de ser para sentirme agraviado por la evidente antipatía de un animal que alguna vez me ha querido tanto. Pero ese sentimiento no tardó en ceder paso a la irritación. Y entonces, para mi caída final e irrevocable, se presentó el espíritu de la PERVERSIDAD. La filosofía no tiene en cuenta a este espíritu; y, sin embargo, tan seguro estoy de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre. ¿Quién no se ha sorprendido a sí mismo cien veces en momentos en que cometía una acción tonta o malvada por la simple razón de que *no debía* cometerla? ¿No hay en nosotros una tendencia permanente, que enfrenta descaradamente al buen sentido, una tendencia a transgredir lo que constituye *la Ley* por el solo hecho de serlo?

Hay que poner atención en estas preguntas que se hace Poe; busca respuestas del mundo que le rodea para así poder entenderlo. Su interiorización se hace presente en cada párrafo. Aunque al parecer la gente cercana a él lo veía distraído y alejado del mundo, era todo lo contrario, Poe andaba metido hasta en los lugares más profundos del ser humano:

Al abordar con esa mente analítica ciertos estados de la conciencia, proponiendo su posible explicación con base en motivaciones externas y condicionamientos internos, Poe abrió el camino para que se desarrollase la llamada psicología profunda, admirablemente prefigurada en *El demonio de la perversidad*, *El gato negro* y en *William Wilson*, por sólo citar tres de sus cuentos mejor conocidos.⁵⁴

Francisco Castañeda Iturbide retoma muy bien lo que se venía hablando, sobre el grado de sensibilidad que lograba Poe y que, mejor aún, pudo transmitir en cada uno de sus cuentos, poemas y ensayos, misma que no se pude dejar de lado cuando se habla de arte, por el contrario cae como anillo al dedo y por eso es de alguna forma factible trabajar sus obras así, artísticamente, como en el caso de este trabajo, para radio.

Este espíritu de perversidad se presentó, como he dicho, en mi caída final. Y el insondable anhelo que tenía mi alma de *vejarse a sí misma*, de violentar su propia naturaleza, de hacer mal por el mal mismo, me incitó a continuar y, finalmente, a consumir el suplicio que había infligido a la inocente bestia. Una mañana, obrando a sangre fría, le pasé un lazo por el pescuezo y lo ahorqué en la rama de un árbol; lo ahorqué mientras las lágrimas manaban de mis ojos y el más amargo remordimiento me apretaba el corazón; lo ahorqué *porque* recordaba que me había querido y *porque* estaba

⁵⁴ Francisco Castañeda Iturbide, *Edgar Allan Poe: el signo de la fatalidad*, http://www.galeon.com/letrasperdidas/consagrados/c_poe32.htm, consultado el 4 de enero, 2012.

seguro de que no me había dado motivo para matarlo; *lo ahorqué porque* sabía que, al hacerlo, cometía un pecado, un pecado mortal que comprometería mi alma hasta llevarla –si ello fuera posible– más allá del alcance de la infinita misericordia del Dios más misericordioso y más terrible.

La muerte se presenta en cualquier oportunidad en los relatos de Poe, es prácticamente inevitable que la hiciera a un lado cuando fue lo más real que tuvo en su vida. Si en general cuesta trabajo a los humanos entender la muerte, para alguien con la sensibilidad de este autor ¿cómo habrá sido? Se podría pensar que la respuesta es casi obvia, pero seguramente después de conocer este trabajo costará aún más saberla al cien por ciento:

La muerte y la locura fueron los símbolos de que éste se valió para comunicar su horror de la vida; en sus libros tuvo que simular que vivir es hermoso y que lo atroz es la destrucción de la vida, por obra de la muerte y de la locura. Tales símbolos atenúan su sentimiento; para el pobre Poe el mero hecho de existir era atroz.⁵⁵

Por eso el objetivo del radioarte de este cuento, que a la vez es como la propia vida de Edgar Allan Poe, es llegar a los rincones más profundos y sensibles de quien lo pueda escuchar, para poder comprender, al menos un poco, cómo se sentía.

La noche de aquel mismo día en que cometí tan cruel acción me despertaron gritos de: <<¡Incendio!>>. Las cortinas de mi cama eran una llama viva y toda la casa estaba ardiendo. Con gran dificultad pudimos escapar de la conflagración mi mujer, un sirviente y yo. Todo quedó destruido. Mis bienes terrenales se perdieron y desde ese momento tuve que resignarme a la desesperanza.

Si ya de por sí era compleja la vida de Edgar Allan Poe para entenderla, no se espera otra forma de escribir más que clara, eso sí, con la seriedad que de igual forma lo caracterizaba. Sus textos están redactados sin mayor dificultad, tal como sus ideas llegaban a su mente y aplicando su vasto vocabulario. Rossana Reyes, colaboradora de la revista *Letras Libres*, escribió alguna vez sobre el estilo de las obras de Poe:

El estilo del señor Poe es claro y contundente. A menudo hay minuciosidad en el detalle, pero si se observa con atención, se verá que esta minuciosidad era necesaria para el desarrollo de la trama, el efecto o los incidentes. Su estilo puede ser llamado, rigurosamente, un estilo serio. Y esta seriedad es una de sus mayores virtudes. Un escritor debe estar plenamente convencido de sus afirmaciones, o debe fingir perfectamente que lo está para ocasionar un interés absorbente en la mente de su lector. Este poder de simulación sólo puede

⁵⁵ Jorge Luis Borges, *Edgar Allan Poe*, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/porborges.htm>, consultado el 11 de enero, 2012.

encontrarse en un hombre de gran genio. Es resultado de una peculiar combinación de las facultades mentales; gracias a él se logran: seriedad, detalle no profuso sino minucioso y fidelidad en la descripción. El señor Poe lo posee, con rotunda perfección.⁵⁶

Son precisamente los detalles, la minuciosidad de la que habla Reyes los que le dan el efecto que seguramente deseó Poe en sus cuentos. Las descripciones que hace, los detalles que cuenta son esenciales y los que además logran transportar al lector a la escena donde ocurrían los hechos, para que éste toque, huelga, pruebe, sienta y escuche lo mismo que sus personajes.

No incurriré en la debilidad de establecer una relación de causa y efecto entre el desastre y mi criminal acción. Pero estoy detallando una cadena de hechos y no quiero dejar ningún eslabón incompleto. Al día siguiente del incendio acudí a visitar las ruinas. Salvo una, las paredes se habían desplomado. La que quedaba en pie era un tabique divisorio de poco espesor, situado en el centro de la casa, y contra el cual se apoyaba ante la cabecera de mi lecho. El enlucido había quedado a salvo de la acción del fuego, cosa que atribuí a su reciente aplicación. Una densa muchedumbre habíase reunido frente a la pared y varias personas parecían examinar parte de la misma con gran atención y detalle. Las palabras << ¡extraño!, ¡curioso! >> y otras similares excitaron mi curiosidad. Al aproximarme vi que en la blanca superficie, grabada como un bajo relieve, aparecía la imagen de un gigantesco *gato*. El contorno tenía una nitidez verdaderamente maravillosa. Había una soga alrededor del pescuezo del animal.

Al descubrir esta aparición –ya que no podía considerarla otra cosa– me sentí dominado por el asombro y el terror. Pero la reflexión vino luego en mi ayuda. Recordé que había ahorcado al gato en un jardín contiguo a la casa. Al producirse la alarma del incendio, la multitud había invadido inmediatamente el jardín: alguien debió de cortar la soga y tirar al gato en mi habitación por la ventana abierta. Sin duda habían tratado de despertarme en esa forma. Probablemente la caída de las paredes comprimió a la víctima de mi crueldad contra el enlucido recién aplicado, cuya cal, junto con la acción de las llamas y el amoniaco del cadáver, produjo la imagen que acababa de ver.

Si bien en esta forma quedó satisfecha mi razón, ya que no mi conciencia, sobre el extraño episodio, lo ocurrido impresionó profundamente mi imaginación. Durante muchos meses no pude librarme del fantasma del gato, y en todo ese tiempo dominó mi espíritu un sentimiento informe que se parecía, sin serlo, al remordimiento. Llegué al punto de lamentar la pérdida del animal y buscar, en los viles antros que habitualmente frecuentaba, algún otro de la misma especie y apariencia que pudiera ocupar su lugar.

⁵⁶ Rossana Reyes, “Poe sobre Poe”, *Letras libres*, p. 26.

Una noche en que, borracho a medias, me hallaba en una taberna más que infame, reclamó mi atención algo negro posado sobre uno de los enormes toneles de ginebra que constituían el principal moblaje del lugar. Durante algunos minutos había estado mirando dicho tonel y me sorprendió no haber advertido antes la presencia de la mancha negra en lo alto. Me aproximé y la toqué con la mano. Era un gato negro muy grande, tan grande como *Plutón* y absolutamente igual a este, salvo un detalle: *Plutón* no tenía el menor pelo blanco en el cuerpo, mientras este gato mostraba una vasta aunque indefinida mancha blanca que le cubría casi todo el pecho.

Al sentirse acariciado se enderezó prontamente, ronroneando con fuerza, se frotó contra mi mano y pareció encantado de mis atenciones. Acababa, pues, de encontrar el animal que precisamente andaba buscando. De inmediato, propuse su compra al tabernero, pero me contestó que el animal no era suyo y que jamás lo había visto antes ni sabía nada de él.

Continué acariciando al gato y, cuando me disponía a volver a casa, el animal pareció dispuesto a acompañarme. Le permití que lo hiciera, deteniéndome una y otra vez para inclinarme y acariciarlo. Cuando estuvo en casa, se acostumbro a ella de inmediato y se convirtió en el gran favorito de mi mujer.

Por mi parte, pronto sentí nacer en mí una antipatía hacia aquel animal. Era exactamente lo contrario de lo que había anticipado, pero –sin que pueda decir cómo ni por qué– su marcado cariño por mí me disgustaba y me fatigaba. Gradualmente, el sentimiento de disgusto y fatiga creció hasta alcanzar la amargura del odio. Evitaba encontrarme con el animal; un resto de vergüenza y el recuerdo de mi crueldad de antaño me vedaban maltratarlo. Durante algunas semanas me abstuve de pegarle o de hacerle víctima de cualquier violencia; pero gradualmente –muy gradualmente– llegué a mirarlo con inexpresable odio y a huir en silencio de su detestable presencia, como si fuera una emanación de la peste.

Léase a continuación la interpretación de la escritora Andrea Maturana respecto a estas últimas líneas del cuento:

El gato, como la mente, no tiene descanso... a fin de cuentas todos tenemos adentro un gato negro que transmuta y nos recuerda lo que hemos dicho, lo que hemos hecho.⁵⁷

Siguiendo lo que dice Maturana, y por lo que se ha leído de la vida de Poe, éste seguramente llevaba consigo a cada paso las tragedias de su vida. Con cada muerte, desde la de su madre, recordaba la anterior y la anterior y así sucesivamente, por eso se le ve en unas muertes más dolido que en otras, por eso, de la misma forma, su

⁵⁷ Andrea Maturana, *op. cit.*, p. 106.

alcoholismo incrementaba; lo que fue al principio una copa de prueba, al final –con todo y que sabía el mal que provocaba en él el alcohol– ya no paraba de beber sin importarle las consecuencias. Ese vicio que fue su aparente salida de escape lo llevó a la muerte. Y digo aparente porque es sabido que el alcohol provoca cierto grado de inconsciencia pero eso no hace cambiar la realidad ni tampoco la elimina de la conciencia.

Lo que, sin duda, contribuyó a aumentar mi odio fue descubrir, a la mañana siguiente de haberlo traído a casa, que aquel gato, igual que *Plutón*, era tuerto. Esta circunstancia fue precisamente la que le hizo más grato a mi mujer, quien, como ya dije, poseía en alto grado esos sentimientos humanitarios que alguna vez habían sido mi rasgo distintivo y la fuente de mis placeres más simple y más puros.

El cariño del gato por mí parecía aumentar en el mismo grado que mi aversión. Seguía mis pasos con una pertinacia que me constaría hacer entender al lector. Dondequiera que me sentara venía a ovillarse bajo mi silla o saltaba a mis rodillas, prodigándome sus odiosas caricias. Si echaba a caminar, se metía entre mis pies amenazando con hacerme caer, o bien clavaba sus largas y afiladas uñas en mis ropas, para poder trepar hasta mi pecho. En esos momentos aunque ansiaba aniquilarlo de un solo golpe, me sentía paralizado por el recuerdo de mi primer crimen, pero sobre todo –quiero confesarlo ahora mismo– por un espantoso *temor* al animal.

Aquí otra característica evidente de la forma de escribir de Poe. Observe la antepenúltima palabra del párrafo anterior a estas líneas: *temor*. ¿Por qué habrá escrito el autor sólo ciertas palabras o frases en distintos formatos que todo el cuerpo del cuento? Ésta es una versión:

Otro elemento curioso son los énfasis que Poe insiste en incluir como parte del cuento. Una y otra vez destaca ciertas cosas en *itálicas*, en general palabras o frases cortas, que de nuevo nos recuerdan que hay alguien detrás del cuento, y que este alguien quiere llevar nuestra atención a ciertas palabras, a ciertos sucesos. Estos énfasis deliberados se van convirtiendo, sin tener ni que mencionarlo, en las obsesiones del narrador, en señales de los desvaríos de su mente... pareciera que este cuento está relatado en susurros.⁵⁸

Parece muy asertivo lo que dice Andrea Maturana sobre que las *itálicas* o las mayúsculas que de pronto se plantan en el texto, es la forma en que el autor dice: ¡ey, hay alguien aquí!, ¡compréndanme!, ¡sientan lo que yo siento!. Maturana incluso los llama susurros, que también se podrían interpretar como flashes de la vida de Poe que lo hacen recordar quién es, que no lo dejan y con lo que tiene que cargar todo el tiempo. Para muestra esta última palabra de la que se hace referencia: *temor*; es claro que de lo que más sufría Poe era de miedo a la vida y a la muerte (porque es evidente que con cada muerte él quedaba perdido en la nada, sin saber qué hacer o hacia dónde

⁵⁸ *Ibid*, p. 104.

dirigirse), por eso al leer este cuento, por ejemplo, permanece todo el tiempo la sensación de temor e incluso se llegan a tener algunos sobresaltos; como cuando se está viendo una película y los efectos sonoros logran que peguemos de brincos en ciertas escenas, aunque en una lectura la imaginación de cada quien recrea esas escenas, lo que hace que cada persona las perciba diferente. ¿Qué tal si ahora como lector trata de captar el temor por medio del oído? Tal como es la intención del radioarte presentado al final de esta investigación.

Aquel temor no era precisamente miedo de un mal físico y, sin embargo, me sería imposible definirlo de otra manera. Me siento casi avergonzado de reconocer –sí, aún en esta celda de criminales me siento casi avergonzado de reconocer que el terror, el espanto que aquel animal me inspiraba, era intensificado por una de las más insensatas quimeras que sería dado concebir. Más de una vez mi mujer me había llamado la atención sobre la forma de la mancha blanca de la cual ya he hablado, y que constituía la única diferencia entre el extraño animal y el que yo había matado. El lector recordará que esta mancha, aunque grande, me había parecido al principio de forma indefinida; pero gradualmente, de manera tan imperceptible que mi razón luchó durante largo tiempo por rechazarla como fantástica, la mancha fue asumiendo un contorno de rigurosa precisión. Representaba ahora algo que me estremeczo al nombrar, y por ello odiaba, temía y hubiera querido librarme del monstruo *si hubiese sido capaz de atreverme*; representaba, digo, la imagen de una cosa atroz, siniestra..., ¡la imagen del PATÍBULO! ¡Oh lúgubre y terrible máquina del horror y del crimen, agonía y de la muerte!

Me sentí entonces más miserable que todas las miserias humanas. ¡Pensar que una *bestia*, cuyo semejante había yo destruido desdeñosamente, una *bestia* era capaz de producir tan insoportable angustia en un hombre creado a imagen y semejanza de Dios! ¡Ay, ni de día ni de noche pude ya gozar de la bendición del reposo! De día aquella criatura no me dejaba un instante solo; de noche, despertaba hora a hora de los más horribles sueños, para sentir el ardiente aliento de *la cosa* en mi rostro y su terrible peso –pesadilla encarnada de la que no me era posible desprenderme– apoyado eternamente sobre *mi corazón*.

Andrea Maturana fue la invitada a hacer la crítica del cuento que se ha venido desarrollando, para una edición especial donde se recopilaron las obras de Edgar A. Poe; ella considera que el personaje del gato negro es simplemente la conciencia del narrador:

El gato hasta podría no existir, porque pasa a representar la conciencia del narrador, de algún modo. Es el espejo que le devuelve la imagen de sus acciones, y el narrador pone en él aquello que lo llevará a pagar por su crimen.⁵⁹

⁵⁹ *Ibid*, p. 106.

¿Qué tan alejada estará de lo que fue la realidad de Poe? Quizá no mucho, porque como se ha venido diciendo, Poe cargaba con sus fantasmas para donde fuera, sobre todo con las cosas malas que pasaban en su vida. Y ¿no es así el gato que encuentra el personaje de Poe en su cuento?, ¿no es como el fantasma de su primer gato recordándole lo que le hizo?, ¿no aparece el gato en aquella cantina como recordándole la clase de persona que es? Así el gran genio del terror, como nos cuenta la historia de su vida, se enfrentaba todo el tiempo a las consecuencias de sus actos, fueran buenos o malos, con estos últimos debía pagar aún más caro, por eso, por ejemplo, nunca salió de la miseria en la que vivía, cada oferta desperdiciada en alcohol provocaba cada vez más pobreza a su alrededor.

Bajo el agobio de tormentos semejantes sucumbió en mí lo poco que me quedaba de bueno. Sólo los malos pensamientos disfrutaban ya de mi intimidad; los más tenebrosos, los más perversos pensamientos. La melancolía habitual de mi humor creció hasta convertirse en aborrecimiento de todo lo que me rodeaba y de la entera humanidad; y mi pobre mujer, que de nada se quejaba, llegó a ser la habitual y paciente víctima de los repentinos y frecuentes arrebatos de ciega cólera a que me abandonaba.

Conforme va avanzando la historia del cuento el autor se va desprendiendo más de lo que lleva en su interior, de lo que quiere decir a los que le rodean y no puede hacerlo más que escribiendo. En el párrafo anterior ya nos habla de la melancolía habitual con la que pasaba sus días y en el coraje en que luego se convertía por las cosas que le rodeaban. Agustina Jojárt retoma las palabras de David H. Lawrence (1885-1930), escritor inglés, al respecto:

Tomando las palabras del poeta y dramaturgo David H. Lawrence: " Las mejores producciones de Poe no son relatos. Son algo más. Son descripciones del alma humana, retorciéndose en las convulsiones de la ruptura".⁶⁰

El escritor español, Fernando Savater tiene su propia reflexión en cuanto a que Poe escribía con el afán de que se comprendiera también su existencia:

Poe intenta que durante la lectura de sus relatos el lector ponga entre paréntesis su vida, su muerte y hasta la realidad del mundo, para entregar su alma a un *experimento emocionante* dirigido con plena autoridad por el escritor.⁶¹

Esta forma de Edgar Allan Poe de desprenderse de lo que lleva dentro, las descripciones que hace de su alma, es algo muy similar a lo que hacen los artistas sonoros, Poe a través de las letras, los radioastas a través de los sonidos. Por eso este cuento de *El gato negro* sirvió de inspiración para el radioarte de esta investigación, porque está lleno de sensaciones, de emociones que se intentarán llevar a través de

⁶⁰ Agustina Jojárt, *Edgar Allan Poe, el catador de su desgracia*, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poeagus.htm>, consultado el 3 de marzo, 2011.

⁶¹ Fernando Savater, "Edgar Poe: el efecto de las sombras", *Vuelta*, p. 53.

sonidos, de música, de ruidos, silencios, música y los elementos que ya se estudiaron y que hacen posible la radio.

Cierto día para cumplir una tarea doméstica, me acompañó al sótano de la vieja casa donde nuestra pobreza nos obligaba a vivir. El gato me siguió mientras bajaba la empinada escalera y estuvo a punto de tirarme cabeza abajo, lo cual me exasperó hasta la locura. Alcanzando un hacha y olvidando en mi rabia los pueriles temores que hasta entonces habían detenido mi mano, descargué un golpe que hubiera matado instantáneamente al animal de haberlo alcanzado. Pero la mano de mi mujer detuvo su trayectoria. Entonces, llevado por su intervención a una rabia más que demoniaca, me zafé de su abrazo y le hundí el hacha en la cabeza. Sin un solo quejido, cayó muerta a mis pies.

Qué profundo debe ser el dolor de una persona que pierde a tantas personas en su vida, y peor aún si se trata de su madre y todas sus esposas, a quienes les profesaba tanto amor; por eso las llevaba a todas siempre en la mente, a pesar de que quizá haya querido sacarlas de su vida como a la mujer de este cuento, de un hachazo:

Sus mujeres, luminosas y enfermas, agonizando de males desconocidos y hablando con una voz parecida a la música, son también él; o por lo menos, con sus extrañas aspiraciones, con su saber, con su melancolía incurable, participan profundamente de la naturaleza de su creador.⁶²

Pero como se verá en adelante en este cuento, Poe y su personaje (aunque después de todo habrá que hacer caso a los comentarios de quienes dicen que el personaje de Poe es él mismo) nunca pudieron hacer a un lado a esas grandes mujeres que estuvieron en sus vidas y que les correspondían al amor sincero que les tenían, por más que quisieron enterrarlas; en el caso del mismo Poe seguramente que con tantos matrimonios intentó desplazar a una mujer perdida por otra pero en su destino estaba escrito que ninguna le viviría hasta el final de su existencia. Ahora bien, como lector deténgase aquí un momento y deje que la imaginación traiga hasta sus oídos el sonido de la tristeza más profunda que pueda sentir. ¿Cómo la escucha? La propuesta de la autora de cómo Edgar Allan Poe pudo sentir esa tristeza la escuchará en la producción final.

Cumplido este espantoso asesinato, me entregué al punto y con toda sangre fría a la tarea de ocultar el cadáver. Sabía que era imposible sacarlo de casa, tanto de día como de noche, sin correr el riesgo de que algún vecino me observara. Diversos proyectos cruzaron mi mente. Por un momento pensé en descuartizar el cuerpo y quemar los pedazos. Luego se me ocurrió cavar una tumba en el piso del sótano. Pensé también si no convenía arrojar el cuerpo al pozo del patio o meterlo en un cajón, como si se tratara

⁶² Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 109.

de una mercadería común, y llamar a un mozo de cordel para que lo retirara de casa. Pero, al fin, di con lo que me pareció el mejor expediente y decidí emparedar el cadáver en el sótano, tal como se dice que los monjes de la Edad Media emparedaban a sus víctimas.

El sótano se adaptaba bien a este propósito. Sus muros eran de material poco resistente y estaban recién revocados con un mortero ordinario, que la humedad de la atmósfera no había dejado endurecer. Además, en una de las paredes se veía la saliencia de una falsa chimenea, la cual había sido rellena y tratada de manera semejante al resto del sótano. Sin lugar a dudas sería muy fácil sacar los ladrillos en esa parte, introducir el cadáver y tapar el agujero como antes, de manera que ninguna mirada pudiese descubrir algo sospechoso.

No me equivocaba en mis cálculos. Fácilmente saqué los ladrillos con ayuda de una palanca y, luego de colocar cuidadosamente el cuerpo contra la pared interna, lo mantuve en esa posición mientras aplicaba de nuevo la mampostería en su forma original. Después de procurarme argamasa, arena y cerda, preparé un enlucido que no se distinguía de la anterior, y revoqué cuidadosamente el nuevo enladrillado. Concluida la tarea me sentí seguro de que todo estaba bien. La pared no mostraba la menor señal de haber sido tocada. Había barrido hasta el menor fragmento de material suelto. Miré en torno, triunfante, y me dije: <<Aquí por lo menos, no he trabajado en vano>>.

Mi paso siguiente consistió en buscar a la bestia causante de tanta desgracia, pues al final me había decidido a matarla. Si en aquel momento el gato hubiera surgido ante mí, su destino habría quedado sellado, pero, por lo visto, el astuto animal, alarmado por la violencia de mi primer acceso de cólera, se cuidaba de aparecer mientras no cambiara mi humor. Imposible describir o imaginar el profundo, el maravilloso alivio que la ausencia de la detestada criatura trajo a mi pecho. No se presentó aquella noche, y así, por primera vez desde su llegada a la casa, pude dormir profunda y tranquilamente, sí, pude *dormir*, aun con el peso del crimen sobre mi alma.

Como en la mayoría, sino es que en todos los cuentos de terror, no pueden faltar los monstruos o figuras diabólicas o extraños seres que le den el sentido al miedo, pero Poe no necesitaba más que los fantasmas que cada borrachera se le aparecían y se apoderaban de él; que no eran más que las transformaciones que hace la mente embriagada de las situaciones que vivía:

No hay monstruos que salen de las alcantarillas ni extrañas conversiones en criaturas inexistentes. Hay un hombre, una mujer, un gato negro. Hay la transformación de un hombre, una atracción estremecedora hacia la maldad y de enloquecer.⁶³

⁶³ Andrea Maturana, *op. cit.*, p. 105.

Poe no echa mano de monstruos ridículos ni de fantasmas para estremecer al lector, pues sabía por experiencia propia que el miedo acompaña a todo ser humano como una sombra ominosa, tanto más inquietante cuanto que tiene sus raíces en los abismos insondables del alma.⁶⁴

Poe no necesitó más que tres personajes para lograr en sus lectores el estremecimiento total; y es que, ¿qué monstruos extraños se podría imaginar?, si, bien que mal, siempre vivió cobijado de las personas que lo protegieron desde niño, si vivió cultivándose con los mejores autores de su época y principalmente poetas, si fue él quien más bien inició con este género que ahora le llaman cuentos de terror y que con el paso de los tiempos se ha ido transformando dependiendo el contexto de los años que se vivan. Aún así el gran Poe consiguió y sigue logrando ese suspenso que grandes producciones de ahora alcanzan con toda la tecnología de la que pueden disponer sus creadores. A modo de reflexión, ¿no es a través del oído que los productores de cine, de televisión, y qué decir de la radio, es como mejor provocan miedo, suspenso en quien los ve y escucha? En una película, la imagen terrorífica se conjuga con un gran efecto sonoro que hace pegar de brincos al que la ve, ya sea en el cine o en la televisión. Por eso la literatura se hace uno mismo con la radio, porque enfatiza las emociones que los escritores desean provocar en sus lectores y si se tienen historias como las de Allan Poe qué mejor.

Pasaron el segundo y el tercer día y mi atormentador no volvía. Una vez más respiré como un hombre libre. ¡Aterrado, el monstruo había huido de casa para siempre! ¡Ya no volvería a contemplarlo! Gozaba de una suprema felicidad y la culpa de mi negra acción me preocupaba muy poco. Se practicaron algunas averiguaciones, a las que no me costó mucho responder. Incluso hubo una perquisición en la casa; pero, naturalmente, no se descubrió nada. Mi tranquilidad futura me parecía asegurada.

Al cuarto día del asesinato, un grupo de policías se presentó inesperadamente y procedió a una nueva y rigurosa inspección. Convencido de que mi escondrijo era impenetrable, no sentí la más leve inquietud. Los oficiales me pidieron que los acompañara en su examen. No dejaron hueco ni rincón sin revisar. Al final, por tercera o cuarta vez, bajaron al sótano. Los seguí sin que me temblara un solo músculo. Mi corazón latía tranquilamente como el de aquel que duerme en la inocencia. Me paseé de un lado al otro del sótano. Había cruzado los brazos sobre el pecho y andaba tranquilamente de aquí para allá. Los policías estaban completamente satisfechos y se disponían a marcharse. La alegría de mi corazón era demasiado grande para reprimirla. Ardía en deseos de decirles, por lo menos, una palabra como prueba de triunfo y confirmar doblemente mi inocencia.

⁶⁴ Francisco Castañeda Iturbide, *Edgar Allan Poe: el signo de la fatalidad*, http://www.galeon.com/letrasperdidas/consagrados/c_poe32.htm, consultado el 4 de enero, 2012.

–Caballeros –dije, por fin, cuando el grupo subía la escalera–, me alegro mucho de haber disipado sus sospechas. Les deseo felicidad y un poco más de cortesía. Dicho sea de paso, caballeros, esta casa está muy bien construida... (En mi frenético deseo de decir alguna cosa con naturalidad, casi no me daba cuenta de mis palabras.) Repito que es una casa de *excelente* construcción. Estas paredes... ¿ya se marchan ustedes, caballeros?... tienen una gran solidez.

Los personajes de Poe, o mejor dicho, el personaje de Poe, el hombre de facultades superagudas, el hombre de nervios distendidos, el hombre cuya voluntad ardiente y paciente lanza un desafío a las dificultades, aquél cuya mirada se tensa con el duro temple de una espada sobre objetos que aumentan a medida que los mira, es el propio Poe.⁶⁵

Y entonces, arrastrado por mis propias bravatas, golpeé fuertemente con el bastón que llevaba en la mano sobre la pared del enladrillado tras de la cual se hallaba el cadáver de la esposa de mi corazón.

“La esposa de mi corazón”, dice Poe, otra vez sus mujeres a relucir; aquí ya despidiéndose de una de sus amadas, a la que prefirió no ponerle nombre, dejando que sus lectores piensen que podría ser cualquiera de las que compartieron su vida con él:

El recuerdo de su madre, Elizabeth Arnold, joven actriz de teatro que murió tísica y en la miseria a la edad de 24 años, le acompañaría durante toda su existencia, proyectándose en las pálidas y hermosas protagonistas de sus relatos (Ligeia, Berenice, Morella, Eleonora), invariablemente arrebatadas en la plenitud de su belleza por la muerte.⁶⁶

La muerte también tiene un sonido particular en cada uno de nosotros; quizá como una canción que escuchamos cuando nos enteremos que un ser querido murió o que se escuchaba a lo lejos mientras lo velábamos. O tal vez para muchos el sonido de la muerte se relacione con una música de violín, de piano; hay quienes el silencio los remite a un funeral, y por lo tanto, a la muerte.

¡Que Dios me proteja y me libre de las garras del archidemonio! Apenas había cesado el eco de mis golpes cuando una voz respondió desde dentro de la tumba. Un quejido, sordo y entrecortado al comienzo, semejante al sollozar de un niño, que luego creció rápidamente hasta convertirse en un largo, agudo y continuo alarido, anormal, como inhumano, un aullido, un clamor de lamentación, mitad de horror, mitad de triunfo,

⁶⁵ Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 109.

⁶⁶ Francisco Castañeda Iturbide, *Edgar Allan Poe: el signo de la fatalidad*, http://www.galeon.com/letrasperdidas/consagrados/c_poe32.htm, consultado el 4 de enero, 2012.

como sólo puede haber brotado en el infierno de la garganta de los condenados en su agonía y de los demonios exultantes en la condenación.

El final de este cuento no podía ser de otra forma, cuando se ha hablado de lo que Poe quería transmitirnos con su obra. En este penúltimo párrafo el personaje pide clemencia por los actos que cometió; es como un despedirse de Edgar pidiendo perdón a Dios por el mal que haya cometido. Un último comentario que resume la interpretación de *El gato negro* y lo que pudo significar para Edgar Allan Poe, que viene a confirmar lo que se hablaba al principio, sobre que este cuento es la proyección de vida del autor:

Todos los relatos de Poe son, en buena medida, autobiográficos; espejos de la orfandad, la miseria, el alcoholismo y la atracción de la muerte como el único escape frente al infortunio.⁶⁷

No queda más que dejar para el disfrute de los lectores el temible final de la historia, que para efectos de este trabajo, se imaginó con el oído, hasta la última letra.

Hablar de lo que pensé en ese momento sería locura. Presa de vértigo, fui tambaleándome hasta la pared opuesta. Por un instante el grupo de hombres en la escalera quedó paralizado por el terror. Luego, una docena de robustos brazos atacaron la pared, que cayó de una pieza. El cadáver, ya muy corrompido y manchado de sangre coagulada, apareció de pie ante los ojos de los espectadores. Sobre su cabeza, con la roja boca abierta y el único ojo como de fuego, estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había inducido al asesinato, y cuya voz delatora me entregaba al verdugo. ¡Había emparedado al monstruo en la tumba!

⁶⁷ *Idem.*

3.3 El cuento del cuento que se hizo radioarte

Retomando la idea final del punto anterior de este capítulo, el radioarte que se presenta como resultado de esta investigación se imaginó con el oído, aunque no fue una tarea fácil. Enseguida se explicará porqué.

Desde el comienzo se tenía contemplado hacer un radioarte sobre el cuento de *El gato negro* porque aparentemente se conocía la obra; no obstante, esta idea resultó equívoca luego de estudiar y adentrarse a la vida de su autor, Edgar Allan Poe, momento en el que verdaderamente se amplió el panorama, permitiendo así conocer la obra lo mejor posible, y corroborando también que efectivamente se trata de la proyección total de los 40 años del maestro de los cuentos de terror.

A partir de lo anterior fue como se empezó a leer el cuento con tal sensibilidad que fue posible percibir las emociones que Poe plasmó en cada palabra; el sentido que más se utilizó para este fin, desde luego, fue el oído. Los sonidos que pudieron rescatarse con cada letra, palabra, frase se comenzaron a escribir en algo parecido a un guión (aunque hay que recordar que el radioarte no lleva un guión) que, sin embargo, no contaba con las especificaciones pertinentes; tal es el caso de los tiempos, ya que cuando se produce un radioarte, como se irá viendo en adelante, los tiempos los va dando el oído mismo, de acuerdo con lo que el realizador vaya necesitando.

Posteriormente, ya con una idea general de cómo se pretendía que se escuchara *La sombra de Poe, radioarte* –nombre que se le dio al audio– llegó el momento de revisar todo el material sonoro que se acumuló hasta entonces, para saber lo qué serviría. Se empezó por los efectos sonoros, había cientos de éstos y por lo tanto fue necesario dedicar algunas horas para seleccionar los más convenientes. Después fue pensar en las voces que se habían contemplado, en quién las haría; para dar con la persona indicada se consideró su tono de voz, en si podría modularla al gusto de la productora, si le podía dar el ritmo necesario, es decir, que lo que dijera causara el efecto requerido e hiciera maridaje con el resto de los sonidos.

Los silencios son algo especial, se piensan fácilmente pero como se verá adelante no es tan sencillo trabajarlos; lo más importante es utilizarlos en el momento adecuado para que no cause confusión sino por el contrario compaginen con la idea que se trabaja y envíen bien el mensaje deseado.

La música fue lo más complicado de encontrar, ya que para efectos de este radioarte se necesitaba una música de la época de Edgar Allan Poe; fue utilizar un poco la imaginación, otro tanto datos como fechas para dar con piezas de aquellos tiempos. Por otra parte también se buscó música que remitiera a la melancolía, al suspenso, dos de las emociones que más comúnmente se presentan cuando se lee la vida y obra de Poe. Aquí jugaron un papel importante los soundtrack de las diversas adaptaciones cinematográficas que se han realizado de *El gato negro*, ya que como piezas especiales que se componen para dar vida a la historia, alimentaron el desarrollo del radioarte de este trabajo.

Ya con el material aparentemente necesario para poner manos a la obra se comenzó con la realización de la producción. Y está dicho en plural porque fue necesario el apoyo de un técnico que ayudara a trabajar el radioarte desde el programa de Pro tools. Se intentó que la dirección siguiera el primer guión pero conforme se avanzaba hubo sonidos que se desecharon, otros que se utilizaron en un momento distinto al planeado, unos más se buscaron en el momento de querer utilizarlos, incluso llegó el momento en que se tuvieron que crear sonidos propios y conforme a lo requerido, ya que no aparecieron en la búsqueda. También aquí es cuando la duración de cada sonido se define, puesto que conforme se va escuchando el trabajo se toma la decisión de cuántos segundos debe durar cada elemento sonoro.

En una primera sesión se trabajó alrededor de dos horas en las que la dirección y el realizador se familiarizaron con el material; además, sirvió para que se organizaran en cómo trabajarían. Fue importante que tanto el técnico como la guionista se tuvieran la confianza suficiente para que hubiera comunicación a la hora de crear al audio, ya que de lo contrario el resultado habría sido que el radioarte se escuchara tan a disgusto como la forma en la que se hubiera trabajado. En esas dos horas también se vació la selección de sonidos en una carpeta de la computadora con la que se iba a trabajar. Cabe mencionar que la mayoría de las voces se grabaron previamente en cabina, bajo la dirección de la guionista y también en el mismo programa de Pro tools. Prácticamente fue lo único que se grabó de forma independiente.

Una vez que se reconoció el material y se logró a un acuerdo en la forma de trabajo llegó la segunda sesión. Durante cuatro horas se trabajó la primera parte del radioarte (punto 3.4), desde que entra la música con el primer sonido de navajas (línea 1) hasta las pisadas de gato antes de que se escuche el ambiente de cantina (línea 36). Lo cual en tiempo real duró poco más de minuto y medio. Es importante decir que si bien se piensa que con tener todo el material a utilizar sólo se trata de copiar y pegar sonidos, esa idea es un error, pues cada efecto, cada silencio, cada voz, cada pieza musical, se va cortando, mezclando, alargando o acortando, editando, dependiendo el caso; hay sonidos bajos, pues hay que subirles el volumen para que vayan ad hoc con lo demás o en cambio hay sonidos que no necesitan más que ponerse en el lugar pertinente y es todo.

En esta primera parte, por ejemplo, aunque el sonido de las navajas conformaba un solo track se tuvo que dividir en pequeños fragmentos para combinarlos con el maullido del gato que luego se convertiría en grito de mujer. Las explosiones que se escuchan no sólo son una sino varios efectos que se conjugaron para que uno y otro se diera seguimiento y resultara en la misma explosión. Inicialmente había un lugar reservado para que se escucharan piedras cayendo, y en su lugar un mismo efecto sonoro dio para que se entendiera el derrumbe de una casa en su totalidad y las piedras cambiaron por sonidos de ventanas destruidas. A las primeras voces se les dieron efectos como de tres tipos de ecos, un par de alargamientos y lo mismo ocurrió con los maullidos que le siguieron a dichas voces. Obsérvese que a pesar de que se buscó una voz especial para el trabajo, aun así se le hicieron cambios para que se volvieran perfectas para el objetivo a perseguir.

Durante la segunda sesión también se fueron rescatando más sonidos de los que ya se tenía por si acaso en algún momento fueran necesarios; y efectivamente se ocuparon, pues por ejemplo, mientras que la dirección había seleccionado alrededor de cuatro o cinco tipos de maullidos, al final se ocuparon quizá uno o dos de ellos y otros tres se localizaron, por decirlo de algún modo, en el transcurso de la realización del radioarte.

Luego, a pesar de que ya se tenía una selección de la música que se ocuparía, fue necesario detener la segunda sesión para identificar la que fuera más apropiada para lo que ya se tenía hasta ese momento. Y es que como se decía anteriormente, quizá se identifiquen –en este caso– piezas que pueden funcionar, pero después parece que ya no se escuchan al parejo del resto de la producción y entonces deben cambiarse o hacer una nueva selección de lo ya seleccionado o incluso de piezas que se habían hecho a un lado porque se creyó que no serían necesarias. Dicho esto, el siguiente paso fue afinar el oído para nuevamente escuchar la música y encontrar la que se ajustara a lo trabajado y que por supuesto enviara el mensaje que se tenía pensado.

Así se comenzó una tercera sesión, que esta vez duró poco más de cuatro horas en las que primero fue necesario escuchar lo que se llevaba hasta el momento, para identificar probables cambios en la producción o simplemente continuar con la realización. Una vez que se estuvo de acuerdo con lo que se escuchaba entonces se volvió a oír la recién selección de música –que era lo primero que debía retomarse– para empezar a trabajarla con lo que ya se llevaba hasta el momento y con lo que vendría después. Se siguió con más trabajo de edición sobre los elementos sonoros utilizables.

Como se podrá percibir una vez que se escuche el radioarte, hay silencios muy breves que llegan para dar pauta a lo siguiente y así detener por momentos al escucha para no atiborrarlo de sonidos que a la mera hora se vuelvan confusos. A lo mejor se piensa que esos silencios fueron sencillos de aplicar; sin embargo, ya en la práctica es complicado darles el espacio correcto para que no estén sobrados o les falte tiempo y ya no se oigan como debe ser, según el objetivo del productor. También se debe decir que existen silencios que llegan solos, que sencillamente se acomodan donde deben ir y no hay más por hacer.

Pues bien, finalmente, durante la última sesión también hubo cambios en el programa, como se dice popularmente. Una vez más se comprueba lo que se explicó a lo largo de esta investigación: el radioarte no sigue un guión, más bien se diría que sigue la intuición, porque por más que se escriba un boceto de cómo se quiere que se escuche nuestra obra, ya cuando se está en la realización hay sonidos que imaginamos que ya no encajan, que ya no envían el mensaje adecuado y se debe cambiar o editar a modo que sean precisos; en cambio, hay sonidos que cuando se revisa el audio no se sabe exactamente de donde salieron pero quedan perfectos. Para dejarlo más claro, en el guión (que aparece al final de este punto) hay elementos radiofónicos que no estaban contemplados, como la música que entra en las líneas 1, 12, 35 y 52; tampoco se pensó originalmente en los efectos de las líneas 18, 19, 34, 37, 49, 50 y 51; los silencios llegaron solos y se colaron en lo que ahora son las líneas 62 y 64, y no se diga de la voz del final (líneas 66 y 69) que sencillamente fue necesaria para concluir el

radioarte. Como se puede ver, sí hubo bastantes cambios; sin embargo, a la hora de realizar la producción es como si nada pasara, simplemente se sigue –insisto– lo que dice la intuición.

Otro punto que queda todavía más claro ahora que se está explicando el proceso de realización de la producción que compete a este trabajo es que sí, hay sonidos claros, que nos remiten de inmediato a lo que deseamos, por ejemplo, el mismo maullido del gato que de inmediato nos trae a la mente un gato, pero hay sonidos que no necesariamente son los que deberían ser, es decir, aquí es donde juega un papel fundamental la experimentación acústica, pues se vale también dejar sonidos que fomenten la imaginación de quien lo escucha; quizá algo que suena a golpe alguien lo podría relacionar con un hachazo o con un latigazo, entonces ese sonido puede ser muchas cosas y para el autor de la obra significa todas esas cosas a la vez y funciona para que dé paso a la siguiente acción. Se trata de que cada uno de los escuchas tenga su propio significado de la obra pero a la vez tengan una idea en común del tema que se está tratando. Así como la lectura de un libro: la historia no cambia, cambia la forma en la que la percibimos; ¿y todavía dudamos que el arte sonoro, en este caso el radioarte, no tiene relación con la literatura? La diferencia es que cuando leemos simplemente podemos imaginar las imágenes o los sonidos y cuando escuchamos un radioarte su creador nos presenta una propuesta de cómo puede sonar la historia que nos cuenta.

Pues bien, una vez que se concluyó con la realización del radioarte con el que se pretende que el escucha fusione la historia de vida del autor con la historia del cuento, se llevaron a cabo los arreglos para que el audio no estuviera saturado; se revisaron detenidamente cada uno de los elementos que lo conforman con la intención de que ninguno estuviera sobrado o estuvieran bajos. Lo que se denomina postproducción. Una vez hecho esto, se dio paso a la última revisión con el oído para asegurarnos de que el radioarte estuviera bien logrado.

Finalmente, ya con el audio aprobado se dio paso a la realización en forma del guión que servirá como referencia de lo trabajado, el cual se muestra a continuación.

La sombra de Poe, radioarte

Duración: 5' 50"

Dirección: Ana Luisa Ruiz Hurtado

Realizador: José Ramón Vega

Guión: Ana Luisa Ruiz Hurtado

Año: 2012

- | | |
|--------------|------------------------------------|
| 1 EFECTO: | TENSIÓN / SUBE AL IGUAL QUE EL |
| 2 | AMBIENTE / SE ESTABLECE Y SALE. |
| 3 EFECTO: | NAVAJAS. |
| 4 EFECTO: | MAULLIDO. |
| 5 EFECTO: | NAVAJAS. |
| 6 EFECTO: | MAULLIDO. |
| 7 EFECTO: | NAVAJAS. |
| 8 EFECTO: | MAULLIDO QUE SE ALARGA Y SE |
| 9 | CONVIERTE EN GRITO DE MUJER Y SE |
| 10 | CORTA. |
| 11 EFECTO: | LATIGAZO. |
| 12 MÚSICA 1: | SUBE AL IGUAL QUE EL AMBIENTE Y |
| 13 | FONDEA A EFECTO. |
| 14 EFECTO: | MAULLIDO DE GATO Y GRITO DE MUJER. |
| 15 EFECTO: | FUEGO QUE SE CONVIERTE EN |
| 16 | EXPLOSIÓN Y A LA VEZ FONDEA VARIAS |
| 17 | EXPLOSIONES. |
| 18 EFECTO: | PUERTA VIEJA ABRIÉNDOSE. |

19 EFECTO: FUEGO SIGUE DE FONDO.

20 Voz 1: (DE MIEDO) No espero ni pido que alguien
21 crea / (DE MIEDO CON ECO) en el extraño
22 aunque simple relato / (DE MIEDO CON ECO
23 Y PAUSADA) enrojeczo, me abraso.

24 EFECTO: FUEGO SIGUE DE FONDO.

25 EFECTO: MAULLIDO.

26 EFECTO: CUERDA.

27 EFECTO: MAULLIDO QUE SE DESCOMPONE.

28 EFECTO: CUERDA.

29 MÚSICA 2: FADE IN / SE ESTABLECE Y SE MANTIENE.

30 EFECTO: PASOS EN PRIMER PLANO.

31 EFECTO: MAULLIDO EN SEGUNDO PLANO.

32 MÚSICA 2 Y 3: SUBE / SE ESTABLECE Y SE MANTIENE /
33 FADE OUT.

34 EFECTO: GRITO DE MUJER.

35 MÚSICA 3: SUBE AL IGUAL QUE EL AMBIENTE Y SE
36 MANTIENE.

37 EFECTO: PASOS EN PRIMER PLANO.

38 EFECTO: AMBIENTE DE CANTINA / BULLICIO,
39 COPAS.

40 Voz 1: (TENEBROSA Y CON ECO) Que Dios ayude
41 a mi pobre alma.

42	EFEECTO:	GATO QUE SE ESTIRA SOBRE PISO DE
43		MADERA Y MAULLA.
44	EFEECTO:	PISADAS EN SEGUNDO PLANO.
45	EFEECTO:	PASOS EN PRIMER PLANO.
46	EFEECTO:	GATO RONRONEANDO / MAULLA / SE
47		DESCOMPONE MAULLIDO.
48	EFEECTO:	GRITO DE MUJER.
49	EFEECTO:	GOLPE EN PARED HUECA.
50	EFEECTO:	SACANDO Y TIRANDO ESCOMBROS.
51	EFEECTO:	CLAVANDO.
52	EFEECTO:	MELANCOLÍA / FADE IN / SE ESTABLECE
53		Y QUEDA DE FONDO.
54	Voz 1:	(PRIMER PLANO / SUFRIENDO) Que Dios
55		ayude a mi pobre alma.
56	EFEECTO:	LATIDOS DE CORAZÓN.
57	EFEECTO:	SUSPIRO CON ECO.
58	Voz 1:	(PRIMER PLANO / ARREPENTIDO /
59		ATORMENTADO) Que Dios me proteja
60		y me libre de las garras del archidemonio.
61	EFEECTO:	REJA QUE SE CIERRA.
62	SILENCIO:	1”
63	EFEECTO:	MELANCOLÍA / FADE IN / SE MANTIENE /
64		FADE OUT.

65 SILENCIO: 1”

66 EFECTO: MELANCOLÍA / FADE IN / SE MANTIENE /

67 FADE OUT.

68 Voz 2: (SOLEMNE) Donde una vez Poe caminó.

69 EFECTO: MELANCOLÍA / FADE IN / SE MANTIENE

70 DE FONDO.

71 Voz 2: (SOLEMNE) Grandes olmos se alzan

72 solemnes en la hierba / y las hojas muertas

73 susurran los días perdidos / anhelando las

74 figuras y los sonidos que ya no serán /

75 solitario y triste un espectro se desliza / por

76 los corredores donde una vez sus pies

77 caminaron / sólo los pocos que conocen el

78 secreto de la hechicería / observan entre

79 estas tumbas / (CON ECO) la sombra de Poe.

80 EFECTO: MELANCOLÍA / FADE OUT.

Fonografía:

Música 1: The Fall of the House Usher / V Fall
– Alan Parson Project

Música 2: The Fall of the House Usher / I Prelude
– Alan Parson Project

Música 3: Songe d'une Nuit de Sabbat / Ouverture "Le Corsaire" /
Symphonie Fantastique
– Bavarian Radio Symphony Orchestra

Créditos:

Loc 1 - Voz 1: Ernesto Robledo Salas
Loc 2 - Voz 2: José Ramón Vega

CONCLUSIONES

Coincido con Lidia Camacho, quien en 1996 trajo el concepto de radioarte a México y actualmente es directora del Festival Internacional Cervantino, cuando dice “a este género no se le ha querido acuñar una definición para no maniatar a los creadores, sino por el contrario, darles toda la libertad”. Y es que al ser una producción artística pensada para ser transmitida a través de la radio, es fácil comprender que cada pieza va a tener una aportación distinta al radioescucha de acuerdo a la percepción o la personalidad del radioasta: llámese reflexión sobre un tema social, o el sentir sobre un autor y su obra, sobre un objeto, sobre un evento en particular, y por lo tanto será distinta la forma en que cada experimentador acústico trabaje ese mensaje, es decir, habrá quienes construyan sus propios sonidos, otros utilizarán elementos sonoros ya establecidos, algunos –si el medio lo permite– decidirán crear su producción en un programa en vivo o grabarlo para transmitirlo en el momento en que se abra un espacio a este tipo de géneros radiofónicos.

Esta libertad es la misma que provoca también que cada persona (ya sea creador, investigador o escucha) le dé su propio significado al radioarte. En este trabajo se concluye que el radioarte es crear un mensaje con los cinco sentidos, valiéndose del lenguaje radiofónico para que de esta forma llegue a través de los oídos y sean éstos los que hagan despertar la imaginación y de ahí cada quien lo perciba como mejor le sea posible; una definición que me queda después de escuchar cómo los radioastas se refieren al género, porque aquí no se trata de casarse con una definición, sino de abrirse precisamente a lo que puedan expresar los demás para de ahí formar un criterio particular. Ojalá que como lector de esta tesis también llegue a formar su propia definición del término.

De hecho ha sido tan amplia esa libertad de realización del radioarte que por momentos parece perderse la esencia de la palabra, pues mientras se aprendió que es un género pensado para transmitirse por la radio y hecho con el lenguaje radiofónico, también es cierto que a través de la historia de este tipo de arte sonoro, por lo menos en lo que respecta a México, pocas han sido las estaciones que han abierto sus programaciones para que el radioescucha siquiera lo conozca; esto sin olvidar que los avances tecnológicos también han llevado a los creadores a tener herramientas más rápidas para producir sus piezas, como la computadora, con la que ya no se necesitan grandes mezcladoras cuando actualmente existen programas que logran el mismo resultado; y si se profundiza aún más, también se podría poner en duda si realmente el radioarte se realiza con un lenguaje propio de la radio –conocido como lenguaje radiofónico– o se le debería llamar a ese conjunto de sonidos simplemente lenguaje sonoro.

Sin embargo, han sido los mismos profesionales de la radio quienes siguen identificando al radioarte como radioarte, aún sabiendo que el género ya no se limita al medio sino que hasta ha buscado foros para su difusión y expansión, en internet, en museos o en las mismas calles al aire libre, lo que lo ha hecho ya no público (como lo fuera si se transmitiera en la radio) sino elitista, es decir, que aunque se produzca para ser escuchado por todo tipo de público, es fácil entender que este tipo de arte sonoro está al alcance sólo de un reducido sector de la población, grupos que gustan, primero

de la radio, luego de lo artístico, que disfrutaran las nuevas sonoridades o que estén en busca de diferentes formas de expresión. Estos grupos se pueden encontrar en las bienales de radio organizadas hasta el día de hoy por Radio Educación, por mencionar un lugar, donde se dan cita especialistas, investigadores, estudiantes, interesados en el medio de la radio, su contenido, sus avances y todo lo que lo rodea.

¿Acaso no parece un círculo vicioso que el radioarte sea elitista? Sí, y puede ser que formado por nosotros mismos, que nos hemos dejado llevar por lo que los dueños de las estaciones de radio quieren que escuchemos, por una radio comercial poco propositiva y de la que se puede aprender menos porque ya todo está digerido y no es necesario razonar; es tan predecible que prestarle o no atención da igual. Por eso el radioarte no ha funcionado en México, porque requiere que los escuchas escuchen y no sólo oigan lo que sale de las bocinas de sus radios. ¿Y no pasa así con todas las artes? Ya sea la pintura, la fotografía, la literatura, requieren de atención y tiempo para ser comprendidas, y ¿cuántas personas nos damos esa oportunidad?, por el contrario la mayoría busca que las cosas prácticamente se les presenten resueltas, y todo por la rapidez con que se vive actualmente y con la que se ha venido perdiendo la sensibilidad.

Precisamente lo que se trató de rescatar fue esa parte sensible de la radio, a partir de que se estudiaron las características del lenguaje radiofónico (palabra, música, efectos sonoros y silencio), pero no sólo como conceptos, sino la forma en la que se puede trabajar, jugar, experimentar con ellos para conseguir piezas como los radioartes, porque todos podemos identificar cada elemento al escuchar cualquier programa, mas no todos los sabemos disfrutar. Cuando se presenta un silencio la mayoría de las personas piensan que falló algo en la transmisión, en cambio cuando se ha estudiado un tema como el que aquí se presentó se aprende a aceptar ese silencio como una pausa, quizá para saber que en adelante vendrán cosas completamente distintas a las que se estaban escuchando. Cambia la apreciación de los sonidos.

Eso es lo que reconocen los radioastas en el lenguaje radiofónico al elaborar sus piezas, además de tener claro lo que es una voz o un efecto sonoro, también le dan su propia apreciación y en ese momento es cuando los pueden manipular conforme la pieza que van a crear se los permita. Como lo dijera el radioasta argentino Ricardo Haye: “dedicarse al radioarte conecta directamente con la sensibilidad humana”, lo que les da también la oportunidad de poder combinar los elementos sonoros de los que estará conformada su producción con otro tipo de lenguaje, como el literario que, si bien es cierto que siempre ha hecho un excelente maridaje con la radio, cuando se habla de radioarte habrá que estar convencidos de que se sacó el mayor provecho de ambos lenguajes, puesto que si ya de por si un libro puede transportarnos a lugares realmente especiales, imagine lo que podría resultar si ese sentir, ese producto de su imaginación lo vuelve algo real, que se puede grabar y además reproducir cuantas veces se desee para compartirlo con los demás.

Lo gratificante a la hora de hacer un radioarte es justamente eso, que permite hacer audible todo lo que queramos sin que sean sonidos exactos. Es decir, en una fotografía sonora de lo que se trata es de hacer que el escucha "vea" el paisaje que se le cuenta

con los elementos sonoros, y para ello se necesita que los sonidos sean lo más apegados a la realidad porque de lo contrario se saldría de contexto; sin embargo, y aquí de nuevo se hace presente la libertad, en el radioarte no es necesario que el lenguaje radiofónico sea preciso, pues si piensa en un bebé con un sonido de maullido de gato, será el mismo sonido que pueda integrar en un radioarte, habrá quien también lo identifique como el llanto de un bebé o acaso puede pasar que despierte los sentidos de quien lo escucha y éste se imagine algo diferente pero que no afectará en ningún momento el mensaje que se quiso transmitir el radioasta.

Si nos damos cuenta el radioarte puede estudiarse desde muchos ángulos debido a lo subjetivo del tema, por ello mismo se decía que el término de pronto parece perder su esencia. Habrá quienes al escuchar una pieza de este género piensen que sólo son un conjunto de sonidos sin principio ni fin; no obstante, esa misma abstracción tiene su complejidad, tanto que actualmente sigue habiendo pocas fuentes bibliográficas al respecto y las que hay están esparcidas en distintos países, sobre todo de Europa, donde es un hecho que se ha investigado más sobre el radioarte, en países como España, Alemania, pero aquí en México los nombres más sonados, hasta el momento, de quienes se han atrevido (a pesar de las críticas de hablar sobre un género al que se desdeña) a aportar al tema son Lidia Camacho y Lourdes de Quevedo, ambas profesionales de la radio, la primera reconocida por su libro *El radioarte, un género sin fronteras*, y la segunda por sus textos *La emancipación artística de la radio* y *La radio y los creadores del arte vanguardista*, títulos en los que se puede encontrar el desarrollo del arte sonoro en general y también del radioarte en particular.

Por ello la razón de ser de este trabajo de investigación, con el que se intentó aportar conocimiento del tema al o los interesados, sí con el recuento histórico que le dio vida y forma a esta forma de experimentación acústica a nivel mundial pero también la forma en la que se ha desarrollado en México, dándole la importancia debida a las voces de expertos de diferentes nacionalidades a quienes desde la Introducción se han venido presentando y cuyas palabras se encuentran a lo largo de los tres capítulos que componen esta tesis. Todos ellos ayudaron a comprender al radioarte desde el campo de acción, puesto que no es lo mismo leer sobre el tema que escuchar las experiencias de alguien que lo lleva a la práctica cotidianamente. Se les agradece la pasión con la que trabajan en la radio y la forma en que hacen creer que todavía se pueden hacer grandes cosas en ella, pues a pesar de que pareciera que ya todo está dicho y escrito sobre el medio hay todavía muchas cosas por investigar y desarrollar, sobre todo tomando en cuenta que la radio es un medio de comunicación o, como se consideró en este trabajo, un medio de expresión en el que hay más por descubrir.

Asimismo, investigar sobre el radioarte me dio la posibilidad de comprender por qué la literatura siempre ha hecho mancuerna con la radio, a través del escritor norteamericano, Edgar Allan Poe, su vida y su cuento *El gato negro*. La respuesta es por que tanto radio como literatura sirven como enlace para aquellos que necesitan comunicar algo.

Edgar Allan Poe, consciente o inconscientemente (nadie lo podrá saber por más estudios que se hagan de él, puesto que nadie puede entrar a la mente del otro),

escribía lo que le acontecía y la forma en la que él percibía la vida, dándole la forma de los mejores cuentos de terror –o ¿será que para él la vida era una dramática historia de terror?– que se hayan leído y que siguen vigentes, tanto que hay infinidad de ediciones de las obras completas del autor e incluso sus cuentos y poemas han servido para ser adaptados al cine, como la cinta de este 2012, *The Raven*, dirigida por James McTeigue, director australiano, inspirada en el poema *El cuervo* y en la propia vida de Poe.

En ese mismo sentido, cuando se platicó con el productor de Radio UNAM y radioasta, Emiliano Rascón, dijo que él había encontrado en el radioarte una forma de compartir uno de los mejores momentos de su vida, como lo fue el nacimiento de su hijo Lucio, mismo nombre con el que tituló su pieza. Contaba que este radioarte, aunque no ganó ningún premio, había tenido para él especial encanto desde el momento en el que comenzó a recopilar y trabajar con los sonidos de su bebé incluso desde que estaba en el vientre de su madre.

Y así como las pláticas con los radioastas durante la Sexta Bienal Internacional de Radio en el 2006 hay un sinfín de historias similares que a lo largo del tiempo cuentan cómo los creadores de la radio han encontrado algo así como un desahogo –si se permite la palabra– en el radioarte, para expresarse de acuerdo al contexto que está viviendo, lo mismo que sucede con la literatura. Por mencionar brevemente otro autor, el Premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa, ha escrito ensayos sobre temas actuales y en sus novelas describe lugares que conoce a la perfección como París o su propio país.

Particularmente crear un radioarte me dio la oportunidad de desarrollar mi sentido auditivo, la imaginación; aprendí a poner atención a todo lo que suena alrededor, pero también a lo que suena en mi interior, es decir, en los pensamientos. Aprendes a exteriorizar tus ideas. Hacer radioarte me permitió darme cuenta que de vez en vez se vale hacer una pausa para disfrutar sensorialmente lo que está a nuestro alcance; incluso que andando de prisa también nos podemos dar cuenta cómo suena el girar del mundo, mientras nuestra sensibilidad esté dispuesta a apreciarlo.

Es evidente que estudiar el radioarte no fue una tarea sencilla como creía cuando surgió la idea de esta tesis, pero sí muy interesante, ya que adentrarse al tema permitió estudiar desde la historia de la misma radio para ir identificando de dónde surgió el género, desde cuándo se consideró un medio para crear arte, conocer que lo que se clasifica como arte sonoro incluye todas aquellas formas de expresión que no son música en la radio y que el radioarte está dentro de ellas, al igual que la poesía sonora o el paisaje sonoro. También significó conocer un poco de lo que se puede hacer con el lenguaje radiofónico –o elementos sonoros, o simplemente sonidos, como se le quiera identificar–; al decir un poco es porque en cada época habrá algo nuevo por descubrir sobre él y con él. ¿No es toda esta información digna de revisarse en varios semestres?

Estudiar el radioarte permitió, sin siquiera haberlo contemplado al inicio de la investigación, aprender más sobre literatura, sobre ese lenguaje que siempre está presente a nuestro alrededor pero que perdemos de vista por la cotidianidad de su

uso. Mención aparte merece el conocimiento adquirido sobre uno de los grandes autores de todos los tiempos, Edgar Allan Poe; siempre es mejor conocer la vida de un autor para comprender su obra, para complementar lo que de por sí se queda grabado en la mente de un buen libro, de un buen cuento, de un buen poema.

Sin duda el radioarte ha sido, es y seguirá siendo la base para estudiar un mayor número de temas, tomando en cuenta desde que el mismo género no ha sido aún explotado, pero eso dependerá de la forma en que cada vez sea más difundido y conocido, puesto que un tema poco divulgado difícilmente provoca interés y por lo tanto no se pueden esperar aportaciones que permitan que su presente tenga un futuro.

En resumen:

1. A pesar de la polémica que a lo largo de los años ha provocado, el radioarte es y seguirá siendo una forma de experimentación acústica, en la que los creadores, los radioastas, pueden hacer uso del lenguaje radiofónico como lo consideren necesario para enviar su mensaje a los escuchas, o en el mejor de los casos, radioescuchas que estén interesados en este tipo de arte sonoro.
2. El presente y futuro del radioarte dependerá de la difusión que se le dé. Si se considera que cuando el género llegó a México no pasó mucho tiempo para que saliera al aire el primer programa en transmitir este arte sonoro, y que en la Primera Bienal Latinoamericana de Radio hubo un desborde de producciones que se enviaron a concursar aun desconociendo el tema, imaginemos lo que se podría lograr con el radioarte si se da a conocer en estos tiempos en los que la mayoría de la población es joven y por lo tanto maleable a nuevas propuestas.
3. Por otro lado, lograr que el radioarte llegue de nuevo a las estaciones de radio sería dar un paso para cambiar la forma de escuchar el medio, que a últimas fechas se limita a ser informativo y musical, sin propuestas para los que aún creemos que la radio es un medio que sirve para expresar y comunicar más allá de los acontecimientos que nos rodean.
4. El radioarte logra despertar la sensibilidad de quien lo crea y quien lo escucha. A quien lo crea, lo obliga a aprender a conocer los sonidos y que estos pueden tener diversos significados dependiendo del mensaje que se quiera enviar, pero también a valorarlos como los conocemos. A quien lo escucha, lo invita a agudizar el oído tanto con respecto a lo que tenemos alrededor como para lo que hay en su interior, esto es, a interesarse por los sonidos en general.
5. Pero el radioarte permite no sólo conocer el lenguaje de los sonidos o lenguaje radiofónico, también en este caso permitió identificar de qué forma se puede hacer uso del lenguaje literario para crear piezas artísticas. Es decir, de todos es conocido que la literatura ha hecho siempre excelente mancuerna con el medio; sin embargo, esta vez se tuvo la oportunidad de volver a estudiar las características de la literatura para identificar las que mejor han funcionado y más han aportado para que éste tenga más fuerza expresiva.

-
6. Aquí se tomó como la base la vida y obra del escritor norteamericano, Edgar Allan Poe, pero una vez que se conocieron a fondo los lenguajes radiofónico y literario, es un hecho que cada creador de radioarte podrá tomar al autor que prefiera, siempre y cuando su literatura cuente con los elementos necesarios para hacerse audible.
 7. Finalmente, este trabajo se pensó junto con un texto literario, pero lo ideal será que despierte el interés en saber con qué otras materias, áreas o artes se puede relacionar y crear radioartes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Antonio y Huberto Batis, *La Comunicación Humana y la Literatura*, ANUIES, México, 1973.
- Arheim, Rudolph, *Estética Radiofónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Camacho, Lidia, *El radioarte un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007.
- Camacho, Lidia, *La imagen radiofónica*, McGraw-Hill, México, 1999.
- Cebrián Herreros, Mariano, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.
- Cortázar, Julio, *Edgar Allan Poe. Cuentos Completos*, Edición comentada, Páginas de Espuma, México, 2008.
- Culler, Jonathan D., *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Darío, Rubén, *Cuentos fantásticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- De Quevedo, Lourdes, *La emancipación artística de la radio*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 2001.
- Garrido Gallardo, Miguel A., José A. Hernández y otros, *El lenguaje literario vocabulario crítico*, Editorial síntesis, Madrid, 2009.
- Guarinos, Virginia, *Manual de narrativa radiofónica*, Editorial Síntesis, Madrid, 2009.
- Hagelüken, Andreas, José Iges y Lidia Camacho, *Caminos del arte sonoro*, Radio Educación, México, 2006.
- Haye, Ricardo, *Otro siglo de radio, noticias de un medio cautivante*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2003.
- Iges, José, *Tesis doctoral Arte Radiofónico: un arte para el espacio electrónico de la radiodifusión*, Universidad Complutense, Madrid, 1997.
- Kaplún, Mario, *Producción de Programas de Radio. El guión – la realización*, Editorial Cromocolor, México, 1994.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesía*, Traducción de Ximena Subercaseaux, Ediciones sin nombre, México, 2005.
- Memorias de la Cuarta Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, México, 2003.
- Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, Editorial Porrúa, México, 2010.
- Vela, Arqueles, *Análisis de la expresión literaria*, Editorial Porrúa, México, 1999.
- Vitoria, Pilar, *Producción radiofónica. Técnicas Básicas*, Trillas, México, 1998.

REVISTAS

- Letras libres*, Editorial Vuelta, Número 33, Año III, México, Septiembre, 2001.
- Telos, Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, Fundación Telefónica, No. 60, Segunda Época, Madrid, Julio-septiembre, 2004.
- Proceso, Semanario de información y análisis*, Comunicación e información, S.A de C.V., Número 1682, México, 25 enero, 2009.
- Vuelta*, Editorial Vuelta, Volumen 19, Número 222, Año XIX, México, Mayo, 1995.

INTERNET

<http://lengua.laguia2000.com/general/el-lenguaje-literario>
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf
<http://www.bienalderadio.com>
http://www.elpais.com/articulo/semana/hijos/Poe/elpepuculbab/20090124elpbabese_6/Tes
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/570129.html>
http://www.galeon.com/letrasperdidas/consagrados/c_poe32.htm
<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poeagus.htm>
<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poetomy.htm>
<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poevisto.htm>
<http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/porborges.htm>
<http://www.perio.unlp.edu.ar/radio1/linkprincipal/bibliografia/bibliografiaenlweb/armandbalsebre.doc>
<http://www.radioeducacion.edu.mx/leas.html>
http://www.rfi.fr/actues/articles/111/article_11155.asp
http://www.tripulacionkamikaze.com/ingenierias.uanl.mx/8/pdf/8_Jorge_Munnshe_El_universo_segun.pdf

ENTREVISTAS

Agustín Peña, Jefe de Contenidos Hablados de Radio Ibero 90.9, México, 2007.
Benjamín Rocha, Subdirector de Planeación y Evaluación de Radio Educación, México, 2007.
Eliana Galarza Rivera, Profesora de la Universidad de San Martín de Porres (Perú), México, 2006.
Emiliano López Rascón, Colaborador de Radio Educación, México, 2006
Emiliano López Rascón, Colaborador de Radio Educación, México, 2010.
Fernando Álvarez del Castillo, Ex director de Radio UNAM, México, 2007.
José Iges, Investigador del Arte Sonoro, México, 2006.
Ricardo Miguel Haye, Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico (Argentina), México, 2006.

CONFERENCIAS

“Nuevas propuestas del radioarte en América Latina”, de la Sexta Bienal Internacional de Radio, México, 2006.