



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

POLISEMIA
LA PRODUCCIÓN DE UN PROGRAMA DE RADIO SOBRE
TEATRO

Informe académico por actividad profesional
que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro
presenta
Luis Alberto Lechuga Zurita

Asesor de Informe Académico: Emilio Alberto Méndez Ríos



Ciudad de México

2011.



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.

A

Mis padres

Esperanza Zurita Apanco

Anastacio Lechuga Velázquez

Mis sinodales

Mtro. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar

Mtra. Esperanza Yoalli Malpica López

Lic. Luis Cruz Santacruz

Lic. Daniela Patricia Esquivel Ortega

Mi asesor

Lic. Emilio Alberto Méndez Ríos

Mi afecto y gratitud

INDICE

Introducción.....	3
Capítulo 1 El diseño conceptual y operativo de un programa de Radio sobre teatro	6
1.1 Breve Historia de la radio.....	6
1.2 Diseño conceptual de un programa de radio sobre Teatro.....	17
1.2.1 Reflexiones previas.....	17
1.2.2 Proyecto Polisemia.....	25
1.3 Diseño de Producción de un programa de Radio sobre Teatro.....	43
1.3.1 La producción fuera del aire.....	44
1.3.2 La producción al aire.....	50
1.3.3 Programación de actividades.....	51
1.4 El cuerpo del programa.....	54
1.4.1 Escaleta o guión general del programa.....	54
1.4.2 Secciones.....	58
Capítulo 2 Dos ejemplos de programa.....	67
2.1 La tragedia humana.....	67
2.2 Teatro de títeres.....	77
Capítulo 3 Otros programas y sus resultados.....	87
3.1 Programas producidos.....	87

3.2 Resultados.....	95
Conclusiones.....	100
Bibliografía.....	122
Anexos.....	124
Anexo I. Cuadro de Etapas de preproducción de <i>Polisemia</i>	125
Anexo II. Programación de <i>Polisemia</i>	126
Anexo III. Fragmentos de <i>El rey Lear</i> de Shakespeare.....	129
Anexo IV. Listado de obras teatrales difundidas en la sección <i>Cartelera</i>	131

INTRODUCCIÓN

Acotando la vasta inmensidad conceptual del teatro a un ámbito susceptible de estudio como el hecho comunicacional, podemos afirmar que el teatro es una dicotomía comunicacional, un tiempo-espacio de comunión entre el hecho escénico y su público, entre creadores y espectadores, entre emisores y receptores.

El teatro existe si hay un actor y un espectador reunidos. Parece sencillo, sin embargo la dinámica de nuestro mundo cambiante, vertiginoso y competitivo, demanda estrategias cada vez mejores para hacer coincidir al espectador con la puesta escena. Nuestro Arte se halla cifrado por una dependencia elemental. ¿Puede haber acaso teatro sin espectadores? Hombres sin Teatro puede haber y desgraciadamente cada día nos tropezamos con muchos que transitan la existencia sin siquiera una incipiente curiosidad por asistir a las salas.

Para quienes nos dedicamos al teatro es necesario atraer a los públicos a las salas mediante estrategias eficaces que no sólo funjan como anzuelos sino que se conviertan en puntos de referencia para la formación de públicos informados.

Este informe académico recoge la experiencia que durante 13 meses de trabajo compartimos un equipo de colaboradores produciendo el programa de radio por Internet titulado *Polisemia*; Programa realizado en el Centro Mexicano por el Derecho a la Libre Comunicación, A.C. y transmitido vía Internet por Radio Alternativa. *Polisemia* constituyó una modesta intervención y a la vez una

significativa aportación al teatro, fue una estrategia de difusión de la vida teatral y sobre todo una incubadora de nuevos espectadores de las artes escénicas.

El informe está diseñado con la intención de proporcionar al lector una secuencia progresiva y sistemática de la elaboración y operación de un programa de radio cuya temática es el teatro. A fin de mostrar una visión más amplia y diversa de los temas expuestos, la redacción del texto ha sido estructurada con una serie de citas textuales orientadas a generar alternancia en la voz del redactor y abrir canales de reflexión para los lectores.

El capítulo primero presenta un esbozo general del medio radiofónico en el que vivió *Polisemia*, una revisión que va de lo general a lo particular iniciando con un apartado sobre la radio por Internet para concluir con una descripción del perfil específico de Radio Guadalupe, estación por la que se transmitió el programa. Conocer el medio radiofónico específico en que se transmitirá un programa resulta esencial para lograr una producción exitosa y definir con claridad los alcances y estrategias de producción. La segunda parte de este capítulo recoge la secuencia que seguí para elaborar conceptual y operativamente *Polisemia*, es la parte más extensa y también la más abundante en elementos teórico-prácticos, pues reporta paso a paso el proceso de preproducción del programa. La preproducción constituyó la columna vertebral del proyecto y fue elaborada con los conocimientos de producción teatral adquiridos en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro y una investigación específica sobre producción radiofónica.

El capítulo segundo describe dos ejemplos de programas producidos. El primero, titulado *La tragedia humana*, aborda este género dramático y ejemplifica la manera en que acercamos a nuestros escuchas a los géneros dramáticos. El

segundo programa, titulado *Teatro de títeres en el Festival Internacional del Títere Rosete Aranda 2005* constituye una bitácora radiofónica del viaje que realizamos a Huamantla, Tlaxcala para asistir al que es denominado el festival de títeres más importante de América Latina. Ambos ejemplos de programa dan cuenta de la dinámica de producción de *Polisemia* y de los diferentes elementos que componen en la práctica la producción radiofónica de un programa en vivo.

El capítulo tercero es el reporte de los resultados obtenidos durante el tiempo que *Polisemia* estuvo al aire, en este capítulo se presentan y analizan de manera crítica los resultados cuantitativos y cualitativos del proyecto.

Concluyo este informe realizando algunas reflexiones en torno a las posibilidades de promover el teatro en la radio por Internet y las capacidades que poseemos los egresados de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM para producir programas radiofónicos. En los anexos recopilé algunos cuadros que contienen las etapas de producción del programa y la programación temática.

Vincular medios alternativos como la radio comunitaria por internet y contenidos culturales representa una alternativa confiable para formar comunidades culturalmente más activas, críticas e informadas que asuman una postura participativa ante los medios y ante su propia realidad cultural.

CAPÍTULO 1 DISEÑO CONCEPTUAL Y OPERATIVO DE UN PROGRAMA DE RADIO SOBRE TEATRO

1.1 BREVE HISTORIA DE LA RADIO

A fin de esbozar el contexto mediático en el cual se desarrolló *Polisemia* hago a continuación un breve recuento, de lo general a lo particular, para acercarnos a entender la función ideológica y el compromiso social que marcaron el carácter del programa.

Del telégrafo sin hilos a la radio global

Lejos han quedado en el tiempo los primeros pasos de la radio, fue en la última década de 1800 que el conocimiento de las ondas electromagnéticas y el desarrollo de la tecnología telegráfica dieron origen a la radio. En un primer momento se consideró a este nuevo medio de comunicación "telégrafo sin hilos" y podía transmitir a un solo receptor.

Durante el siglo XX la radio impulsó el desarrollo tecnológico y cosechó para sí los frutos de las revoluciones tecnológicas de la era moderna, aumentó su potencia para alcanzar una cobertura radial cada vez más amplia, llegando a cubrir naciones completas. La calidad de sonido de la radio también evolucionó de manera avasalladora convirtiéndola en el medio más versátil y popular de la primera mitad del siglo pasado.

Con el éxito también vinieron las controversias, el poder de la radio, pionera de los medios masivos de comunicación, dio pie a la creación de monopolios radiales, conflictos de intereses comerciales y diversas intervenciones de los

gobiernos de cada país, quienes se vieron en la necesidad de legislar al respecto y declarar el espectro radiofónico propiedad del estado.

La radio se convirtió así en una industria, las concesiones del estado en privilegio para unos cuantos y la democratización en un sueño lejano. Aquel maravilloso descubrimiento se convertía en herramienta de comercialización, la música y las noticias empezaron a ser el anzuelo para introducir la publicidad y lentamente las nuevas generaciones alimentaban el deseo de producir sus propios programas radiofónicos.

Desde los años 80 el gran reto para un medio masivo como la radio había sido lograr una tecnología mediante la cual los programas radiofónicos trascendieran las barreras internacionales, la radio global era la piedra filosofal que los productores de las grandes cadenas radiofónicas comerciales buscaban afanosamente, el mercado global un sueño de prosperidad y poder, de influencia social y manipulación.

La aparición de Internet y su proliferación durante la última década del siglo XX permitieron a la radio alcanzar el sueño global. Por primera vez un medio de comunicación ofrecía a los comunicadores la ciudadanía global y a sus contenidos la libertad de transitar por todo el mundo. La única limitante de este sueño era la naciente cobertura a Internet, cobertura que en poco más de 10 años ha envuelto a casi todo el mundo. Por otro lado, un adelanto tecnológico de esta magnitud se encontraba muy adelantado a las legislaciones de su tiempo. Internet sigue siendo aun hoy un universo virtual donde la libertad sirve a todos los propósitos. Las legislaciones relativas a Internet avanzan lentamente mientras este medio se ha convertido ya en el más democrático, cosmopolita y libre medio de comunicación.

La primera estación de radio por Internet fue *Internet Talk Radio* desarrollada por Carl Malamud en 1993. En Febrero de 1995, surgió la primera estación de radio exclusiva por Internet de tiempo completo, llamada Radio HK¹ y enfocada a difundir música de bandas independientes. Las estaciones de radio por Internet nacieron entre los marginados de la radio convencional y crecieron apuntalando su posicionamiento en la pugna por una radio libre no comercial,

En el 2003 la potencia de la radio por Internet llegó hasta 128 Kilobites por segundo², lo que iguala el sonido de una radio por Internet a una radio FM tradicional. La calidad de sonido se perfeccionó y la cantidad de usuarios conectados al mismo tiempo podía ser de miles alrededor del mundo. Actualmente se calcula que existen más de 20 millones de usuarios de Internet en México.

La radio comunitaria

La diversidad inmanente al ser humano es generadora de necesidades de expresión y comunicación que la sociedad ha llegado a considerar como derechos fundamentales proclamándolos en la declaración universal de los derechos humanos. Siendo los medios de comunicación existentes las herramientas para el pleno ejercicio de las libertades de expresión y comunicación éstos se convirtieron sistemáticamente en nichos disputados por una sociedad diversa que no sólo desea oír sino ser escuchada en igualdad de condiciones. El debate referente a la

¹ Radio HK fue creado por Norman Hajjar y el laboratorio mediático Hajjar/Kaufman New Media Lab. La emisora transmitía desde California, EUA.

² kilobit por segundo es una unidad de medida que se usa en telecomunicaciones e informática para calcular la velocidad de transferencia de información a través de una red. Su abreviatura y forma más corriente es **Kbps** y equivale a 1000 bits por segundo.

accesibilidad de todos a los medios de comunicación ha pervivido en diversos frentes de reflexión, disputa y franca lucha por la pretendida democratización de los medios.

En el caso de la radio como en ningún otro medio masivo la lucha por el acceso a la producción y emisión ha tenido un desarrollo bien definido y significativas victorias.

De manera similar a lo que ocurre con el teatro, en el mercado occidental la Radio se dividió rápidamente en radio comercial y radio no comercial, inicialmente la división era ilusoria, pues lo comercial existía y abarcaba la totalidad del espectro radiofónico mientras la radio no comercial apenas se anhelaba mientras se buscaban los medios técnicos para alcanzarla.

Los primeros pasos de la radio no comercial, que inicialmente se posicionó como una radio opuesta a las grandes producciones, fueron modestos; pequeños productores independientes transmitían en onda corta en medio de la clandestinidad y en ocasiones arriesgándose a ser sancionados por las autoridades gubernamentales que deciden quien tiene o no acceso al uso del espectro radiofónico. La clandestinidad sólo dio mayor pasión y empuje a los productores independientes y mayor publicidad a sus propuestas radiofónicas. La gente en general deseaba conocer lo prohibido y se unía a ello si le resultaba placentero o interesante³.

³ Las primeras radios independientes también llamadas radios pirata surgieron en Europa a mediados de los años 60 del siglo pasado y para evitar ser prohibidas transmitían desde barcos ubicados en aguas internacionales. En México la primera experiencia de radio independiente fue Radio Huayacotla que operó desde 1965 en Veracruz y vivió persecuciones, hasta 1998 obtuvo autorización para operar legalmente.

Como radio hecha por y para los ciudadanos cansados del mercantilismo de la radio comercial, la radio clandestina fue perfilándose como una radio comunitaria en virtud de su arraigo y en buena medida por sus limitaciones geográficas. La radio comunitaria era el espacio para decir lo que no cabía en la radio convencional y pronto se posicionó como un arma política, un bastión de crítica y lucha ideológica.

La historia de las radios comunitarias está ligada a reivindicaciones sociales de sectores, especialmente de aquellos más empobrecidos o vulnerables, tanto la población empobrecida por su posición en el estrato social, como por otros sectores como las mujeres, los infantes, los discapacitados, los homosexuales y otros, que aunque pueden tener mejores condiciones económicas, no están exentos de la discriminación y la violencia.⁴

A la par de los grupos políticos radicales y moderados entre la sociedad también había quienes veían en la radio comunitaria la herramienta perfecta para subsanar necesidades sociales insatisfechas tales como la educación y la difusión de información de beneficio directo, tal como campañas del cuidado de la salud. Surgieron con una mejor imagen social y un arraigo basado en el beneficio práctico y directo de la población las radios comunitarias de beneficio social, a las cuales los gobiernos supervisaban con cuidado pero no deseaban erradicar.

De acuerdo con la Asociación Mundial de Radios Comunitarias:

Lo que ahora conocemos como radio comunitaria tiene sus antecedentes en los primeros intentos por utilizar este medio para fines sociales. Ligada a poblaciones rurales y pobres, inició en la década de los 40, con la experiencia de la escuela radiofónica en Sutatenza, Colombia; posteriormente, en los años 60, pasó a reivindicar las luchas sociales que proliferaban en esa época, por lo que tomó su identidad de radio popular.

⁴ Calleja, Aleida, *Con permiso: la radio comunitaria en México*, AMARC; México, 2005, p. 27.

En los años 80 fue cuando empezó a desarrollarse el concepto de radio comunitaria.⁵

A lo largo de su Historia las Radios comunitarias han asistido a la lucha por la democracia, al desarrollo de la cultura de los derechos humanos, la equidad de género, del combate a la discriminación; han colaborado en la educación rural, la salud y el empoderamiento de comunidades socialmente marginadas y esa labor le ha ganado dignidad y reconocimiento por parte de organismos internacionales que validan su existencia y defienden su permanencia instando a los gobiernos locales para que se les reconozca y se les apoye. Muestra de este reconocimiento es la declaración de la UNESCO respecto a la labor de las Radios comunitarias:

Focuses on the use of appropriate communication and information tools to support decision-making and encourage dialogue between citizens and public authorities thereby enhancing democratic governance. Thus the main functions of the community radio include enhancing democratic process at the local level by giving “a voice” to the marginalized and the poor; increasing diversity of content and pluralism of information at the local level in order to promote and reflect local identity, character and culture; assisting in creating diversity of voices and opinions and encourage individual expression and encouraging participation, sharing information and innovation.⁶

La relevancia social de la radio comunitaria en México es innegable y de acuerdo con su evolución histórica la primera década de este siglo ha sido tiempo de crear redes e institucionalizarse para pugnar por sus prerrogativas y ganar terreno en el mundo de la comunicación.

⁵ Op cit p. 22

⁶ “la función principal de la radio comunitaria, incluye incentivar los procesos democráticos de manera local, dándoles ‘voz’ a los pobres y marginados; incrementando la diversidad de contenidos y el pluralismo de información a nivel local, para de esta manera reflejar y promover la identidad, carácter y cultura local; fomentando la creación de voces y opiniones diversas, así como la expresión individual, alentando a la participación, la innovación y el compartir información” UNESCO Community Media Programme. <http://portal.unesco.org/ci/> Tomado de: Calleja, Aleida, *Con permiso: la radio comunitaria en México*, AMARC México, 2005, p. 19.

AMARC. Asociación Mundial de Radios Comunitarias

La Asociación Mundial de Radios Comunitarias AMARC, surge en agosto de 1983 cuando 360 radiodifusoras provenientes de 36 países deciden unirse para formar un frente común en defensa de las radios comunitarias. A lo largo de su historia AMARC ha ido extendiendo su influencia y sus alcances temáticos, hacia 2005 tiene presencia en los cinco continentes, en 110 países y reúne a un total de 3000 asociados directamente involucrados con la radio comunitaria.

La participación de las radios comunitarias mexicanas en la AMARC inicia en 1988, año en que las radios indigenistas mexicanas participaron en la Asamblea Mundial de la AMARC realizada en Managua. Como resultado de la participación de las radios indigenistas mexicanas en la Asamblea de 1988, México fue designado país anfitrión de la Asamblea Mundial de AMARC 1992.

A lo largo de su desarrollo la AMARC se ha desempeñado como una organización global que actúa políticamente para demandar el reconocimiento de las radios comunitarias dentro de las legislaciones internacionales, una fuente de apoyo a las radios comunitarias ante la constante renovación tecnológica de los medios de comunicación y un espacio de constante reflexión, intercambio de información y generación de proyectos que fortalecen y amplían la influencia de las radios comunitarias y los beneficios sociales que conlleva su operación. La institucionalización y la acción en red ha dado visibilidad y poder a las radios comunitarias afiliadas a AMARC.

La representación de AMARC en América Latina y el Caribe desarrolla de manera permanente los siguientes programas

- Programa de Legislación y Derecho a la Comunicación
- Programa de Gestión
- Programa de Género y Red de Mujeres
- Programa de Capacitación
- Agencia Informativa Pulsar
- Programa de Medio Ambiente y Ciudadanía Ambiental Global.

Las radios comunitarias mexicanas afiliadas a AMARC cuentan con una representación democrática denominada AMARC México, este organismo se encarga de la representación internacional, desarrolla líneas de trabajo específicas del contexto mexicano y define la afiliación de nuevas radios comunitarias a la red.

A solicitud del Centro Mexicano por el Derecho a la Libre Comunicación (CEMDEC) A.C., en Noviembre de 2001 la AMARC aceptó como miembro a *Radio Guadalupe*, aprobando su perfil y la dinámica de comunicación social del proyecto radiofónico que transmitiría desde la Ciudad de México. *Radio Guadalupe* fungió como estación pionera del CEMDEC que tres años más tarde daría origen a

Radio Alternativa

El 27 de agosto de 2002 fue lanzada oficialmente la señal de *Radio Guadalupe*, una estación de radio comunitaria diseñada para atender las necesidades de comunicación y difusión de temáticas sociales poco atendidas o prácticamente inexistentes en la radio convencional. Transmitiendo vía Internet a todo el mundo, la señal de *Radio Guadalupe* comenzó a abrirse paso en el medio aumentando su capacidad de influencia y el número de sus colaboradores.

Radio Alternativa

En diciembre de 2004 el Centro Mexicano por el Derecho a la Libre Comunicación, soporte institucional de *Radio Guadalupe*, amplía su oferta radiofónica de 1 a 3 canales naciendo así *Radio Alternativa* como la estación central que soportaría los 3 canales de transmisión. *Radio Guadalupe* se convierte en el brazo ideológico del proyecto conservando la barra de programas en vivo mientras *Radio Alicia* comenzó a transmitir Rock independiente en español e *Hidrógeno Radio* música electrónica de productores latinoamericanos independientes. El público que atrajo el nuevo diseño de programación abrió canales de interacción con amplias audiencias culturalmente diversificadas a nivel global, favoreciendo la internacionalización de *Radio Alternativa* e impulsándola a convertirse en un centro de difusión de música alternativa además de mantener su propuesta social y comunitaria mediante su barra programática. Compartir información de interés social y difundir la creación musical de artistas latinoamericanos amalgamaron la esencia de *Radio Alternativa*

Radio Guadalupe

Radio Guadalupe es el canal radiofónico pionero de *Radio Alternativa* y a lo largo de los 8 años de vida del proyecto ha permanecido como la estación que agrupa los programas en vivo. Con una barra de 19 programas en vivo realizados en las instalaciones del Centro Mexicano por el Derecho a la Libre Comunicación en el 2005, *Radio Guadalupe* cubrió un amplio rango de las preferencias juveniles, presentando programas de contenidos tan diversos como Poesía, Música urbana, Sociedad Civil Organizada, Medio ambiente, Historia, Equidad de género y otros,

todos relacionados con la promoción y el fortalecimiento de una ciudadanía diversa, incluyente y participativa. Durante 2005 el Centro Mexicano por el Derecho a la libre Comunicación brinda capacitación en guionismo y producción radiofónica a los colaboradores de la estación abriendo paso a la profesionalización de los productores que permitiría mantener a *Radio Guadalupe* a la vanguardia de la Radio por Internet.

En octubre de 2004 CRONODRAMA, A.C., asociación que formamos en 2003 varios amigos y colaboradores, recibe la invitación del Centro Mexicano por el derecho a la Libre Comunicación para producir un par de programas y transmitirlos por *Radio Guadalupe*. El resultado de esta invitación fue la producción de los programas: *Ba assolay*, programa que abordó temas relacionados con la sociedad civil organizada y *Polisemia*, proyecto destinado a la promoción del Arte teatral. Ambos programas fueron producidos por miembros de CRONODRAMA, A.C. y transmitidos por *Radio Guadalupe* durante cerca de un año.

Recuerdo que al recibir la invitación para colaborar en *Radio Alternativa* producir un programa de radio parecía un sueño, de inmediato tomé lápiz y papel y comencé a trazar el diseño del programa, definiendo en primera instancia mis necesidades de capacitación específica en comunicación radiofónica. Como antecedentes contaba con mi formación en producción de teatro, experiencia en la dirección de equipos creativos en el mismo medio, capacitación en guionismo adquirida en las clases de *Taller de Guión de Cine Radio y Televisión I y II* en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro y el back ground adquirido en el Colegio, la producción teatral y la asistencia cotidiana al teatro.

Fueron tres los factores que apuntalaron *Polisemia*, la experiencia y formación teatral de los colaboradores, la información resultado de la investigación sobre radio y la invaluable capacitación, asesoría y apoyo técnico que recibimos de los miembros de *Radio Alternativa*.

En las conclusiones de éste informe describiré brevemente las capacidades radiofónicas de los egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM que tras la realización de *Polisemia* puedo enumerar con el aval de mi experiencia en radio. Por ahora mencionaré que desde el principio del proyecto me hallaba confiado en nuestra capacidad para comunicar y convencido de que nuestras herramientas de análisis discursivo, producción y comunicación eran suficientes para emprender el proyecto de radio si hacíamos una investigación adecuada y contábamos con el apoyo de profesionales de la radio que nos asesoraran en el proceso. El Colegio de Literatura Dramática y Teatro forma comunicadores para un medio específico, sin embargo, nos prepara de un amanaera más amplia al brindarnos elementos de análisis y práctica de la comunicación en los ámbitos literario, sonoro y visual que pueden ser desarrollados con mayor profundidad en la práctica profesional.

En el siguiente apartado describo el proceso de diseño conceptual y operativo mediante el cual consolidamos el proyecto creativo *Polisemia*.

1.2 DISEÑO CONCEPTUAL DE UN PROGRAMA DE RADIO SOBRE TEATRO

Del teatro a la radio

Tras aceptar la invitación de producir un programa de radio lo primero que hice fue buscar elementos que vincularan al teatro con la radio. Preguntando a algunos profesores del Colegio averigüé que varios dramaturgos del teatro moderno han escrito dramas radiofónicos. En la biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras encontré una singular pieza de Samuel Beckett titulada *Palabras y música* escrita en 1961, en dicha obra el autor privilegia la experimentación con las cualidades de la radio y particularmente con la ficción auditiva. Sin duda la pieza de Beckett resultaba atractiva, sin embargo mi pretensión no era precisamente hacer drama radiofónico así que dirigí mi atención a textos teóricos y siguiendo la idea de la radio como factor social encontré en un texto de Brecht algunas reflexiones que de inmediato se convirtieron en vetas de análisis y posteriormente convicciones en el ideario de *Polisemia*.

1.2.1 Reflexiones previas

En su escrito *Teoría de la Radio*, fechado entre 1927 y 1932 Bertolt Brecht hace una crítica a la función social de la radio de su tiempo, pugnando por la democratización de ésta y elaborando propuestas revolucionarias que en buena medida coinciden con el ideario de las radios comunitarias de todos los tiempos. Entre las características que marcaron la propuesta teatral de Bertolt Brecht, destaca su conciencia sobre el entorno en que él y su proyecto escénico vivieron, quizá las ideas del socialismo han perdido su vigor, sin embargo la vitalidad

intrínseca en las obras de Brecht permanece en buena medida, por su esencial sentido de lo humano enfrentado a lo social.

El resultado de la revisión del texto de Brecht fue la definición de tres ideales para *Polisemia*, el primero fue la relevancia, entendí que era necesario significar el programa de radio que haríamos más allá de la coincidencia entre la oportunidad de producir y las ganas de hacerlo. Había que tener algo relevante que decir y aunque el teatro es en sí mismo relevante, yo sabía que no bastaba con ponernos frente al micrófono y hablar al aire sobre nuestro oficio, el micrófono es una responsabilidad *“Un hombre que tiene algo que decir y no encuentra oyentes, está en una mala situación. Pero todavía están peor los oyentes que no encuentran quien tenga algo que decirles”*⁷ Ese “algo” que *Polisemia* dijo a través de la radio fue sencillo “el teatro es una experiencia sin igual de recreación y es más accesible de lo que rutinariamente pensamos” elegimos hablar del teatro como un ámbito de re-creación humana, espacio en el que el espectador escapa materialmente de su cotidianidad para acceder a un contenido que le modifica en mayor o menor medida de acuerdo con la capacidad comunicacional de la pieza teatral presentada y la capacidad del espectador para relacionarse con ella.

El segundo ideal fue el principio de Interacción. En ocasiones los medios de comunicación se convierten en medios de emisión dedicados a la mera exposición de contenidos y aislando a los comunicadores en el espacio de su percepción y sus opiniones. Por otro lado, el teatro pone de manifiesto que la forma de comunicación más significativa y poderosa es el diálogo, llevar este valor a la radio sería sin duda trascendental para nuestro programa.

⁷ Brecht Bertolt, *El compromiso en Literatura y Arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1984, p. 82.

La radio sería el más fabuloso aparato de comunicación imaginable de la vida pública, un sistema de canalización fantástico, es decir, lo sería si supiera no solamente transmitir, sino también recibir, por tanto, no solamente oír al radioescucha sino también hacerle hablar y no aislarle, ponerse en comunicación con él⁸

En la naturaleza propia de la estación de radio que albergaría *Polisemia* se practicaba la interacción con los escuchas como principio de producción, esta cualidad diferenciadora entre la radio comercial y la comunitaria estriba en que mientras la radio comercial es sólo propiedad de los productores y anunciantes, la radio comunitaria es propiedad de la comunidad que la genera y retroalimenta.

El tercer ideal del programa fue la necesidad de generar consecuencias significativas para los radioescuchas y para los productores del teatro independiente.

Cualquier campaña con un programa claro, por tanto, cualquier campaña encajada realmente en la realidad, que tenga por meta modificar la realidad, aun cuando sea en asuntos de la más modesta importancia... aseguraría a la radiodifusión una eficacia muy distinta, incomparablemente más profunda, y le conferiría una importancia social muy distinta de la de su actual postura puramente decorativa⁹

Para Brecht había dos tipos de programas de Radio, aquellos que podemos denominar “expositivos” caracterizados por la falta de interacción con su entorno y la inexistencia de crítica y aportación social en el sentido político-ideológico y aquellos programas que quizá podríamos denominar “concientizadores” caracterizados por el análisis social y la conciencia didáctica con la que se abordan los contenidos, la interacción con el contexto en que se desarrollan y las consecuencias de beneficio social que aportan. *Polisemia* debía encajarse en la realidad de nuestros escuchas, de ahí la necesidad de conocerles y a partir del

⁸ *Op cit*, p. 89.

⁹ *Idem*, p. 90.

encuentro de nuestras realidades particulares en el diálogo constante dentro y fuera del aire mediante messenger y correo electrónico, incidir en la toma de conciencia respecto a la relevancia de asistir al teatro para enriquecer nuestra capacidad de percibir, analizar y construir nuestra realidad.

Estrategia de intervención y delimitación del campo de acción

En la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro aprendí a reflexionar sobre nuestro Arte como fenómeno social analizando sus diversas problemáticas y visualizando el panorama asumiéndome como un factor de acción. Por otro lado en mis años de estudiante busqué amalgamar mi formación artística con un proceso de formación en desarrollo de organizaciones civiles buscando potenciar mis posibilidades de sustentabilidad. Transitando entre el teatro y la administración aprendí a buscar alternativas, generar ideas en contexto y diseñar proyectos que atienden necesidades concretas. Un programa de radio es una intervención sobre uno o más grupos sociales que constituyen su público y definir la naturaleza de esa intervención resulta esencial para emprender el diseño de un programa en particular. *Polisemia* sería un proyecto de comunicación social cultural a fin de contar con solidez metodológica y las herramientas administrativas que facilitarían su realización. La palabra Proyecto, extraída del urbanismo y de la industria, se utiliza en diferentes sentidos u orientaciones. Su incorporación en los campos social, educativo y cultural responde a la necesidad de concisión de los procesos de intervención social.¹⁰ La palabra proyecto implica además conciencia de

¹⁰ Martinell Alfons, *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, OEI, Madrid. 2001, p.15.

desarrollo en el tiempo, estructuración cíclica que parte de un diagnóstico y cierra con una evaluación concreta de resultados, administración de recursos y nivel de responsabilidad de los participantes.

La delimitación del campo de acción es esencial para cualquier intervención en el ámbito social, por tanto fue indispensable acotar el campo de acción del programa de radio que produciríamos. Una intervención focalizada en la Ciudad de México equilibraba capacidad de producción y ambición mediática. Nuestra ciudad es punta de lanza del desarrollo económico, social y cultural del país, aun cuando suena petulante esta afirmación es consecuencia de la política centralista que durante varios siglos nos ha encumbrado entre la falta de equidad.

A pesar de la pretendida descentralización, la Ciudad de México es el espacio donde cohabitan los tres factores esenciales antes citados, es la vanguardia en el terreno social, la más prodiga en generación y desarrollo de proyectos culturales y el núcleo de la toma de decisiones referentes a la economía. En otras ciudades hay industria, grandes eventos culturales y sistemas sociales sólidos como la roca, pero en la Ciudad de México hay poder y diversidad. Aquí estamos expuestos mayormente a la dinámica global y por tanto somos un mercado establecido, estratificado, diversificado, dinámico y vertiginoso.

En la Ciudad de México como en ninguna otra parte del país se sienten el vértigo de la velocidad en los sucesos, la implacable multiplicidad, la competencia feroz y los conflictos humanos en ebullición. Es el nicho idóneo para el teatro si éste sabe colocarse en la cornisa apropiada

La diversidad como eje discursivo

Quizá en los últimos 20 años como nunca antes, el concepto de diversidad ha cobrado gran relevancia en las sociedades industrializadas, los avances tecnológicos y la globalización han modificado la manera en que percibimos nuestra propia especie mientras el carácter cosmopolita de las grandes ciudades pinta de diversidad los espacios de la vida pública. Fenómenos como la migración y el empoderamiento de las minorías sociales que han luchado por la equidad y el respeto a su dignidad han ido modelando sociedades en las que la diversidad cultural es al menos visible. Los factores y procesos antes citados enfatizan en las disciplinas sociales la necesidad de visualizar la diversidad como un eje de desarrollo.

En el ámbito artístico las repercusiones de este ascenso de la diversidad apuntan hacia el uso del potencial pluricultural como herramienta de producción artística, el estudio de los mecanismos que favorecen el diálogo al interior de las sociedades diversas y, sobre todo, la reflexión y el análisis de la recepción de la obra artística en un contexto diverso y estratificado.

Insertar la obra artística en un contexto social concreto depende significativamente de la accesibilidad que el público pueda tener a ella, accesibilidad en el sentido de apropiación estética de la obra, diálogo entre el fenómeno artístico y los referentes del espectador, interacción en diversos niveles de percepción que da como resultado una reacción del espectador a los estímulos que le envía la obra de arte.

En la década de 1960 en el terreno de la crítica literaria surgió la llamada “Teoría de la recepción”, reflexión centrada en el papel que juega el lector en la construcción de la obra literaria al momento de leerla y “completar” con sus suposiciones, referentes y experiencia el universo esbozado en el papel. La Teoría de la recepción fue uno de los primeros esfuerzos teórico-formales en el ámbito de la crítica literaria que partían del receptor de la obra artística para emprender un estudio de los significados que ésta cobra al ser leída. Llegando a establecer que *“Para que la literatura suceda la importancia del lector es tan vital como la del autor”*¹¹. Este movimiento crítico heredó no sólo a la Literatura sino al Arte en general un modelo dinámico de interacción obra-receptor que pone de manifiesto que una obra posee un sinnúmero de significados debido a la suma de la diversidad implícita en el texto más la diversidad de experiencias de los receptores.

Al igual que la literatura, el teatro existe en un contexto donde adquiere significados diversos vinculados directamente con los emisores y receptores de su mensaje. Al presenciar una puesta en escena la vida de cada individuo se convierte en un contexto único en el cual el hecho escénico posee un significado particular, un significado que el espectador asume como propio, ese espacio de intimidad donde el teatro genera visiones tan diversas como los individuos representa el paraíso para el diálogo sobre el teatro y es ahí donde quisimos llegar con *Polisemia*.

¹¹ Eagleton, Terry, *Una introducción a la Teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México 1998, p. 95.

Por otro lado, como hecho histórico-social el teatro posee una amplia gama de aspectos cuyo tratamiento abre la posibilidad de acceder a un inagotable número de significados y generar otros nuevos que revitalicen al teatro y lo acerquen a la gente. A fin de romper con cualquier elitismo y abrir paso a un cauce infinito de diversidad elegimos dar voz a todos los significados al alcance y dialogar sobre ellos con los escuchas para construir en conjunto nuevos significados que nos acerquen más al teatro y por lo tanto a la vida.

La comunicación buscada sería un cauce sin censura, un fluido heterogéneo cuya diversidad enriquecería cada emisión y en el cual los creadores de *Polisemia* nos colocaríamos como iguales a los escuchas en el sentido de ser individuos con una serie de experiencias vitales que relacionamos con el Teatro. Nuestros referentes como creadores teatrales no son más importantes que aquellos que poseen los escuchas sólo son diferentes y como todo “otro” servirían para construir nuevos conceptos.

La otredad nos interesó de manera permanente, no deseábamos que el cerco dorado de la teoría y el conocimiento nos alejaran de nuestra única oportunidad de trascendernos, el otro, el espectador, el radioescucha son la alternativa para romper esa suerte de autismo que tanto limita la interacción entre creadores y público.

Estas fueron algunas de las reflexiones previas al diseño conceptual de *Polisemia* el anhelo era ser capaces de conocer la diversidad de significados que se multiplica al existir más espectadores, más personas comentando el hecho escénico, más individuos que aportan su experiencia vital al conocer y pensar el teatro.

1.2.2 Proyecto Polisemia

Dentro del argot radiofónico se denomina proyecto o caso a cada programa. Tras revisar varios libros sobre producción radiofónica encontré uno titulado *Prácticas radiofónicas, Manual del productor* en el que Mario Alberto Pérez H. propone de manera sencilla y ordenada una estructura de 15 puntos a desarrollar para estructurar un programa de radio. Tomé como referencia la estructura del Maestro Pérez H. y con base en ella elaboré el proyecto *Polisemia*.

1. Nombre

La elección del título de un programa de radio es vital, pues éste es el primer referente que llega al escucha, al conocer el título los escuchas potenciales pueden decidir si escuchan o no el programa.

Polisemia no es un título fácil o revelador del contenido del programa, sin embargo manifestó la visión que los miembros del equipo de trabajo tenemos del teatro. Consideramos al hecho escénico como un meta-signo cuya multiplicidad de significados se encuentra definida en buena medida por los espectadores. *Polisemia* fue consolidándose como un espacio donde coexistieron en constante diálogo múltiples interpretaciones del teatro, un espacio de comunicación diseñado para ampliar nuestros conceptos a partir de conocer los de los demás.

2. Objetivos

A fin de estructurar adecuadamente los objetivos del programa tomé como referencia lo aprendido en el ámbito de la elaboración de proyectos artísticos y de

desarrollo social. Definí entonces un objetivo general seguido de varios objetivos específicos cuya realización en conjunto constituiría el cumplimiento del objetivo general.

Objetivo general

Hacer de jóvenes radioescuchas nuevos espectadores teatrales a través de un programa de radio atractivo que responda a sus intereses y necesidades y mediante el diálogo franco, sencillo y significativo logre vincularlos con el teatro de manera que se familiaricen con el tema y asistan regularmente.

Objetivos específicos

- Crear un programa atractivo y sugerente
- Atraer escuchas al programa
- Conocer a nuestros escuchas e interactuar con ellos vía internet
- Proveer a nuestros escuchas elementos que faciliten su acercamiento al teatro.
- Ofrecer a nuestros escuchas recomendaciones de obras de teatro cuya calidad artística posibilite una buena experiencia en su primer visita al teatro.
- Mantener a nuestros escuchas bien informados mediante una amplia cartelera de recomendaciones de todo tipo de teatro para que asistan constantemente y se formen un criterio experimentado.
- Crear un espacio de charla sobre las experiencias de los escuchas al ir al teatro.

- Establecer contacto con escuchas que no van al teatro y conocer las razones por las que no asisten.
- Reflexionar sobre las razones por las que estos escuchas no van al teatro y aportar alternativas de solución.

3. Contenido

Aun cuando el teatro se visualizaba como tema central del programa, fue necesario definir subtemas específicos para organizar el contenido del mismo. Decidí definir cuatro ejes temáticos a fin de que cada eje se abordara mensualmente y de ese modo se generara un equilibrio entre diversidad y continuidad de los temas que compartiríamos con los escuchas.

El primer eje temático a tratar fue el de la historicidad del teatro. El desarrollo histórico del teatro organizado en periodos que corresponden a etapas del desarrollo social, intelectual y espiritual de los pueblos fue un universo idóneo para la creatividad en el programa, facilitó la construcción de nociones básicas sobre el desarrollo del teatro y vinculó nuestra información con los conocimientos históricos que los escuchas ya poseían.

Un segundo eje temático fueron los géneros dramáticos, cada especie de drama constituye una faceta del teatro y esa de multiplicidad resultó atractiva para formar en nuestros escuchas un concepto incluyente y atractivo. La controversia respecto a la eficacia de la teoría de los géneros dramáticos ocupó inicialmente mi mente, sin embargo decidí dejar a un lado lo que en realidad es un debate especializado para tomar los géneros dramáticos como clasificación y no como nomenclatura científica, así los géneros fueron uno de los cuatro ejes del

programa, como punto de partida para presentar al Teatro y no como un dogma absoluto.

El tercer eje temático fue la diversidad de expresiones teatrales presentes en nuestra ciudad. Afortunadamente hay una gran cantidad de manifestaciones teatrales y espectáculos escénicos que constituyen un vasto menú capaz de abrir el apetito escénico de nuestros escuchas. Tal amplitud de contenido fue un excelente recurso para que los escuchas percibieran que el teatro es un vasto universo donde siempre hay algo que nos interesa y donde sin duda vale la pena introducirse lo más pronto posible.

Finalmente y a fin de fomentar la interacción, dando poder a nuestros escuchas, decidí que ellos mismos propusieran en forma libre y espontánea a través del messenger o por correo electrónico los temas para el eje número cuatro, de esta manera conoceríamos sus inquietudes y responderíamos a sus peticiones. El cuarto eje temático se denominó tema libre y en él apostamos a que podíamos crear un programa atractivo relacionando el teatro con cualquier tema que los escuchas propusieran y ofreciendo sin excentricidades ni trazos forzados una charla amena y consistente.

Una vez al mes viajar en la ficción radial a un periodo histórico, una vez al mes intentar crear la atmósfera de un género dramático en la cabina y la piel de los escuchas, una vez al mes traer al programa alguna de las especies de teatro que habitan la ciudad y la última semana del mes dejar el tema a la deriva para que los escuchas definieran el rumbo y nosotros el color del viaje.

4. Horario

Durante la junta de programación, los directivos de *Radio Alternativa* me proporcionaron los horarios de los programas que se estaban produciendo y me sugirieron transmitir *Polisemia* los días martes o jueves.

En la elección del día de transmisión del programa hubo un hecho que resultó significativo, si el propósito del programa era estimular a nuestros escuchas para que fueran al teatro, lo más conveniente sería que el programa se transmitiera lo más cerca posible de los días en los que los escuchas pudieran asistir al teatro¹². Considerando que viernes, sábado y domingo son los principales días en que los jóvenes asisten a actividades de recreación, el día más apropiado para nuestra emisión fue el jueves, así la cartelera podría ser útil para los escuchas al organizar su fin de semana. Por otro lado, la hora de emisión elegida fue de 7 a 8 de la noche hora en la cual nuestros escuchas potenciales están conectados a Internet

5. Frecuencia

A fin de establecer un ritmo de trabajo en el cual pudiéramos producir con calidad y disfrutar el trabajo decidí que el programa se transmitiría una vez a la semana, de este modo no habría saturación de trabajo ni estaríamos sobreexpuestos al auditorio. La calidad de producción planteada estuvo compuesta por tres aspectos principales: precisión de contenidos (tanto grabados como tratados en vivo), eficacia en el ritmo de la emisión y eficacia en la interacción con los

¹² Enfocamos nuestras sugerencias hacia el fin de semana pues es en este periodo cuando se presentan obras de teatro alternativo cuya difusión representó nuestra prioridad.

radioescuchas. A lo largo del tiempo en que *Polisemia* estuvo al aire, la calidad de producción de contenidos fue afinándose, la abundancia de información fue cambiándose por una síntesis cada vez más precisa, dosificar la información está vinculado con el manejo del ritmo y la intensidad en un programa así que conforme mejorábamos en nuestro manejo de contenidos el ritmo del programa se afinaba. El aspecto que desde el inicio de nuestras emisiones funcionó con gran eficacia fue la interacción, los radioescuchas cautivos de *Radio Alternativa*, habituados a la interacción vía messenger, comenzaron a interactuar con nosotros desde el primer programa y cerca de un 80% de ellos se convirtieron en seguidores asiduos de nuestra emisión. La interacción evita el ritmo unilateral y establece un ritmo dialogal que favorece la construcción colectiva de significado.

6. Duración

Definir la duración de un programa de radio es una decisión importante en la que se requiere considerar dos aspectos; por un lado hay que evaluar las necesidades del propio programa, preguntarnos cuánto tiempo necesitaremos para abordar los contenidos de la emisión tomando en cuenta la cantidad de información a tratar, el estilo en que pretendemos comunicarla y el o los formatos que se utilizarán para comunicar los contenidos. El segundo factor a considerar a la hora de definir la duración de un programa es la disponibilidad de horarios de la estación que lo transmitirá, las restricciones de tiempo en cada emisora dependen de su perfil, posicionamiento y necesidades de su público.

Para lanzar al aire *Polisemia* los directivos de *Radio Alternativa* recomendaron una duración de una hora a la semana para la emisión, ésta es la

duración con la que todos los programas inician en la estación. Dependiendo de la respuesta del público y la disponibilidad de los productores y equipo creativo de cada emisión es posible extender el tiempo de transmisión de un programa a dos horas o transmitir dos emisiones en vivo a la semana con duración de una hora cada una. Considerando la capacidad de producción del equipo de colaboradores y siguiendo el consejo de los directivos de *Radio Alternativa* quedó definido que *Polisemia* tuviera una duración de 60 minutos.

Una tendencia en la producción de radio por Internet es la realización de programas breves que se repiten a lo largo del día en una estación de radio, estos programas, más parecidos a una cápsula informativa, ofrecen la ventaja de crear una gran diversidad y un ritmo ágil en la programación. En *Polisemia* tomamos ese formato de mini-programa para la realización de algunas cápsulas que formarían parte de *Polisemia*, pero ya que la prioridad era establecer y cultivar el contacto con los escuchas, fue necesario un tiempo significativo de diálogo en el que éstos se informaran y pudieran interactuar con nosotros. Una hora de transmisión con una amplia variedad de secciones y cápsulas sería la mejor opción para sustentar estructuralmente *Polisemia*.

7. Género y Formato

Los géneros radiofónicos, al igual que los géneros dramáticos, son una clasificación diseñada con el propósito de organizar las diferentes especies de creaciones según las características que las diferencian unas de otras. Los géneros y formatos radiofónicos también obedecen a hábitos de consumo formados históricamente en cada espacio geográfico, ésta fue una herencia

incómoda para las primeras producciones de radio no comercial pues la forma interactuaba con los contenidos y representaba una limitante expresiva. Al paso del tiempo se afirmaron dos posturas ante la forma en la radio no comercial, por un lado la conservadora que aprovechó los hábitos de consumo ya definidos y sólo substituyó los contenidos comerciales por los no comerciales, perpetuando tanto géneros como formatos. Por otro lado, se desarrolló la posición vanguardista donde los géneros y formatos se reciclan y mezclan generando productos radiofónicos que van desde el formato revista casi tradicional, hasta el pastiche auditivo formado por información y sonido de las más diversas fuentes y naturalezas mezcladas sin secuencia convencional y sin un discurso asumido. La radio no comercial tiene su parte en la evolución de la música moderna, pues fue impulsora de la experimentación y espacio de difusión para la música de vanguardia a la que la radio comercial sólo aceptó cuando ya era considerada Historia y por tanto susceptible de ser comercializada. En la radio por internet la diversidad es la única constante, pues en la red podemos hallar desde el noticiero más convencional hasta formas vanguardistas de experimentación sonora.

De acuerdo con los criterios de *Radio Alternativa* nuestro programa perteneció al género Cultural Didáctico. Al recibir la etiqueta genérica nos sentimos un poco estereotipados, sin embargo en *Radio Alternativa* las etiquetas sirven para balancear la dieta comunicacional que ofrece a los radioescuchas y no como un corsé estructural.

El eclecticismo formal fue una característica innata del programa, al hacer una revisión de los diferentes formatos radiofónicos considerados en la bibliografía me di cuenta de que mi idea original incluía varios de los formatos encontrados.

De acuerdo con la teoría radiofónica del maestro Pérez Hernández un formato bien establecido y fijo permite que el escucha se habitúe a una dinámica de presentación, un claro ejemplo de ello son noticieros televisivos en los que el mismo guión se repite para presentar las secciones de costumbre. En realidad lo último que yo quería era que los escuchas se “acostumbraran” al programa mediante una estructura repetitiva, deseaba que lo esperaran como algo variado y sorprendente en cada emisión, sabía que era necesario ofrecer claridad y estructura, pero deseaba diversificar los contenidos de manera que el escucha habitual tuviera una noción de lo que podía hallar pero nunca la certeza de saber “dirán esto y luego lo otro”. El formato de *Polisemia* se concretó entonces como un gran formato que incluía en su dinámica los siguientes subformatos:

a) Charla

Este formato, cuyo nombre hace obvia su naturaleza, caracteriza a las producciones que privilegian el diálogo ya sea entre locutores e invitados o directamente entre locutores y escuchas. El formato de charla delimita la comunicación a un lenguaje ameno, cordial y dinámico que facilita el acceso del radioescucha a los temas tratados. La charla constituiría en buena medida la forma de presentación de la mayoría de secciones en *Polisemia*, una charla con lenguaje coloquial y franco sobre los temas del programa fue parte importante de la dinámica de comunicación y permitió el acercamiento con los espectadores. Las charlas entre locutores durante el programa fueron bien acogidas por los escuchas, quienes participaban a través del messenger y aportaban elementos que enriquecieron el programa.

b) Crónica

La crónica es la narración de sucesos o eventos que un comunicador expone ante sus receptores, el comunicador puede o no ser testigo presencial de los hechos, pero cuenta con información específica, objetiva y veraz sobre aquello que narra.

La crónica ha sido cultivada como formato de comunicación y ha llegado a ser considerada en muchos casos como una herramienta de reconstrucción histórica de la vida pública. En *Polisemia* la cobertura de eventos relacionados con la temática del programa (estrenos, conferencias, festivales, etc) nos dio la posibilidad de mostrar al escucha la riqueza y diversidad de elementos que componen la vida teatral, para reportar lo ocurrido en dichos eventos el formato de crónica fue de gran utilidad.

c) Comentario

A diferencia de la crónica, en la que los hechos son protagonistas, en el comentario los acontecimientos son analizados y sujeto de opinión de parte del comunicador. Hoy en día en los medios en general existe una proliferación de producciones que basan su dinámica en los comentarios de comunicadores especializados en el mejor de los casos y en el peor, de “seudo-cómicos” que comentan la noticia banalizando su contenido y empleando los medios públicos para desinformar y afirmar valores tan retrógrados como el machismo y la discriminación. La ética del comunicador así como la necesidad de que actualice constantemente sus conceptos y se asuma como factor de influencia social es una demanda profesional que en *Polisemia* decidimos asumir; definimos valores

progresistas como la equidad de género, la no discriminación, la pluriculturalidad y la tolerancia entre otros, para nuestros comentarios e incluso discutimos en alguna ocasión asuntos de equidad de género y no discriminación que salieron al paso en el programa y que no podíamos trivializar o emplear para hacer comentarios complacientes.

Descubrimos con satisfacción la buena disposición de los jóvenes para dialogar y discutir ideas prevalentes que han mostrado su ineficacia en la dinámica de interacción social. La reflexión y la toma de una postura más abierta y tolerante inician cuando se ofrecen a los jóvenes razones realistas y claras que lejos de ser “moralizantes” se dirigen a la formación de una ética personal con sentido de colectividad. Sin duda una de nuestras pretensiones fue formar opinión, para este fin elegimos un tipo de comentario documentado y objetivo. Cabe mencionar el énfasis que se hizo sobre no presentar comentarios en tono de cliché intelectual,¹³ sino comentarios bien fundamentados presentados en un lenguaje sencillo, accesible y sobre todo ameno. “Vale más un comentario evocativo y sugerente que uno exhaustivo y árido” fue el principio rector de los comentarios de actividades y productos relativos al teatro.

¹³ En mi opinión el cliché intelectual corresponde a quien sabe pero es incapaz de comunicar con eficacia, pues asumiendo una postura de elegante despotismo, aleja al receptor del campo del mensaje. Traslada hacia la cultura el rechazo que el receptor siente hacia el comunicador pero que no puede admitir por su propio complejo de inferioridad. El cliché intelectual es un estereotipo parasitario del ámbito cultural que traiciona su encomienda de llevar a otros la cultura reforzando estereotipos como “el culto” y “el ignorante”. Es pues uno que no entiende que la cultura es riqueza en cuanto a bien colectivo y no en cuanto a posesión individual. Gran logro de nuestro tiempo es el Derecho a la cultura pues tras él quienes hacemos difusión cultural no hacemos un favor a nadie solo realizamos un trabajo.

d) Diálogo didáctico

Si durante las charlas con nuestros escuchas pretenderíamos conocerles, generar empatía y relacionarlos con los temas del programa, durante el diálogo didáctico buscaríamos impartir conocimientos específicos sobre teatro para formar en los espectadores criterios de análisis y cultura teatral. Nuestros escuchas no tendrían intención de aprender teatro en un grado especializado, pero la formación de una cultura teatral general posicionaría al teatro en sus vidas, no queríamos formar especialistas, sí estimular el deseo de conocer. El diálogo didáctico estaría dirigido por los locutores en cabina y tendría como técnica didáctica la mayéutica.

Polisemia no sería un salón de clases sino un espacio radiofónico donde seres capaces de conocer y expandir sus capacidades lo haríamos dialogando con nuestros semejantes sobre un tema que nos parece relevante, hacer preguntas fue básico para alimentar la interacción, dar información y estímulos para que el radioescucha llegara a conclusiones fue incluso divertido. Lo didáctico implica tener un fin en mente y si ese fin está bien definido el camino hasta él es campo fértil para la creatividad, el descubrimiento y el diálogo.

e) Debate

El formato de debate suele gozar de amplia aceptación entre los radioescuchas, y personalmente considero que es la forma más apasionante y efectiva de generar conocimiento. Siendo el nuestro un equipo amplio y diverso en posturas y opiniones respecto al teatro y la vida en general, no fue difícil desarrollar debates ricos en argumentos y sutilezas que colocaran a nuestros espectadores ante la necesidad de tomar posición dentro del teatro. Una de las muchas gracias del

debate y quizá la que lo caracteriza es que convierte a los escuchas en participes que tienen un oponente en el debate, basta que exista el conflicto para que el escucha se halle en medio de éste formando su opinión y siendo parte activa del proceso.

f) Entrevista

El formato de entrevista es una herramienta invaluable a la hora de crear un espacio de comunicación, la entrevista recoge información de viva voz de quienes están involucrados en los hechos. Para traer al espacio radiofónico a quienes crean la vida escénica de la Ciudad contábamos con limitadas herramientas de producción, sin embargo logramos algunas entrevistas vía telefónica y otras recogidas en papel que leíamos en cabina.

8. Público al que va dirigido

Las características propias de la radio por Internet sumadas al perfil de *Radio Alternativa* definieron en buena medida el público a quien pretendimos llegar inicialmente. Establecimos metas para dirigir nuestros esfuerzos a la ampliación de nuestro núcleo de influencia.

La primera meta sería ganarnos un lugar entre los escuchas que seguían cotidianamente las transmisiones de *Radio Alternativa* y la segunda atraer a más escuchas al programa.

Nuestro público meta 1 quedó definido entonces de la siguiente manera:

- Mayoritariamente jóvenes mexicanos de 15 a 30 años de clase media que siguen las transmisiones de *Radio Alternativa* y muestran preferencia por lo alternativo y las opciones de entretenimiento que extiendan sus posibilidades de vivir nuevas experiencias. Jóvenes que en su mayoría manifestaban no asistir al teatro y desde el desconocimiento lo consideraban un Arte elevado.
- Jóvenes que viven en Ciudades del interior de la república y que cuentan con el perfil general del escucha joven de *Radio Alternativa*
- Jóvenes iberoamericanos que presentan el perfil general del escucha de *Radio Alternativa*. y a los cuales interesa sobre todo el ámbito de la música alternativa y gustan de conocer lo hecho en México. Jóvenes que en su mayoría no asisten al teatro ni saben de la vida teatral en su comunidad.
- Jóvenes establecidos en Europa, mayoritariamente latinos que realizan estudios en el extranjero y dedican la mayor parte de su tiempo a sus estudios y algunas actividades de esparcimiento entre las cuales no figura el teatro.
- Personas de entre 30 y 45 años interesadas en aspectos generales de la vida social y el esparcimiento en la Ciudad de México y a las cuales la cultura y el arte en general les parecen interesantes pero no están relacionados con éstos temas. Algunos de escuchas de este grupo suelen considerar que no están plenamente capacitados para acceder al arte.

La segunda meta fue captar un público joven que no conocía *Radio Alternativa* y contaba con el perfil de un escucha potencial. Nos enfocamos en alcanzar escuchas de la Ciudad de México a los que sirvieran de manera inmediata nuestras recomendaciones de cartelera y que por su residencia en la Ciudad de México tuviera acceso a una rica oferta de opciones teatrales.

La tercera meta consistía en captar escuchas jóvenes del interior de la república que tuvieran acceso a Internet y con los cuales tuviéramos contacto previo. Jóvenes de los cuales la mayoría no asistía al teatro.

Inicialmente pretendimos alcanzar a la llamada “gente de teatro” establecida en la Ciudad de México, personas de entre 15 y 80 años que están relacionadas con el ámbito teatral ya sea como espectadores regulares, estudiantes, profesores o creadores profesionales, sin embargo la experiencia en los primeros programas nos mostró que este público demandaba un nivel más especializado que nos alejaba de nuestra meta, los “no espectadores”. Pronto abandonamos la difusión entre la gente de teatro y dedicamos nuestros esfuerzos a quienes aún no eran de casa.

9. Tono

En la estructura propuesta por Alberto Pérez H. no figura el tono como elemento a considerar en el proyecto, sin embargo, dada la importancia de este elemento en la comunicación, decidí establecerlo dentro del proyecto e incluso hacer énfasis en que fuera comprendido por los colaboradores.

En mi experiencia dirigiendo actores he encontrado que la definición del tono demanda especificidad y una explicación suficiente para quienes han de interpretar el tono definido¹⁴, definí el tono de *Polisemia* como ligero y audaz.

Considero que el tono elegido para *Polisemia* responde a la necesidad de una comunicación efectiva con los escuchas. Existe entre la mayoría de los jóvenes mexicanos la idea, de que el arte en general y en particular el Teatro, es un tema para gente culta, accesible sólo para aquellos que cuentan con una formación especializada y en realidad aburrido y frío para aquellos que no son gente de teatro. Si en la concepción de nuestros escuchas potenciales, el teatro se encontraba en la cima de una montaña inaccesible habitada por una especie “extraña” de individuos llamados artistas, nosotros debíamos derribar la montaña de clichés y estereotipos, allanar algunas laderas de la ignorancia y atraer a algunos creadores escénicos a la cabina de radio para que los escuchas los conocieran, quizá así podríamos comunicarnos y vincular realidades. Ser cordiales significó estar abiertos al diálogo y cultivarlo con sencillez y ser audaces representó tener empuje, no entregar lo que sabemos sin recibir nada a cambio, sino demandar que los escuchas pusieran en juego su experiencia de vida y sus referentes, retarlos a asistir al teatro para interactuar con mayor fuerza y elevar el nivel de la charla.

En *Polisemia* la consigna tonal fue compartir nuestros conocimientos y experiencias en una charla amena y jovial entre iguales, entendiendo al diálogo como necesidad existencial que nos permite conocernos en nuestras diferencias y

¹⁴ La Real Academia Española define tono como Inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla. Este es el concepto que tomo para definir el tono en medios de comunicación.

reconocernos en el mundo del teatro. También quisimos enfrentar el reto de vivir en el tono natural las diferentes facetas del teatro, apasionarnos con los periodos de ruptura, considerar ante los efectos de la tragedia moderna, reír desafortadamente al intentar asir la farsa, en fin, dejar que el teatro nos influenciara y nos visitase en la cabina. Lo único inaceptable sería atentar contra el diálogo.

10. Emisora

En la mayoría de los casos un programa de radio es concebido por un grupo de creativos que elabora el proyecto a partir de una idea y posteriormente busca una emisora adecuada para producirlo. Los criterios de selección de la emisora adecuada son básicos: se busca que el tema del programa concuerde con el perfil, intereses y propósito de la emisora, que el público al que ésta se dirige sea acorde con el público al que va dirigido el programa y que exista disponibilidad de espacios para incluir la emisión en la programación regular. Parece sencillo, no lo es, en realidad la radio comercial es una industria hermética y monopolizada por empresas y corporaciones que gozan del usufructo de la señal propiedad del Estado¹⁵ y nunca tienen espacios disponibles para proyectos independientes.

En 2005 en la Ciudad de México solo el IMER, institución de radio pública dependiente del CONACULTA, contaba con una convocatoria anual abierta a productores radiofónicos independientes interesados en realizar programas de carácter social. Las dificultades de llegar a la radio convencional han impulsado la

¹⁵ De acuerdo con datos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes en 2003 en México operaban 1483 emisoras de radio, de las cuales el 88% de emisoras comerciales y un 12% de emisoras permisionarias para uso educativo y cultural. El 80% de las emisoras comerciales son manejadas por solo 13 grupos radiofónicos.

producción de radio por Internet y en este ámbito alternativo los programas se producen con gran diversidad de temáticas, relevancia y calidad. *Polisemia* se generó a partir de una invitación a producir radio y en realidad fuimos afortunados de contar con la absoluta libertad de crear nuestro programa en el ambiente incluyente, juvenil y diverso que el Centro Mexicano para la Libre Comunicación ha creado en *Radio Alternativa*.

En este breve apartado sobre radiodifusoras cabe hacer una reflexión sobre la situación de las radios concesionadas en manos de instituciones educativas, principalmente de las radios universitarias. La competencia que enfrentan estas radios es abrumadora, su penetración en la sociedad es limitada y aunque son reconocidas públicamente como bastiones de la cultura cuentan con audiencias muy modestas en comparación con las radios comerciales. Los radioescuchas reconocen el valor de las radios universitarias pero no las escuchan debido principalmente a hábitos de consumo formados por la mercadotecnia de las radios comerciales que crean pautas, gustos y necesidades en un público manipulable y sin herramientas críticas. En mi humilde opinión esas herramientas críticas están en las universidades y debe impulsarse al interior de las radios universitarias una rigurosa reflexión sobre el rol protagónico que pueden jugar en equilibrar la oferta mediática para los ciudadanos. Las radios universitarias tienen la gran oportunidad de innovar, abrir su espacio a la producción ciudadana y ejercer una influencia progresista en la sociedad. Requieren una férrea reflexión sobre su diseño conceptual para potenciar su capacidad y verter su enorme riqueza cultural a la sociedad que hoy en día consume una radio comercial a la que poco o nada le importa el progreso de nuestra nación.

1.3 DISEÑO DE PRODUCCIÓN DE UN PROGRAMA DE RADIO SOBRE TEATRO

La Maestra Marisa de León define con especificidad y en un sentido orgánico la producción, poniendo de relieve la coordinación y la planeación como factores esenciales para el logro colectivo del un propósito artístico. En mi experiencia produciendo en diversos medios, uno llega a este concepto en la práctica, la creatividad halla su equilibrio en el ordenamiento y coordinación de actividades que suele no serle natural y demanda un aprendizaje a veces doloroso. Las relaciones entre colaboradores pueden resultar afectadas en el proceso de aprendizaje, dando lugar a la separación de equipos creativos.

Producción se refiere al proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar ideas, valores, actividades y creatividad artística; y ofrezca entretenimiento, información o análisis, aspectos en los que la producción es la vía para que este producto alcance su máximo potencial y se revierta a la sociedad ¹⁶

Contar con un diseño de producción significa haber trazado un mapa para llegar al objetivo del proyecto emprendido y aunque al elaborar el plan de vuelo de *Polisemia* aún no contaba con el excelente manual que produjo la Maestra Marisa de León, eché mano de mi experiencia en teatro y de varios textos de producción radiofónica para elaborar el diseño de producción.

¹⁶ De León, Marisa. *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de Vinculación Cultural, FONCA, 2004, p.21.

El diseño de producción o diseño operativo de un programa de radio comprende las áreas de producción fuera del aire y producción al aire, cada una de éstas demanda la organización de diferentes actividades, recursos y objetivos. La asignación de roles y responsabilidades es esencial en el diseño de producción siendo en buena medida esta definición de roles la base de la estructura operativa de un programa.

1.3.1 LA PRODUCCIÓN FUERA DEL AIRE

La producción fuera del aire, también llamada pre-producción, agrupa todos aquellos procesos mediante los cuales se adquieren, elaboran y/o coordinan los elementos que serán parte de una emisión al aire. Dichos insumos pueden dividirse en tres grupos: materiales, humanos y creativos.

Los recursos materiales son generalmente las grabaciones que serán empleadas durante la emisión y el equipo tecnológico necesario para desarrollar el programa.

Los recursos humanos son aquellas personas que colaborarán en la emisión y quienes participan en la producción de materiales que se presentarán grabados durante el programa al aire, nos referimos a el o los operadores de cabina, los locutores y los invitados especiales que deben ser seleccionados y contactados previamente para estar disponibles en la emisión. Menciono a los locutores ya que cuando se cuenta con un grupo de locutores que alternan en un programa, como fue en el caso de *Polisemia*, se hace necesario programar y coordinar la participación de quienes estarán al frente de cada emisión. Los

recursos creativos son todos aquellos guiones e ideas que se pondrán en juego durante la emisión al aire.

La distribución de responsabilidades a partir de roles fue la estrategia para ordenar el trabajo. Los cargos y funciones del equipo de producción fueron las siguientes:

El productor general

La figura del productor general o jefe de producción en la radio tiene una correspondencia funcional con el director de una puesta en escena, pues es quien se encarga de dirigir los recursos, capacidades y oportunidades con que cuenta un proyecto para concretar los objetivos pretendidos. Mi labor como productor general de *Polisemia* en la producción fuera del aire consistió en:

- Organizar las actividades del equipo de producción
- Dirigir la programación temática.
- Delegar a los colaboradores la producción de cápsulas
- Realizar investigación específica sobre los temas tratados en cada programa
- Elaborar escaletas generales de programas¹⁷.
- Confirmar la selección musical de cada programa.
- Proveer materiales para el programa.
- Resolver problemas (técnicos, logísticos y de definición de contenido)¹⁸

¹⁷ La escaleta general de un programa de radio es la secuencia de contenidos ordenada gráficamente de manera progresiva considerando la duración de cada fragmento y las personas involucradas en su desarrollo. En el capítulo 2 de este informe se encuentran dos ejemplos de escaleta correspondientes a emisiones de *Polisemia*.

Colaboradores

A fin de que la dinámica de producción operara en términos de responsabilidad compartida fue necesario establecer un equipo de colaboradores que aportaron a *Polisemia* su experiencia y pasión por el teatro. El equipo estuvo integrado con los siguientes miembros:

Colaborador	Ocupación
Rodrigo Segoviano	Músico y diseñador
Guillermo Antonio Pérez	Antropólogo
Adrián Nuche	Actor y cantante
Gerardo Tenoch	Escenógrafo y vestuarista
Olivia Sánchez	Dramaturga
Mónica Correa	Actriz
Yuri Flores	Dramaturga

La labor de los colaboradores se enfocó en la producción de secciones y cápsulas que se presentaron grabadas en el programa. Cada colaborador aportaría sus ideas y conocimientos en la construcción de un programa variado y dinámico sin tener que participar en el trabajo de dirección y producción general del programa y teniendo cada uno la posibilidad de estar presente en vivo en la emisión las veces que sus actividades personales así lo permitieran.

¹⁸ Los problemas a resolver fueron la falta de algún material musical o una voz para contenidos grabados, logística de traslado de invitados a la cabina y delimitación de tiempo en contenidos.

Una vez definida su participación en una transmisión en vivo cada colaborador tenía la responsabilidad de participar en la junta de producción de dicho programa, realizar su propia investigación sobre el tema que se abordaría en la emisión y atender a las actividades delegadas por el productor (conseguir algún material impreso, seleccionar las puestas en escena para la cartelera, sugerir música para el programa, etc.)

El equipo de producción también participó activamente con sus propuestas para la programación temática y en el proceso de difusión del programa.

Relaciones Públicas

Las relaciones públicas se hacían de manera colectiva bajo directrices definidas en una junta mensual de producción. Inicialmente el trabajo de relaciones públicas se enfocó en la difusión del programa y consistió en establecer contacto con escuchas potenciales mediante invitaciones vía correo electrónico y a través de nuestra participación en foros virtuales donde invitábamos a los cibernautas a escuchar el programa. Conforme el programa generó seguidores regulares las relaciones públicas se enfocaron a atender los correos electrónicos enviados por los escuchas, respondiendo a sus necesidades de información y dando seguimiento a los comentarios que escribían tras asistir a alguna puesta en escena. Debido a la ubicación poco céntrica de la cabina de radio la asistencia de invitados fue sustituida por enlaces vía telefónica o cápsulas grabadas que fueron coordinadas por los miembros del equipo de acuerdo con la programación de *Polisemia*. Entre las más destacadas entrevistas tuvimos en cabina la visita de Carlos Talancón y su compañía a propósito del montaje de su obra “Extraña fábula

empresarial” y vía telefónica charlamos con Federico Serrano del Circo Atayde Hermamos quién por una hora completa estuvo compartiendo con nosotros y el auditorio valiosas anécdotas sobre este importante circo mexicano. Entrevistas más breves pero no menos valiosas fueron las que realizamos a Claudio Valdés Kuri, Flavio Gonzalez Mello y Luis Mario Moncada. También leímos al aire algunos fragmentos de charlas y conferencias impartidas por Ludwig Margules y Luis de Tavira.

Inicialmente todos atendíamos el correo electrónico respondiendo cada uno a los comentarios de los escuchas, sin embargo al aumentar la cantidad de mensajes fue necesario turnarnos y cada uno revisaba ciertos días de la semana con el propósito de responder a todos.

Operadores de Cabina

Las dos funciones principales de los operadores de cabina fueron manejar el equipo de grabación al momento de grabar cápsulas y editar dichos materiales para que estuvieran listos para transmitirse en el programa.

A fin de realizar la producción fuera del aire de las cápsulas producidas por los colaboradores establecimos dos sedes en las que podían grabarse cápsulas, la primera era la cabina de *Radio Alternativa* en horario matutino, ya que en esas horas no había programas al aire. El operador de cabina fue Enrique Ross y la dinámica de grabación, así como los horarios y requerimientos necesarios para las grabaciones eran acordados con anticipación entre Enrique y cada colaborador. De manera alterna establecimos un segundo punto de grabación en el estudio de

Rodrigo Segoviano, este centro de producción operó por las mañanas y para grabar en él cada colaborador debía programar con una semana de anticipación el día y hora de su grabación.

Músico

Con el propósito de crear un concepto musical que diera unidad y armonía a las diferentes secciones del programa pedí a Rodrigo Segoviano que creara una serie de temas musicales con base en el perfil de cada sección y un tema para la entrada del programa. Esta labor se realizó como parte de la producción fuera del aire y favoreció la estructura del programa aportando dinamismo en la secuencia de contenidos y calidad técnica a nuestra producción. La decisión de crear música original respondió a la necesidad de aprovechar el elemento musical para dar un estilo propio a nuestro programa. Las cortinillas de entrada de secciones y entrada del programa, elaboradas con música de la autoría de uno de nuestros colaboradores, nos dio la libertad de utilizar tales piezas para nuestros fines, evitando problemas de derechos de autor. Los temas creados por Rodrigo Segoviano fueron gratamente acogidos por los escuchas, seguidores de la música electrónica y el rock que rápidamente nos manifestaron vía messenger que se identificaban con la música y que ésta “le daba un toque alivianado al programa”. El músico también fue de vital importancia a la hora de seleccionar la mayoría de la música que empleamos en *Polisemia*, tanto las piezas musicales que se transmitían en los cortes como la música para fondear durante la emisión.

1.3.2 LA PRODUCCIÓN AL AIRE

Entrar al aire es el momento más apasionante de la realización en radio, todos los esfuerzos realizados durante la producción fuera del aire se ven coronados o destruidos durante la emisión del programa. Es el momento decisivo, la hora de salir a la escena imaginaria en la mente del radioescucha.

Locutores

La labor de los locutores al aire consiste en crear, desde cabina, aquello que se planea y coordina antes de la emisión. Las responsabilidades y funciones básicas de los locutores al aire consistieron en:

- Llegar a la estación 20 minutos antes de cada emisión y reunirse con el productor general para afinar detalles.
- Revisar que los materiales que se emplearían en el programa estuvieran ordenados.
- Desarrollar los contenidos del programa siguiendo la escaleta y las indicaciones del productor general.
- Fomentar la interacción con los radioescuchas
- Interactuar con los radioescuchas a través del messenger¹⁹
- Integrar en la charla los comentarios de los escuchas.
- Presentar las cápsulas producidas

¹⁹ **MSN Messenger** es un programa de mensajería instantánea creado en 1999 y actualmente discontinuado. A partir del año 2006, como parte de la creación de servicios web denominados *Windows Live* por Microsoft, se cambiaron de nombre muchos servicios y programas existentes de MSN, con lo que Messenger fue renombrado a "Windows Live Messenger" a partir de la versión 8.0. En Polisemia el Messenger fue nuestro principal medio de comunicación con los radioescuchas, brindándonos comunicación inmediata y facilitando la interacción.

- Presentar y comentar la cartelera teatral.

La dinámica de los locutores al aire resultó atractiva para la audiencia y aportó interés al programa, pues la diversidad de opiniones acrecentó la participación de los escuchas que opinaban y enriquecían la reflexión vía messenger. Con el paso del tiempo se fue estableciendo una menor rotación en los locutores al aire, definiéndose en la mayoría de los programas la participación de dos locutores.

Operador de cabina

Un elemento humano invaluable en la transmisión de un programa de radio es el operador de cabina, ya que es él el encargado de proveer el medio para la realización del programa. Sus actividades comprenden el realizar la entrada y salida de música y segmentos grabados, realizar efectos sonoros cuando se requieren, enlazar el programa al aire, dar señales a los locutores de entradas y salidas e incluso colaborar con sus opiniones durante algunos programas. Además de realizar estas labores Enrique Ross, nuestro operador de cabina, estaba en comunicación con escuchas de la estación vía messenger y participaba activamente como enlace.

1.3.3 PROGRAMACIÓN DE ACTIVIDADES

Programación mensual del programa

Se programó una junta mensual con todos los colaboradores, en dicha reunión se realizaron las siguientes actividades:

- Presentación de la propuesta de programación temática del siguiente mes y enriquecimiento de ésta con las propuestas de los colaboradores.
- Organización de las tareas de producción de cápsulas y fragmentos grabados.
- Organización de coberturas a eventos y relaciones públicas.
- Planeación de estrategias de difusión
- Evaluación del programa.

Reuniones semanales de producción

Cada semana se realizó una reunión de producción donde el productor general presentaba la escaleta general del programa a los miembros del equipo que participarían al aire. Durante esta reunión se acordaba la estrategia general del programa, los contenidos específicos y algunos detalles de estilo sugeridos para cada emisión. También se distribuirían tareas específicas de investigación y se acordaba el perfil de la música que se emplearía en el programa. Esta reunión se realizaba de manera presencial, sin embargo debido a las actividades de todos también solíamos realizarla vía telefónica y compartiendo avances vía e-mail.

Estrategias de difusión

Polisemia fue un programa diseñado para ser accesible y atractivo para cualquier radioescucha que entendiera español, sin embargo dirigimos buena parte de nuestra difusión al público de la Ciudad de México por ser el sector más tangible. La estrategia de difusión en la Ciudad de México consistió en elaborar carteles de

promoción y colocarlos en sitios donde nuestros escuchas potenciales se encontraban, preparatorias y universidades, cafés Internet y escuelas de teatro. También lanzamos una campaña de invitaciones vía correo electrónico a todos los contactos de los colaboradores y a organizaciones civiles con las que hemos tenido contacto pidiendo que reenviaran la invitación a fin de captar más escuchas.

A través de la estación y las alternativas de difusión vía Internet publicitamos *Polisemia* al interior del país y en el extranjero. Durante el día salía varias veces al aire el promocional del programa y en los diferentes programas de la estación se invitó constantemente a escuchar *Polisemia*.

Desde el principio fuimos conscientes de que el contacto con escuchas del interior de la república dependería de cómo se corriera la voz en los estados y de qué tan capaces fuéramos de cautivar a estos escuchas cuya realidad escénica no conocíamos. El contacto con escuchas en el extranjero sería un agregado enriquecedor y una posibilidad de diálogo y conocimiento de realidades lejanas a la nuestra, al menos físicamente. Un inconveniente para la entrada de *Polisemia* al extranjero fueron las diferencias de horario, mientras transmitíamos en un buen horario para la Ciudad de México, en Europa era un horario poco favorable.

Conscientes de que no podíamos saltar todas las barreras decidimos enfocarnos en nuestros escuchas de la Ciudad de México, estando siempre atentos a la posibilidad de interactuar con escuchas del interior del país y Latinoamérica y dejando abierta la posibilidad de que algún escucha más distante nos escuchara y se comunicara alguna vez.

1.4 EL CUERPO DEL PROGRAMA

El cuerpo del programa es resultado del diseño conceptual más el diseño de producción de un programa de radio, mientras en el diseño conceptual se establecen contenidos intangibles, en el diseño de producción se asignan espacios concretos y medibles para los contenidos, se definen dinámicas de interacción al aire y se ordena de manera eficiente la totalidad de los elementos que componen el programa.

1.4.1 Escaleta o guión general del programa

La escaleta o guión general del programa fue una herramienta esencial en la producción, pues facilitó el ordenamiento de contenidos y la dinámica de interacción entre locutores.

A fin de privilegiar la interacción con nuestros escuchas decidimos emplear un formato denominado escaleta o guión general que consiste en una secuencia bien estructurada de contenidos que permiten a los locutores guiarse en la presentación de cada fragmento y al mismo tiempo integrar al programa los puntos de vista y aportaciones de los escuchas mientras se sigue la dinámica de contenidos y se cumplen los objetivos particulares de cada programa.

Radio Alternativa no presenta comerciales y los únicos promocionales en su programación pertenecen a la propia estación y promueven sus programas y actividades. Una sugerencia de la estación a todos los productores es que para evitar saturación se realicen cortes musicales cada 15 minutos, confiando en la experiencia de *Radio Alternativa* adoptamos esta recomendación que marcó de

forma definitiva la escaleta de cada programa. A continuación presento el cuerpo básico de la escaleta que empleamos.

Minutos	Responsable: Actividad
1	Operador: Entrada del programa y enlace al aire.
2-14	Locutores: Primer bloque, mandar a corte musical
15-18	Operador: Entra pieza musical, sale pieza musical y enlaza al aire
19-29	Locutores: Segundo bloque, mandar a corte musical
30-33	Operador: Entra pieza musical, sale pieza musical y enlaza al aire
34-44	Locutores: Tercer bloque, mandar a corte musical
45-47	Operador: Entra pieza musical, sale pieza musical y enlaza al aire
48-58	Locutores: Cuarto bloque, despedir el programa
58-59	Operador: Entra salida del programa y corte musical.

En el capítulo dos de este informe se encuentran dos escaletas específicas con el desglose de contenidos de cada bloque, cabe mencionar la gran herramienta que representó para nosotros el uso de la escaleta pues resuelve en forma ágil y sencilla la dinámica de interacción del productor y los locutores al aire.

A continuación describo con mayor precisión algunos de los elementos que componen la estructura del programa a fin de facilitar una visión más concreta de los elementos que se ordenaron en el diseño de producción.

Entrada del programa

La entrada del programa, así como las entradas de las diferentes secciones y cápsulas se produjeron en nuestra cabina alterna con la colaboración de Paola Fuentes, locutora invitada que con el matiz de su voz daba calidez y atractivo a la sucesión de espacios que componían *Polisemia*. El eslogan creado para la entrada del programa fue: “*Polisemia, despertando los sentidos del teatro*”. Considero que todo ser humano que no asiste al teatro es un sentido dormido, un sentido único necesitado de un despertador que le separe del letargo de la cotidianidad para introducirlo en la dinámica del teatro.

Música

Siendo *Radio Alternativa* un espacio cuya programación musical capta a un gran número de escuchas que posteriormente se acercan a la barra de programas en

vivo sabíamos que la música sería un elemento básico para acercarnos a los escuchas cautivos e interactuar con ellos. Dentro del programa hacíamos varios cortes musicales en los que poníamos al aire canciones de dos tipos: aquellas seleccionadas por los miembros del equipo de producción y las que durante la transmisión eran solicitadas por algunos escuchas. Respetar las preferencias musicales de los escuchas nos permitió mostrarles que *Polisemia* era su espacio, invitarles a confiar e iniciar diálogos realmente valiosos. Considero que en comunicación uno no puede llegar a una audiencia y querer establecer sus términos en todo, se necesita estar abierto y dar espacio para los receptores, escucharlos, conocer su realidad y sus puntos de vista. El aprendizaje es mutuo y sólo en la medida en que conocemos al otro podemos construir vínculos significativos de comunicación. En ocasiones no nos gustaba la música que los escuchas sugerían, pero reconocimos su derecho y aprendimos que la frase “este programa es suyo” es más que una amable bienvenida, es una invitación a construir espacios colectivos de vinculación, espacios generadores de nuevos sentidos, espacios de influencia. Para nosotros fue un gran logro que nuestros escuchas conocieran el teatro, pero el que nosotros los conociéramos a ellos no fue menos significativo.

En cada programa seleccionábamos música para fondear y crear efectos sonoros durante la transmisión. De esta manera la música constituyó un canal de comunicación que en compañía de la voz y los efectos sonoros construían nuestra personalidad invisible.

1.4.2 Secciones

Al imaginar visualmente el programa la idea constante era un frasco de cápsulas de colores y formas diversas con la etiqueta *Polisemia*. La versión sonora de esa imagen fue un amplio grupo de secciones que abordaran aspectos de la vida del teatro y dieran pluralidad a la emisión.

Las secciones son segmentos con un mismo carácter que se presentan con cierta regularidad dentro de un programa. En *Polisemia* a menudo presentamos secciones grabadas que los colaboradores producían como cápsulas fuera del aire. Algunas secciones se presentaban de manera semanal y constituían espacios permanentes en la dinámica del programa mientras que otras se presentaban con menor regularidad y tenían como propósito generar diversidad de contenidos y/o apuntalar contenidos del programa.

A continuación enlisto y describo brevemente las secciones que integraron *Polisemia*.

a) Diálogos

Espacio central de *Polisemia* destinado a la presentación de los temas y el diálogo con los participantes de la emisión: escuchas, locutores e invitados especiales. El énfasis en esta sección fue generar interés y promover la participación de los escuchas en la conversación. Por su relevancia esta sección constituía buena parte del programa y se desarrollaba semanalmente.

b) Cartelera

Sección destinada a la recomendación de obras de teatro cuya calidad²⁰ propiciara una buena experiencia para quienes decidieran seguir nuestras recomendaciones. Conforme avanzaron las semanas la cartelera se diversificó de acuerdo con las preferencias y recomendaciones de los propios radioescuchas que comenzaron a asistir al teatro. Esta sección también fue permanente en el programa y generalmente se presentó hacia el final de la emisión, dentro del último bloque.

c) La vértebra creativa

Sección dedicada a presentar y analizar históricamente los diferentes elementos del lenguaje teatral para acercar a los escuchas a la naturaleza del Teatro y formar espectadores informados que reconocieran áreas como la dramaturgia, dirección, escenografía, iluminación, vestuario, producción, sonido, musicalización, etc. Esta sección dio visibilidad a la labor de todos aquellos que participan en un montaje teatral y facilitó a nuestros escuchas identificar elementos que les permitieron acceder de manera más eficaz y grata al teatro. Esta sección se presentó principalmente en los programas en los que abordamos la historia del teatro y en los que hablamos sobre las diferentes manifestaciones escénicas.

d) Butaca vacía

Esta sección fue un espacio abierto a las opiniones de quienes no asisten al teatro. Nos propusimos indagar entre diversos sectores de la población las

²⁰ Consideramos como principales criterios de calidad el contar con un texto consistente, una actuación eficaz y una propuesta escénica atractiva. La evaluación de calidad implica aspectos subjetivos sin embargo tratamos de ser lo más objetivos posible en nuestro análisis y confiamos en nuestra experiencia teatral. Al paso del tiempo los criterios no sólo dependían de nosotros sino de los propios escuchas quienes empezaron a asistir al teatro y hacer recomendaciones.

razones por las cuales no asisten al Teatro y presentarlas en esta sección a fin de proponer alternativas para acercar a los miembros de estos grupos a la actividad escénica. Entre los sectores entrevistados para esta sección estuvieron los estudiantes de preparatoria, los universitarios, las amas de casa, los niños y grupos de diferentes profesiones (Abogados, médicos, ingenieros). Esta sección se presentó una vez al mes durante las emisiones destinadas a temas propuestos por los escuchas.

e) Los azares de Dionisio

En esta sección se presentaban anécdotas curiosas de la Historia del teatro. La intención de esta sección fue mostrar a los escuchas que como cualquier organismo vivo, el teatro tiene sus propias anécdotas curiosas, su misterio y excentricidad. Esta sección se ligó de manera natural a los programas en los que hablábamos de Historia y aportó información curiosa que fue bien recibida y comentada por los radioescuchas.

f) Género y noticia

Sección destinada al análisis de una noticia de actualidad abordada mediante los géneros dramáticos. Generalmente en los noticiarios de los medios masivos los eventos suelen matizarse y abordarse dramáticamente, el melodrama es la estructura que por excelencia se emplea para comunicar las noticias y creo que esta manera de comunicar se convierte en un modo estereotipado que no aporta alternativas de análisis y afirma la histeria social. En la sección Género y noticia nos propusimos evidenciar la estructura melodramática que priva en los noticiarios

de los medios masivos de comunicación y plantear a los escuchas nuevas alternativas para interpretar y acercarnos a la noticia. Fue gratificante ayudar a nuestros escuchas a tomar conciencia de que la realidad no sólo es una lucha de buenos contra malos, sino un universo heterogéneo con eventos y procesos trágicos, cómicos, fársicos, etc. Un universo donde los intermediarios de la comunicación sesgan la información mediante estructuras de análisis que manejan de manera tendenciosa e irresponsable.

Género y noticia también fue una buena oportunidad para ejemplificar las estructuras generales de los distintos géneros dramáticos mientras hacíamos crítica de medios revelando cómo el tratamiento genérico permite la manipulación de la información. Por su naturaleza fue una sección que se presentó regularmente en los programas en los que abordábamos los géneros dramáticos y fue de gran utilidad para reforzar los temas desarrollados en dichos programas haciendo partícipes del análisis noticioso a los radioescuchas.

g) Crítica

Esta sección, diseñada para entrar al programa una vez que los escuchas comenzaran a ir al teatro, se constituyó como un espacio de crítica no especializada construida a partir de la experiencia de nuestros escuchas y enriquecida con los conocimientos de nuestros colaboradores al aire. Semanalmente convocábamos a nuestros escuchas a asistir al teatro y mandarnos sus comentarios acerca de la experiencia y sus opiniones sobre el montaje al que asistía, conforme avanzó el tiempo en que el programa estuvo al aire fue de gran satisfacción abrir esta sección para charlar sobre alguna obra en

particular que los escuchas habían presenciado y comentado vía e-mail. Cuando los comentarios dejaron de ser “estuvo padre” o “es interesante” y comenzaron a ser “La escenografía... los actores... el texto...” supe que íbamos por buen camino y estábamos logrando el objetivo del programa.

Las primeras críticas fueron indudablemente valiosas, pues eran un buen inicio al diálogo, pero cuando los escuchas ponían en práctica lo que aprendían en el programa y tenían un acercamiento más completo al Teatro, pudiendo considerar sus elementos y dinámica, fue un éxito.

h) Artículos varios

Esta sección fue creada para difundir información sobre actividades y materiales relacionados con el Teatro a fin de dar visibilidad a contenidos poco publicitados que resultan de gran utilidad para las personas que desean conocer más acerca de las artes escénicas. Publicitamos algunos eventos académicos, libros y películas en una serie que por ser de índole más especializada fue palideciendo a lo largo del programa y disminuyendo su presencia.

Series de programas.

Al definir las áreas del teatro que trataríamos en el programa decidí crear cuatro series de programas. Además de ordenar contenidos esta seriación permitió ir generando expectativas en los escuchas y dar continuidad a los temas que abordamos. Los programas de cada serie estuvieron unidos temáticamente y siguieron una secuencia progresiva manteniendo la dinámica general de *Polisemia*. A la lista inicial de cuatro series de programas se añadieron en el

camino dos más que surgieron uno a sugerencia de los escuchas, quienes se interesaban en la realización de programas biográficos y la otra como consecuencia de un par de viajes realizados durante el tiempo que duró *Polisemia*. A continuación describo las series y sus características.

a) Géneros

Esta serie de programas estuvo dedicada a abordar los géneros dramáticos desde una perspectiva histórica y sistemática a fin de que los escuchas pudieran relacionar la historia de los géneros con la evolución histórico-social de la humanidad.

b) Vecindario escénico

Un área que generó gran interés entre nuestros escuchas fue la referente a las formas artísticas y los eventos escénicos cercanos o emparentados con el teatro. Las artes escénicas ofrecen un amplio panorama que se entreteje como una red en la cual es sencillo captar al público. Si nuestro objetivo era ganar un lugar para el teatro en la vida de los escuchas debíamos establecer el contexto cultural en el que se desarrolla. Presentar a la familia de las artes escénicas fue una estrategia efectiva para mostrar la diversidad de opciones que el radioescucha tiene para su recreación y esparcimiento. Arrancamos esta serie con 5 propuestas de programa: Teatro de títeres, Ópera, Performance, Dramadanza y Pantomima para después continuar considerando las inquietudes de los escuchas.

c) Historia

Una de las áreas que llamaron mi atención desde el inicio fue la historia del teatro, así que diseñé un perfil y una serie de programas que abordaran los periodos de la historia de esta disciplina artística siguiendo la seriación con que se articula esta materia en el mapa curricular de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Una serie de esta naturaleza nos ayudaría a formar cultura teatral y ofrecer a los escuchas una panorámica del teatro que les permitiera reconocerlo como una parte de la vida y una actividad cultural que ha acompañado a la humanidad a lo largo de su historia participando activamente en el desarrollo de los procesos sociales.

d) Tema Libre

A fin de otorgar a nuestros escuchas la libertad de definir el tema de algunos de nuestros programas decidí elaborar una serie denominada *Tema Libre* en la cual los temas fueran sugeridos por nuestros escuchas. El tema central sería el fenómeno teatral por supuesto, pero la curiosidad de nuestros escuchas podría llevarnos a donde menos nos imaginaríamos y eso resultaba estimulante. Seguir las inquietudes del auditorio nos permitiría acercarnos a ellos y conocer sus puntos de vista para así enfocar nuestros esfuerzos y ser más efectivos en la difusión del teatro.

e) Andanzas

Esta serie estuvo formada por programas en los que relatamos experiencias de viajes hechos a ciudades del interior de la República con el propósito de conocer

la vida teatral más allá de la Ciudad de México. La investigación de campo a nivel nacional abre un panorama amplio y poco conocido, sin embargo los recursos económicos son una limitante para realizar esta labor. A fin de no renunciar a esta serie decidí plantearla como meta alternativa y esperar que los recursos llegaran de otros proyectos para poder viajar, los viajes sólo fueron dos y dos los programas de esta serie, sin embargo fueron de los mejor logrados y nos dieron gran satisfacción. El viaje realizado a Huamantla se describe en el capítulo dos y el viaje a San Cristóbal de las Casas se menciona en los resultados de la serie *Andanzas* en el capítulo tres.

f) Personajes de carne

La vida de los personajes que han marcado la historia del teatro es una atractiva fuente de información, considero que la producción de programas bien realizados sobre historia pueden ser sumamente efectivos y en esta serie, a petición de nuestros escuchas abordamos aspectos biográficos de la vida de gente de teatro, construiríamos puentes de acercamiento intelectual y emotivo con las experiencias de vida de aquellos que hicieron del teatro su vida. Desde el inicio de esta serie nos propusimos enfocarla a personajes del teatro mexicano. Desde Juan Ruiz de Alarcón hasta los grandes directores que han marcado la escena contemporánea, hay un amplio espectro de vidas dedicadas al teatro que ofrecen material atractivo a la radio.

La creación de estas seis series de programas abarca buena parte de lo que deseábamos difundir y al intercalar programas de las diferentes series

tendríamos una gran variedad unida a la progresión de las series que los escuchas comenzarían a reconocer y esperar.

En el siguiente capítulo se presentan dos ejemplos de emisiones de *Polisemia* y un reporte de los resultados del programa en general así como de las series de programas en particular.

CAPÍTULO 2 DOS EJEMPLOS DE PROGRAMA

2.1 LA TRAGEDIA HUMANA

Preámbulo

Como parte de los programas dedicados a los géneros dramáticos, el 3 de marzo de 2005 presentamos el programa titulado “La tragedia humana”. Era el segundo programa de la serie *Géneros* y representó para nosotros el reto de no repetir el fracaso del primer programa de la serie. El primer género que abordamos en la serie fue la comedia, decidimos darle un enfoque histórico y esbozamos el programa de acuerdo con algunos periodos históricos en los que la comedia se desarrolló con una presencia destacada²¹, el problema fue que debido a la gran cantidad de momentos y lugares de los que hablamos fue prácticamente imposible profundizar en algo más allá de un concepto elemental y una historia fragmentada y poco satisfactoria.

Luego del intento fallido en síntesis y eficacia del primer programa de la serie fue necesario cambiar el enfoque con el que se abordarían los géneros, así que decidimos que en cada programa de la serie pretenderíamos acercar a los escuchas a los elementos básicos de los géneros dramáticos, buscando plantear la situación característica del ser humano en las obras de cada género. Presentaríamos a nuestros escuchas los elementos estructurales básicos de cada género y a través del diálogo buscaríamos despertar en ellos el deseo de asistir al teatro para vivir la experiencia que planteamos en el programa. Resultaría absurdo afirmar que en una hora captaríamos la esencia de un género, lo que sí pudimos

²¹ Grecia clásica, renacimiento, siglos de oro españoles, neoclásico, época moderna.

hacer fue construir junto con los escuchas una noción del género tratado. Lejos de pretender ser el espacio definitivo donde se acuñarían conceptos académicos el programa funcionó como espacio de reflexión conjunta y formación de una cultura abierta que llevara radioescuchas al teatro. Decidimos que la historia sería tratada de forma específica en la serie dedicada a ella y en los programas de la serie *Géneros* buscamos definir con los escuchas una noción de cada género dramático, distinguiendo las principales características que diferencian un género de otro y despertando interés por conocer en vivo y no sólo de oídas los géneros dramáticos. Las nociones elaboradas eran puestas a prueba al asistir al teatro y así los escuchas afinaban conceptos, debatían y construían conocimiento significativo. Afinar el concepto radiofónico de la serie facilitó el acceso de los radioescuchas al tema y abrió paso a una interacción mayor.

La tragedia humana

Aprovechando la experiencia del programa sobre la comedia afinamos la serie géneros y establecimos que el objetivo del segundo programa sería acercar a nuestros escuchas a la naturaleza de la tragedia y su relación con lo humano partiendo de los elementos estructurales y temáticos del género. Decidimos tomar como guía lo expuesto por Eric Bentley en *La vida del drama* texto que sugiere de manera clara y convincente algunos principios y elementos que componen este género.

Investigación

Habiendo definido el enfoque y la base teórica del programa la investigación se centró en la elección de las obras y la selección de los fragmentos que citaríamos en el programa.

Eric Bentley hace referencia a varias obras de diferentes periodos para formar sus argumentos, nosotros decidimos enfocarnos en una sola obra y a través de ella abordar la tragedia. *El Rey Lear* de Shakespeare fue la obra elegida por considerarla una obra modelo del género y una expresión de sublime sencillez capaz de introducirnos a las fuentes del drama humano expresado en la tragedia.

Contenido del programa

En la junta de producción del programa definimos los siguientes contenidos para esta emisión:

- Preámbulo narrativo (La tragedia del rey Lear)
- Fragmentos de *El rey Lear* de Shakespeare
(Acto III, escena II; Acto IV escena VI y Acto V, escena III.)²²
- Citas de *La vida del drama* de Eric Bentley
- Cápsula grabada *Género y noticia*
- *Cartelera*

La creación de una atmósfera

Crear la atmósfera sonora de una emisión radiofónica es una tarea prioritaria en la agenda de producción pues la eficacia comunicacional y el atractivo de un

²² Los textos citados aparecen completos el anexo 3 de este informe.

programa de radio dependen tanto de su contenido como de su forma y la forma en este medio significa sonoridad, atmósfera auditiva que potencia la capacidad de sinestesia de los estímulos que el radioescucha recibe. En el caso de emisiones con un perfil temático, como las de la serie *Géneros*, la creación de una atmósfera se plantea aun más definitoria.

Durante la junta de producción previa al programa decidimos crear para el programa *La Tragedia humana* una atmósfera de reflexión sobre la existencia humana y fomentar un diálogo significativo sin llegar a la solemnidad, pues la pasión de la tragedia explora la desesperación y ese estado no admite solemnidad alguna. El concepto de Tragedia de Pierre Aimé Touchard, presente en el texto de Bentley dirigió nuestros esfuerzos. *La tragedia es un canto de desesperación* escribió Touchard y para nosotros compartir el conocimiento de esa experiencia existencial con nuestros escuchas demandaba la mayor precisión tonal tanto en los contenidos como en la atmósfera sonora del programa. Los elementos sonoros de la emisión fueron elegidos con especial cuidado y la actitud de los locutores quedó definida al revisar los contenidos del programa y coincidir en que para nosotros éste sería el tema más importante que trataríamos en *Polisemia*.

Al planear el programa decidimos arrancar con una lectura que estableciera la atmósfera general del programa y a partir de este preámbulo abordar el tema. La selección de la música de fondo para el programa fue elegida por Rodrigo Segoviano, quien eligió piezas de música minimalista que sonaban en la oscuridad del segundo plano mientras nosotros hablábamos sobre la tragedia.

La selección de piezas que presentamos en los cortes musicales tuvo como objeto crear un contraste entre la charla y la música que presentamos, para evitar

saturación en el radioescucha. El Rock del grupo *Sonic Flood*²³ establecería un cambio de ritmo y una variación temática que consideramos benéfica para la emisión.

Escaleta del programa

Minutos	Contenido
1	<p>Entrada</p> <p>Operador: Entrada del programa</p>
2-13	<p>Primer bloque</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lectura del preámbulo y un fragmento de <i>El rey Lear</i> Acto III, escena II. • Saludos iniciales y agradecimientos <p>Operador: Entrada sección Diálogos</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La naturaleza humana frente al universo. • La estructura interna de la tragedia. Virtud, Error, Consecuencia. • Invitación a participar a los ciberescuchas. Comentario sobre la música de <i>Sonic Flood</i>

²³ Sonic Flood es un grupo de rock norteamericano cuyos temas abordan la situación de los jóvenes que buscan a Dios en un mundo que ya no cree en él.

14-18	<p>Corte Musical</p> <p>Operador: Entra pieza musical <i>Carried Away</i> de <i>Sonic Flood</i> (3'46')</p>
19-29	<p>Segundo bloque</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Continuación de diálogo sobre los elementos de la tragedia • Respuesta a comentarios de los escuchas. • Comentario acerca de la tragedia contemporánea
30-33	<p>Corte musical</p> <p>Operador: Entra pieza musical <i>I want to know you</i> de <i>Sonic Flood</i> (3'05'')</p>
34-44	<p>Tercer bloque</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comentarios sobre la experiencia de contemplarnos en una tragedia. • Lectura de un fragmento de <i>El rey Lear</i> Acto IV, escena VI. <p>Operador: Entrada de sección <i>Género y noticia</i></p> <p style="text-align: center;">Entra capsula grabada "Género y noticia" (3'02'')</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comentarios y retroalimentación con los escuchas.
45-47	<p>Corte musical</p> <p>Operador: Entra pieza musical <i>My refuge</i> de <i>Sonic Flood</i> (4'03'')</p>

48-58	<p>Cuarto bloque</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La Tragedia como “<i>canto de desesperados</i>” • Lectura de un fragmento de <i>El rey Lear</i> Acto V, escena III. • Lectura al aire de algunos comentarios de los escuchas <p>Operador: Entrada de sección: <i>Cartelera</i></p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la Cartelera teatral • Despedida, invitación a comunicarse vía e-mail durante la semana.
58-59	<p>Salida</p> <p>Operador: Entra tema musical sugerido por los escuchas.</p>

Al aire

Iniciamos el programa con la lectura de un preámbulo escrito para anteceder al parlamento en que, en medio de la tempestad, Lear hace manifiesto el patetismo de su condición al declarar *yo soy un hombre contra quien han pecado más de lo que él pecó*²⁴. Resumí en unas pocas frases cuanto pude de argumento y de carácter de los personajes para luego, ya informados los escuchas, leer las palabras de Lear sin pretensión de interpretar sino como un simple lector que

²⁴ Shakespeare, William. *El rey Lear*. Traducción de Luisa Josefina Hernández, Editores mexicanos unidos, México, 1995, p. 119.

conmovido ya con los hechos de la historia diera voz a unas palabras hermosas aunque desesperadas. Dejamos correr la música al fondo durante algunos segundos y luego retomamos el programa. Los escuchas se conectaron de inmediato con la atmósfera del programa y empezaron a preguntar vía messenger que habíamos leído.

Sin revelar el tema del programa preguntamos qué pensaban los escuchas de aquel anciano rey y llevamos la charla hasta el tema del hombre falible ante una realidad implacable. Una radioescucha llegó a comentar en el messenger que daba miedo equivocarse entonces presentamos el título y tema del programa.

Hicimos la presentación de la tragedia como un género dramático cultivado desde la antigüedad clásica y estructurado a partir de tres elementos: la virtud humana representada mediante él o la protagonista, el error trágico y la caída o destrucción del héroe trágico. Este esquema representa la estructura de la tragedia clásica, que con fines didácticos los miembros de *Polisemia* consideramos modélica del género²⁵

Al emplear un lenguaje sencillo los escuchas comprendieron la estructura y en el segundo bloque del programa profundizamos un poco en la idea de héroe trágico, comentando a los escuchas que cada periodo histórico crea sus propios héroes trágicos. Al final de este segmento emprendimos una reflexión sobre la tragedia contemporánea planteando la escasez de héroes debida en parte al cuestionamiento de un sistema único de valores único y absoluto. Comentamos la

²⁵ A lo largo de la historia la tragedia ha evolucionado modificando su contenido de acuerdo con la cosmovisión propia de cada época. Para el programa decidimos tomar la tragedia clásica como modelo estructural y punto de partida para reflexionar sobre la condición humana expresada en la tragedia.

anécdota de *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller y dialogamos acerca de su naturaleza trágica y su sentido contemporáneo. Este ejemplo, que no estaba planeado exponer, resultó claro y atractivo para nuestros escuchas, quienes participaron abundantemente expresando sus opiniones a través del messenger.

El tercer bloque del programa funcionó como un estímulo para que los escuchas desearan experimentar la tragedia al asistir al teatro, reflexionamos acerca de la posibilidad de contemplar la imperfección humana en su sentido existencial y determinante. A fin de establecer un principio de realidad respecto a la eficacia de las tragedias llevadas al escenario, comentamos que un buen número de tragedias no llegan a buen término en el escenario, pero coincidimos con los escuchas al concluir que la sola posibilidad de hallarnos frente a un buen montaje trágico valida nuestra asistencia al teatro. En este punto del programa se hizo manifiesto el hecho de que el espectador teatral es una especie de cazador de experiencias escénicas, alguien que apuesta por una obra y asiste dispuesto a participar del fenómeno escénico. A veces se lleva decepciones, a veces es gratamente sorprendido y en otras simplemente no pasa nada, pero siempre forma y ejercita su criterio y su sensibilidad hacia el teatro. Esta breve reflexión, nacida del diálogo con los radioescuchas, me hizo pensar en el espectador de una manera que nunca antes lo había hecho, ese espectador-apostador sería un individuo dinámico y participativo, consciente de su posibilidad de ejercitar sus sentidos a través del arte escénico y en creciente desarrollo de su propio gusto y conocimiento del teatro. Hallar en este programa el perfil de espectador teatral que deseaba impulsar enfocó los esfuerzos del programa en una dirección más precisa. Durante el tercer bloque del programa contamos con una nutrida

participación de escuchas y debido a la necesidad de alimentar el diálogo atendiendo a sus comentarios decidimos no sacar al aire la cápsula género y noticia.

Durante el tercer corte musical tomamos la decisión de iniciar el cuarto bloque con la cartelera para cerrar el programa con la última parte del tema, la decisión nos permitió un buen cierre. En la sección *Cartelera* quisimos generar expectativas anunciando los futuros estrenos de dos tragedias *Hamlet*, de William Shakespeare bajo la dirección de Juan José Gurrola que se estrenó en mayo de 2005 en el Teatro Carlos Lazo de nuestra universidad y *El rey Lear*, de William Shakespeare que como parte del proyecto Shakespeare se estrenó también en Mayo de 2005 bajo la dirección de José Caballero.

Al hablar de la tragedia como un canto de desesperados se estableció el momento más significativo del programa, los escuchas refirieron que crear un canto de desesperados es una de las más altas manifestaciones del espíritu humano y que sin duda existe en todos nosotros la necesidad de experimentar la tragedia en el teatro. Muchos comentarios giraron en torno a la belleza de la imagen con la que definimos en este segmento a la tragedia y cerramos esta parte con la lectura del siguiente parlamento de Lear

*Ven, vamos a la cárcel
Los dos solos, hemos de cantar como los pájaros en una jaula
Cuando me pidas que te bendiga, me arrodillaré y pediré que me perdones
Y así hemos de vivir, de rezar, de cantar y contarnos historias
Y de reír de las manchadas mariposas²⁶*

²⁶ Shakespeare, William. *El rey Lear*. Traducción de Luisa Josefina Hernández, Editores mexicanos unidos, México, 1995, p. 187.

2.2 TEATRO DE TITERES EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DEL TÍTERE ROSETE ARANDA 2005.

Preámbulo

El día 20 de enero de 2005 como parte de la serie *Vecindario escénico* presentamos el programa titulado *Teatro de Títeres*. En ese programa abordamos las técnicas de manipulación y algunos datos históricos para presentar un panorama general y establecer la relación de los títeres con el teatro. En la investigación que realizamos para el programa nos enteramos de que en Huamantla, Tlaxcala se lleva a cabo cada año el festival de títeres más importante de Latinoamérica y decidimos asistir a su emisión 2005. El *Festival Internacional del Títere Rosete Aranda*²⁷ se realizó en Huamantla del 25 de julio al 9 de agosto de ese año.

Como resultado de nuestro viaje al Festival el jueves 4 de agosto realizamos el programa titulado: *Teatro de títeres en el Festival Internacional del Títere Rosete Aranda 2005*. Como parte de la serie *Andanzas* este programa fue un recuento del festival y en gran medida una grata charla sobre las experiencias de viaje que vivimos en Huamantla.

²⁷ Los Rosete Aranda fueron una familia del siglo XIX originarios de Huamantla, Tlaxcala que aprendieron el oficio de elaborar y manipular títeres y tras la creación en 1835 de la Compañía Nacional de Automatas, tuvieron una trayectoria de más de un siglo creando cerca de 3,000 títeres y más de 100 actos originales con los que recorrieron México, Estados Unidos y gran parte de Latinoamérica. Son reconocidos internacionalmente y en México el Museo Nacional del Títere y el Festival Internacional del Títere llevan su nombre.

Investigación

Estuvimos en Huamantla los días sábado 30 y domingo 31 de julio de 2005. El sábado por la mañana visitamos el Museo Nacional del Títere donde pudimos ver una amplia muestra de las diversas técnicas de elaboración y manipulación de títeres desarrolladas a lo largo de la historia en América, Europa, Asia y África. El museo cuenta además con algunas piezas de muñecos prehispánicos hallados en Tlaxcala y que son considerados por especialistas como los primeros títeres de Latinoamérica por la técnica empleada para dotarlos de movimiento articulado. Conocimos algunos fragmentos de la Historia de los hermanos Rosete Aranda, titiriteros originarios de Tlaxcala que durante varias décadas recorrieron el país llevando de pueblo en pueblo sus famosas “tandas” de dramas con títeres. Un buen número de títeres de los hermanos Rosete Aranda así como varias escenografías dotadas de mecanismos para mover grupos de títeres forman parte del acervo de este museo muy poco conocido.

La tarde del sábado asistimos a la presentación de la obra *Caravana de sueños* de la compañía *Teatro Artimañas*, que para sorpresa nuestra es una compañía integrada por un solo hombre en escena. Sergio Guevara Althabe se las arregla para contar varias historias usando diversas técnicas de manipulación de títeres en el interior de una enorme mojjiganga. La entrevista con este “hombre orquesta” del teatro de títeres fue grata y nos reveló la naturaleza de su proyecto y la labor de algunos colaboradores fuera de escena que participan en el desarrollo de *Teatro Artimañas*.

El domingo por la mañana visitamos el Taller de construcción de títeres *Gepeto* propiedad de la familia Vázquez que ha conservado la tradición de

construir títeres durante varias generaciones. Visitar el taller fue una experiencia que amplió nuestra visión del mundo de los títeres al acercarnos al oficio de construcción y la enseñanza intergeneracional del arte de los títeres; la sencillez y hospitalidad de los señores Vázquez nos abrieron las puertas de este lugar donde se da forma a títeres encargados por clientes de todo el país y además se enseña a los niños de la comunidad las técnicas de construcción y manipulación de títeres que esta familia considera patrimonio de todos los Huamantlenses.

Después de comer en el mercado de Huamantla y degustar más de un par de helados en la plaza central, asistimos a la presentación de la compañía *Manicomio de muñecos* de Medellín, Colombia que presentó la obra “Ricitos de oro y los tres osos”. El título parecía preceder a una obra clásica y convencional, sin embargo una buena adaptación y el talento de las integrantes de la compañía, quienes fomentaron exitosamente la interacción con el público, nos ofrecieron un espectáculo sumamente divertido que ganó una larga y estruendosa ovación del público al finalizar la función. Nuestra primera entrevista a creadores extranjeros la hicimos a Liliana Palacio y Alejandra Barrada integrantes de la compañía *Manicomio de muñecos* que viajaron desde Medellín, Colombia para presentarse en Huamantla a la que llamaron “la plaza famosa de Latinoamérica para los titiriteros”.

Al finalizar la función y la entrevista a las integrantes de *Manicomio de muñecos* conocimos a las integrantes de la compañía itinerante *La chancleta rota* originarias de Argentina y que se encontraban recorriendo el país con teatro de títeres de calle y vendiendo algunos títeres para continuar su viaje.

Todo el viaje a Huamantla estuvo lleno de experiencias significativas y personas de una gran calidad humana de quienes más tarde hablamos con nuestros radioescuchas. Subrayo lo significativo de las experiencias vividas en Huamantla porque, como pudimos constatar en el programa al aire, la calidad de las experiencias incide en la calidad del relato en radio, acercando a los radioescuchas a un universo que no es culto ni elitista sino humano y accesible, lo ajeno se vuelve un territorio invitador y estimulante. Por supuesto visitamos varios sitios de interés cultural de Huamantla y nos informamos de todo lo que un posible escucha debería saber si decidía viajar el siguiente fin de semana a Huamantla y disfrutar de un par de funciones en el festival.

Contenidos del programa

- Información impresa sobre el Museo Nacional del Títere
- Entrevista grabada de Sergio Guevara de *Teatro Artimañas* (Morelos, México):
- Entrevista grabada de Liliana Palacio y Alejandra Barrada de *Manicomio de muñecos* (Medellín, Colombia)
- Programa del Festival Internacional de títeres Rosete Aranda 2005.
- Programa de mano de las obras *Caravana de sueños* y *Ricitos de oro*
- Folleto con información del Museo Nacional del Títere.
- Guía turística de Huamantla.

El poder de una bitácora de viaje

La mayor cualidad de los programas de la serie *Andanzas* consistió en el poder evocativo de las vivencias que deja el viaje, estos fragmentos de vida generaron interés y participación de los radioescuchas. Alguna vez en clase la maestra Sara Ríos²⁸ nos dijo que existen dos formas de aprender, asistiendo a la escuela y viajando, yo añadiría además que quien viaja posee el mejor conocimiento de la vida que alguien pueda enseñar.

Una bitácora de viaje despierta la curiosidad de los oyentes, les da la certeza de que uno sabe de lo que está hablando y despierta en ellos un fuerte deseo por apropiarse del viaje. Viajar es la forma más eficaz de conocer y conocer es una herramienta esencial en la labor del comunicador. “*Cuéntame*” pide el espíritu humano, como si su propia naturaleza reconociera mansamente que es incapaz de vivirlo todo.

Escaleta del programa

Minutos	
1	Entrada Operador: Entrada del programa
2-14	Primer bloque Locutores:

²⁸ Sara Ríos es profesora del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, donde imparte la asignatura: Teatro español de los siglos de oro.

	<ul style="list-style-type: none"> • Saludos iniciales y agradecimientos por los mensajes recibidos en la semana. • Presentación del Vigésimo <i>Festival internacional de títeres Rosete Aranda 2005</i> en Huamantla Tlaxcala. <p>Operador: Entra cápsula grabada sobre el Museo nacional del Títere (2')</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Invitación a participar a los ciberescuchas. Comentario sobre la música de <i>Kutless</i>.
15-18	<p>Corte Musical</p> <p>Operador: Entra pieza musical <i>Not what you see</i> de <i>Kutless</i> (2'57'')</p>
19-29	<p>Segundo bloque</p> <p>Operador: Entra Fragmento de la entrevista realizada a Sergio Guevara Althabe de la Compañía <i>Teatro Artimañas</i> (5')</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comentarios de la obra <i>Caravana de sueños</i> y la respuesta que obtuvo del público del Festival. • Respuesta a comentarios de los escuchas.

30-33	<p>Corte musical</p> <p>Operador: Entra pieza musical <i>Pasión de Kutless</i> (3'05'')</p>
34-44	<p>Tercer bloque</p> <p>Operador: Entra Fragmento de la entrevista a Alejandra Barrada y Liliana Palacio de la compañía colombiana <i>Manicómio de muñecos</i> (5')</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comentarios de la obra <i>Ricitos de oro y los tres osos</i> y la respuesta que obtuvo del público del Festival.
45-47	<p>Corte musical</p> <p>Operador: Entra pieza musical <i>Troubled hart</i> de <i>Kutless</i> (3'09'')</p>

48-58	<p>Cuarto bloque</p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lectura al aire de algunos comentarios de los escuchas • Invitación a visitar Huamantla y asistir al <i>Festival Internacional del Títere</i> el fin de semana. <p>Operador: Entrada de sección <i>Cartelera</i></p> <p>Locutores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación de la Cartelera teatral • Despedida, invitación a comunicarse vía e-mail durante la
-------	---

	semana.
58-59	Salida Operador: Entra tema musical sugerido por los escuchas.

Al aire

Al jueves siguiente de nuestro viaje a Huamantla llegamos a la cabina de Radio Alternativa a las 18:30 horas, de inmediato dispusimos los materiales del programa y entregamos al operador una copia de la escaleta del programa. Los colegas de *Resonancia*²⁹ (programa que nos antecedió en horario a estas alturas del año) salieron del aire a la hora habitual y minutos antes de las 19:00 horas los locutores de *Polisemia* ya estábamos instalados en la cabina.

Entramos al aire a buen tiempo y deseosos de compartir el viaje con los escuchas. El messenger comenzó a llenarse con los parroquianos del programa que nos seguían con cierta fidelidad, además de los escuchas de *Resonancia* que decidían quedarse en la programación. Cabe mencionar que *Resonancia* atrajo un buen número de oyentes a *Polisemia*, así solía ocurrir, cada programa invitaba a sus escuchas a quedarse y esa estrategia multiplicaba la audiencia.

El programa fluyó con naturalidad y además de contestar a las preguntas de los escuchas, pudimos cubrir los contenidos y de paso hablar sobre la familia Vázquez y su taller de títeres, contenido que habíamos decidido dejar para otro

²⁹ Revista radiofónica caracterizada por programar música electrónica y difundir una amplia gama de conocimientos científicos, políticos, ecológicos y musicales con un lenguaje coloquial y una postura juvenil atractiva para diferentes colectivos juveniles de la Ciudad de México. Se transmitía de 6 a 7 p.m. por radioalternativa.com

programa a fin de no sobrecargar de contenidos la emisión. Sólo tuvimos que sacrificar el segundo corte musical, las preguntas y comentarios de los escuchas lo hicieron necesario y no sentimos saturación. Durante el viaje compramos un títere llamado *Olvidadizo* a las titiriteras argentinas de la compañía itinerante *La Chancleta Rota* y su presencia en el programa le aportó el toque humorístico natural de algunos títeres. Guillermo Pérez, se encargó de manipular a *Olvidadizo* e incluirlo en la dinámica del programa como representante de la comunidad de títeres que se daba cita en Huamantla.

Curiosamente Eduardo Batasuna, director del Centro Mexicano por el Derecho a la Libre Comunicación escuchó el programa y lo enriqueció comentando vía messenger sobre las “tandas” de los hermanos Rosete Aranda y de cómo su padre lo llevaba a ver los números de títeres de esta compañía. Al final muchos se comprometieron a asistir a Huamantla el fin de semana y unos cuantos lo hicieron. De acuerdo con los mensajes que recibimos posteriormente calculamos que 25 radioescuchas se trasladaron a Huamantla y asistieron a alguna función del Festival. Nosotros nos sentimos satisfechos de difundir algo que hizo sentir orgullosos a los escuchas, sus comentarios vía messenger manifestaban sorpresa al enterarse de la importante tradición mexicana en el arte de los títeres, nadie conocía el Museo Nacional del Títere ni sabían que existiera el Festival Internacional teniendo como sede nuestro país. En *Polisemia* nos hallamos satisfechos de poder difundir el patrimonio cultural de nuestro país, patrimonio vivo que declara “Tlaxcala, cuna de los Títeres en América” como rezaba el programa de mano.

Recordamos este programa como uno de los mejores de *Polisemia* debido a la respuesta de la audiencia y la calidad de la interacción con los radioescuchas, una emisión en la que lo único que hicimos fue viajar en busca del teatro, experimentar y compartir al aire la vivencia.

CAPÍTULO 3 OTROS PROGRAMAS Y SUS RESULTADOS

3.1 PROGRAMAS PRODUCIDOS

Como parte del proyecto *Polisemia* se produjeron un total de 47 programas distribuidos de la siguiente manera según las series de programas diseñadas:

SERIE	PROGRAMAS PRODUCIDOS
<i>Géneros</i>	6 programas
<i>Vecindario escénico</i>	9 programas
<i>Historia</i>	10 programas
<i>Andanzas</i>	2 programas
<i>Personajes de carne</i>	10 programas
<i>Tema libre</i>	10 programas

Series

Dentro de la serie *Géneros* abordamos los géneros dramáticos de acuerdo con la clasificación impartida por el Profesor Fernando Martínez Monroy en las signaturas Teorías Dramáticas I y II. La clasificación que elegimos representa la corriente neo-aristotélica de análisis de los géneros dramáticos cultivada en México por el maestro Rodolfo Usigli y en Estados Unidos por el crítico y autor inglés Erick Bentley. La teoría de los géneros dramáticos fue desarrollada e impartida en

México por la Maestra Luisa Josefina Hernández³⁰ y se convirtió en un canon para generaciones de dramaturgos que aun hoy encontramos en ella elementos clave para el análisis dramático. Los géneros tratados fueron: tragedia, comedia, melodrama, farsa, tragicomedia y pieza. El llamado teatro didáctico, que dentro de esta clasificación también se considera un género fue tratado dentro de la serie *Tema Libre* debido a que los escuchas nos pidieron hablar de Teatro escolar y vimos cubierto lo relacionado con este género mientras realizábamos un programa sobre el teatro y la educación.

La serie *Géneros* fue bien recibida entre nuestros escuchas, quienes participaron activamente con comentarios y ejemplos que nos ayudaron a construir juntos los conceptos de cada género, cambiar concepciones estereotipadas y prejuicios sobre algunos géneros fue gratificante. Al conocer los conceptos de los radioescuchas sobre géneros dramáticos encontramos que para la un 90% de ellos la comedia era un género humorístico y la tragedia un género triste. El género más popular era el melodrama que todos los escuchas consideraban una lucha entre buenos y malos. De géneros como la tragicomedia y la farsa prácticamente un 95% de los escuchas declararon no saber nada. Este acercamiento a los conceptos de nuestros radioescuchas nos fue de gran utilidad para identificar la pobreza de herramientas conceptuales y experiencia de nuestros radioescuchas como espectadores teatrales. Al hacer un balance hallamos que teníamos un terreno fértil y dispuesto para conocer los géneros, además de algunas ideas previas que si bien limitaban y estereotipaban la

³⁰ Fernando Martínez Monroy fue discípulo de Luisa Josefina Hernández que a su vez construyó su visión de los géneros dramáticos a partir de las ideas de Rodolfo Usigli y Erik Bentley.

concepción de nuestros escuchas sobre los géneros, podían servir de punto de partida para elaborar conceptos más útiles y estimulantes que animaran a los escuchas a asistir al teatro. En *Polisemia* entendimos que la pobreza de conceptos y experiencias de nuestros radioescuchas es resultado de la poca existencia e ineficacia de estrategias de difusión cultural y sensibilización artística dirigidas a amplios sectores de la población. Desde la educación formal hasta la difusión cultural hay serios vacíos que revelan el poco aprovechamiento de oportunidades y recursos disponibles³¹, pero sobre todo la irresponsabilidad de quienes en mayor o menor medida tenemos la responsabilidad profesional de brindar herramientas que faciliten el acceso de la población al disfrute del Arte y la cultura³². Después de la serie *Géneros* la mayoría de nuestros jóvenes escuchas ya saben que la tragedia es más que “*una obra en la que al final se mueren todos*” y no sólo lo saben porque se los hayamos dicho nosotros, sino porque lo vivieron al asistir al teatro.

Los escuchas valoraron especialmente el enfoque de la sección *Género y Noticia* ligada a esta serie, consideraron de gran utilidad conocer los géneros dramáticos para acercarse al ámbito mediático y cerca de un 50% de nuestros seguidores declararon que a partir de las herramientas adquiridas en el programa ven las noticias en forma diferente y con un sentido más crítico.

³¹ Recursos materiales que suelen ser insuficientes, pero también recursos pedagógicos y sobre todo oportunidades para formar una cultura teatral que no son aprovechadas en la educación formal a todos los niveles.

³² Maestros de educación básica y media, gestores culturales públicos y privados, comunicadores y creadores escénicos principalmente, pero también padres de familia por su posición estratégica en la formación cultural.

Como resultado de la serie *Vecindario escénico* se produjeron 9 programas. Al tratar inicialmente en esta serie temas como la ópera, el performance, el teatro de títeres, la pantomima y el dramadanza; manifestaciones escénicas claramente emparentadas con el teatro, se abrió un panorama más amplio de actividades escénicas que se relacionaban con el teatro en diversas maneras. Hicimos programas sobre circo, espectáculos escénicos no teatrales y teatro musical.

De acuerdo con la opinión de nuestros escuchas uno de los programas más interesantes fue en el que analizamos la función del fútbol como posible símil escénico de la monumentalidad propia del teatro clásico griego; mientras realizábamos el programa sobre teatro clásico griego uno de nuestros escuchas dijo que en su opinión la única opción moderna con las dimensiones sociales del teatro griego era el fútbol. Esta afirmación, que podría parecer aventurada fue el punto de partida para hablar del fútbol como espectáculo escénico. Los escuchas se mostraron emocionados cuando anunciamos que trataríamos el tema y se generó una gran expectativa, el programa fue dinámico y participativo, el análisis resultó muy revelador y al final decidimos ir tanto al fútbol como al teatro pues lo innegable es que ambos son parte indispensable de una vida contemporánea.

La serie denominada *Historia* dio como resultado 10 programas que siguieron la secuencia histórica de las etapas del Teatro de acuerdo con el plan de estudios de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, elegimos esta secuencia debido a su potencial didáctico para formar un panorama histórico general y a que los periodos eran coincidentes con el número de programas que se destinarían a esta serie de programas. Durante cada emisión de la serie buscamos crear para el espectador la atmósfera social y artística en la que se

desarrolló el teatro en cada periodo. En esta serie utilizamos lo que yo llamo *pintura radiofónica*, la acción de crear imágenes en la mente del espectador a través del sonido empleando como recursos música, sonidos ambientales, lectura narrativa y de textos de cada época histórica. Llamo pintura radiofónica a este acto pues de manera similar al pintor que crea en el lienzo, el locutor y el equipo técnico van creando en la mente del radioescucha un ambiente a partir del color, la textura y la profundidad, llegando a crear la sensación de espacio, tiempo y movimiento.

La respuesta del auditorio fue buena, al principio nos costó trabajo llevar la historia al programa, temíamos caer en la aridez y quedarnos solos, sin embargo la vena teatral nos dio la clave para hacer llegar la historia, esa clave fue la naturaleza dramática, presentar la historia como un constante conflicto atrajo el interés y mantuvo la atención de nuestros escuchas. El ejemplo más claro de éste hecho fueron cuando en el programa titulado *Teatro Moderno*, planteamos la propuesta escénica de Brecht como contracultura, los escuchas mostraron gran interés en el teatro que asume una postura social no complaciente y ése hecho nos sirvió de punto de partida para reflexionar juntos sobre el papel del teatro en tiempos de desigualdad.

La serie *Andanzas* tuvo sólo dos programas, la dinámica propia de la serie nos hizo saber desde el principio que no sería la más frecuente, sin embargo si fue una de las más exitosas en términos de respuesta y participación del público. Dentro de la serie *Andanzas* producimos dos programas en los que abordamos

nuestra visita a dos ciudades del interior de la república y reportamos su vida teatral.

Nuestro primer viaje fue a San Cristóbal de las casas en Chiapas, debido a la grabación de un documental tuvimos la oportunidad de viajar a esta pequeña ciudad y nos llevamos una grata sorpresa. Durante nuestra visita se realizaba el *Festival anual de la primavera*, uno de los eventos culturales más importantes en San Cristóbal que reúne anualmente una muestra artística nacional de dimensiones modestas pero con una nutrida participación de los ciudadanos.

Para nosotros fue un regalo llegar a trabajar y encontrarnos con grupos de teatro, cantantes, espectáculos al aire libre y una atmósfera general de fiesta. El resultado del viaje para *Polisemia* fue un grato recuento del *Festival anual de la primavera* y un menos grato reporte de los espacios escénicos y la pobre vida teatral que se vive cotidianamente en San Cristóbal de las casas.

Nuestro segundo viaje fue a Huamantla, Tlaxcala con motivo del vigésimo Festival Internacional del Títere Rosete Aranda 2005. En el capítulo dos de este informe he descrito expresamente este programa.

En la serie *Personajes de Carne* volvimos a explotar la naturaleza dramática de la historia y presentamos la vida de 10 personajes importantes de la historia del teatro. En un principio buscamos privilegiar en esta serie la presencia de personajes mexicanos, combinándolos con algunos grandes personajes que no fuesen muy conocidos, finalmente la serie quedó integrada por pocos mexicanos debido a que los escuchas nos pidieron profundizar en ciertos personajes, sobre todo escritores a quienes habíamos mencionado en otros programas. Juan Ruíz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Calderón de la Barca, Marlowe, Ibsen,

Brecht, Artaud, Maeterlinck, Ionesco y Becket fueron los personajes de carne que conformaron esta serie.

El universo de las obras de estos autores y un recuento somero de aspectos biográficos dieron cuerpo a programas que se enlazaban con la historia del teatro universal. En realidad fueron programas solicitados y bien recibidos, sin embargo nos quedó la sensación de no haber logrado el objetivo inicial de esta serie, ceder a las necesidades de los escuchas fue una buena decisión para el programa aunque nos preocupa pensar que lo mexicano no suele ser lo más solicitado. He aquí otro ámbito de reflexión, pues nuestros autores, nuestro teatro y nuestra historia son poco atractivos para el público debido a la desventaja en la que están en el ámbito de la comunicación; no se habla de ellos porque no son populares y no son populares porque no se habla de ellos eficazmente. Debo reconocer que *Polisemia* cayó en este círculo vicioso y fue complaciente, pues en lugar de tomar el reto y hacer atractivos a nuestros autores caímos en la inercia del desinterés por lo propio. Es mientras escribo este informe que entiendo aquel error y es que aquellos programas en que hablamos de autores extranjeros fueron legítimos y formativos, atrajeron espectadores al teatro, pero los comunicadores debemos hacer un esfuerzo por colocar en igualdad de condiciones a las diferentes culturas para formar criterios justos y confrontar con información suficiente y atractiva la visión que lo otro es mejor que lo propio.

La serie denominada *Tema Libre* nos permitió tener una emisión al mes en la que tratamos temas y asuntos que los escuchas nos solicitaban y que no entraban temáticamente en ninguna de las series. El propósito de esta serie fue establecer un espacio en el que los escuchas propusieran el tema y así se

fortaleciera nuestra interacción. Los temas sugeridos por los escuchas fueron diversos, en esta serie tuvimos programas sobre los sueños en el teatro, los centros educativos donde se forman los artistas escénicos, el teatro y la educación, la relación entre cine y teatro, los motivos de quienes no son espectadores teatrales y la relación del carnaval con el teatro.

Algunas propuestas estuvieron enfocadas en áreas específicas de la producción teatral tales como la dramaturgia, la escenografía y la dirección escénica mientras que otras respondieron a celebraciones especiales como el titulado *Madres* y otro en el que revisamos la muerte como tema teatral. Los programas de *Tema libre* representan una gran diversidad y para el equipo de Polisemia fue estimulante elaborar programas donde respondimos al desafío planteado por los escuchas evitando los lugares comunes y guardando un punto de vista crítico. Trabajar a partir del reto establecido por nuestros escuchas en esta serie posicionó a *Polisemia* ante ellos como un espacio profesional que podía responder a sus solicitudes de análisis.

Mencionaré de manera particular el programa titulado *Madres* que se transmitió a petición de los escuchas con motivo de esta mexicanísima tradición; en ese programa presentamos una tercia de personajes teatrales que construyeron una muy particular perspectiva de la imagen materna, las elegidas fueron *Medea* de Esquilo, *Arkadina* de *La Gaviota* de Chejov y *Nora* de *Casa de muñecas* de Ibsen. El programa resultó muy rico y variado en opiniones, hubo un buen debate en torno a la figura materna y los escuchas, en su mayoría jóvenes, se mostraron reflexivos en el messenger sobre la influencia que ejercen sobre ellos sus madres y sobre las necesidades humanas de éstas, pues quizá algunas

desearían seguir los pasos de Nora. Cambiar la cursilería asociada al día de las madres por propuestas radicales y atractivas para la audiencia nos permitió abrir sendas de reflexión en torno al universo femenino y la maternidad poniendo de relieve la calidad de reflexión y análisis presentes en el teatro universal.

3.2 RESULTADOS

Escuchas

De acuerdo con la cifras de *Radio Alternativa*, *Polisemia* tuvo un promedio de 180 escuchas por emisión, este dato se obtiene al verificar el número de visitantes que acceden a la página de la estación durante el horario de transmisión de cada programa³³. Considerando el número de programas producidos podemos concluir que alrededor de 8640 computadoras sintonizaron *Polisemia*, sin contar a los escuchas conectados a la señal antes de iniciar el programa. Además tuvimos noticias de varios lugares como cibercafés y cafeterías en los que se ponía *Polisemia* en el sonido local y de acuerdo con los dueños de estos negocios nos escuchaban entre 10 y 30 personas en cada lugar. Al realizar la evaluación final del proyecto cerramos la cifra de escuchas en un aproximado de 9,000. Esta cantidad de escuchas parece modesta, sin embargo al considerar que fue nuestro primer acercamiento al ámbito radial en Internet la encontramos satisfactoria.

³³ A diferencia de la radio convencional, la radio por internet ofrece indicadores inmediatos sobre su audiencia, tales como el número de entradas a la página durante un programa, el número de contactos activos en el messenger y el número de e-mails recibidos semanalmente por cada programa. La posibilidad de cuantificar la audiencia de un programa de radio por internet facilita la evaluación de su impacto y arraigo así como la elaboración de mejoras en su producción.

Recomendaciones

Considerando que en nuestra cartelera presentábamos tres recomendaciones en cada emisión tenemos un total de 144 recomendaciones, de cerca de 70 obras durante el tiempo en que *Polisemia* estuvo al aire. La pluralidad fue una prioridad de nuestra cartelera ya que nuestras recomendaciones respondían no sólo a nuestros criterios sino también a las apetencias escénicas de nuestros escuchas y el amplio espectro de obras presentadas en la Ciudad de México.

En nuestra sección *Artículos varios* recomendamos un total de 43 actividades relacionadas con el teatro y a través de la sección *Espacios* proporcionamos datos de ubicación y servicios de más de 30 espacios donde se realizan actividades teatrales.

Del interior de la República nos llegaron algunas recomendaciones, principalmente de ciudades como Jalapa, Morelia, Guanajuato y Guadalajara. Entendimos con pena que en nuestro país sólo existe una oferta teatral constante en un puñado de ciudades, en la mayoría de los poblados y pequeñas ciudades sólo se conoce el teatro comercial al que no todos tienen acceso y que representa un ínfimo apartado de la gran diversidad teatral.

Nuevos espectadores teatrales

El principal objetivo de nuestro programa fue llevar gente al Teatro, estimularles para asistir pagando un boleto y dispuestos a involucrarse en el hecho escénico.

Durante el tiempo que *Polisemia* estuvo al aire recibimos un total de 517 comentarios de gente que asistió a alguna obra y se comunicó con nosotros vía e-mail para hacer algún comentario sobre su experiencia. Cerca del 90% de los

escuchas que enviaron esos comentarios tenían 3 años o más de no asistir al Teatro cuando conocieron nuestro programa, aproximadamente el 30% de los escuchas que enviaron comentarios asistieron 2 veces y un 17% asistieron 3 veces o más a alguna función durante el tiempo en que *Polisemia* estuvo al aire. Los resultados parecen modestos al considerar la cantidad de habitantes con que cuenta nuestro país, sin embargo es satisfactorio saber que nuestro trabajo dio fruto y al menos 517 butacas no estuvieron vacías.

El impacto de las radios comunitarias en las grandes ciudades demanda de éstas una fuerte estrategia de difusión para hacerlas visibles y aumentar su número de escuchas, en el caso de la radio por internet los números suelen ser pequeños, sin embargo es la permanencia y el desarrollo de propuestas sólidas y efectivas el camino hacia la mayor trascendencia.

Experiencias de aprendizaje

Durante el tiempo que *Polisemia* estuvo al aire el aprendizaje fue una constante y aunque las experiencias de más de un año de trabajar en este proyecto no caben en unas cuantas páginas, a continuación doy cuenta de algunas de ellas.

Aprendimos sobre los alcances, experimentar la complejidad de nuestro país tan lleno de contrastes nos enseñó que no se puede alcanzar a aquellos a quienes no se conoce y quienes no cuentan con los medios necesarios para establecer comunicación. La radio por Internet nos demostró que existen herramientas tecnológicas a nuestro alcance para que nuestra voz llegue a “casi” todo el mundo y podamos conocer a otros y comunicarnos. Comprobamos que el teatro es capaz de alcanzar a todos cuando se pone en juego el rigor de la

vocación y la libertad del diálogo franco. Aprendimos que las distancias reales están en el lenguaje y los individuos decidimos qué hacer con ellas.

Una de las más valiosas experiencias fue conocer nuevas partes de la realidad de la ciudad en la que pretendemos hacer teatro. Acercarnos a los conceptos y realidades de aquellos que pueden ser nuestros espectadores y abandonar esa especie de autismo que nos encierra en nuestra labor y nos aleja de nuestros espectadores potenciales fue una clara experiencia de aprendizaje.

En la investigación previa, en el diseño conceptual y de producción del programa y sobre todo en la práctica aprendimos mucho de técnica radiofónica, del lenguaje y dinámica comunicacional de la radio, del tiempo y el diálogo al interior de un programa radiofónico.

También nos dimos cuenta de las capacidades que posee la gente de teatro para hacer radio. Cuando se me presentó la oportunidad de producir el programa yo tenía muchos deseos de hacer radio pero no era consciente de mis capacidades para hacerlo, mucho menos de mis incapacidades. *Polisemia* me permitió poner en práctica mis habilidades comunicacionales aplicables a la radio y visualizar lo que me hacía falta para comunicar eficazmente en este medio, particularmente en el área de producción de audio; existen muchos recursos y herramientas de software con las que pueden crearse efectos sonoros de alta calidad para elaborar producciones más complejas. La capacitación es indispensable si se quiere conseguir un resultado cada vez mejor. La experiencia pone al descubierto quienes somos y nos da en sí misma la posibilidad de hacernos más capaces.

La experiencia de dirigir la producción del programa significó para mi la oportunidad de poner en práctica mis conocimientos de producción y enfrentar problemas cuya resolución significa aprendizaje. Coordinar a un equipo de trabajo y mantener fresco un programa al aire durante un año implicó esfuerzo y dedicación, creo que el medir nuestras fuerzas y capacidades en un proyecto vivo permite tener un referente realista de aquello de lo que somos capaces.

Finalmente he de decir que en este proyecto aprendí lo importante que es encontrar las estrategias y los recursos para hacer de un proyecto bien elaborado y atractivo para la audiencia, un proyecto sustentable. Durante el tiempo que *Polisemia* estuvo al aire se redujo significativamente el número de colaboradores que trabajamos en el proyecto, esto se debió principalmente a que varios de los colaboradores adquirieron compromisos laborales que les ocuparon y no les permitieron continuar activos en la producción. Es difícil mantener a un equipo de trabajo cuando no puedes ofrecerles un salario. Aun cuando *Polisemia* se planteó desde el principio como un trabajo cuyo fruto sería el cumplimiento de los objetivos impuestos y nunca consideramos que se convertiría en un trabajo remunerado, la experiencia me permitió aprender lo importante que es dar sustentabilidad económica a un proyecto para mantenerlo en operación.

CONCLUSIONES

Hacer teatro y hacer radio.

A lo largo del tiempo he aprendido a ser respetuoso de otras profesiones, en ocasiones es fácil creer que lo que el otro hace “no es cosa del otro mundo” y cometer el grave error de menospreciar la formación y experiencia que no poseemos. Realizar *Polisemia* me permitió apreciar la labor de aquellos que se dedican a hacer radio así como aprender de ellos sobre teoría y práctica radiofónicas. La radio es un medio de comunicación cuyos medios expresivos son precisos y exigen un nivel de calidad de realización óptimo para establecer comunicación significativa con una audiencia dada. La radio demanda calidad en su realización, es un medio poseedor de un lenguaje cuya esencia se halla en el poder evocativo de su sonoridad, posee características que lo diferencian de otros medios en su proceso de realización e interacción con el público y establece una serie de demandas a aquel que pretende iniciarse en sus sendas, a continuación enumero algunas de esas características.

Libertad del escucha

La radio es un medio de mayor libertad para el receptor ya que éste cuenta con la posibilidad de romper la comunicación en cualquier momento. A diferencia del teatro, donde existe una especie de compromiso moral y presión grupal que ancla a “casi” todos los espectadores y los inclina a quedarse hasta el final de una obra, en la radio el escucha tiene todo el tiempo la posibilidad de salir sin ser visto.

De manera particular y a diferencia de la radio convencional, la radio por Internet presenta el desafío de mantener atento al ciberescucha mientras éste tiene la posibilidad de navegar y acceder a un sin fin de páginas multimedia que se convierten en una competencia apabullante para aquel productor que se deja intimidar. La clave para hacerse de un lugar es sin duda la generación de interés, el uso de un lenguaje ágil y atrayente y sobre todo el ofrecer la posibilidad de interactuar en vivo,

Un grato descubrimiento para nosotros fue el que varios escuchas siguen *Radio Alternativa* porque encuentran en sus programas la posibilidad de interactuar con “gente real”, es decir personas que a diferencia de quienes buscan interactuar en internet, no estamos creándonos una máscara y pretendiendo ser más atractivos de lo que somos. El contacto humano es hoy en día la principal búsqueda de muchos cibernautas y cuando hallan un espacio de interacción franca y sin prejuicios eligen quedarse. Quienes colaboramos en Polisemia fomentamos la comunicación a través de la inclusión en el programa de la diversidad de actitudes y opiniones de nuestros escuchas, practicando el diálogo y declarando desde el principio que el teatro necesita a nuestros escuchas para mantenerse pero que también ellos necesitan al teatro para enriquecer su experiencia humana. Empleamos un lenguaje sencillo y respondimos a todas las preguntas, algunas de inmediato y otras tras investigar lo que no sabíamos. Estuvimos abiertos a escuchar todos los comentarios y defendimos nuestras opiniones en igualdad de condiciones.

Desafío a la capacidad de síntesis del productor.

La agilidad en el manejo de la información representa una habilidad básica al momento de producir y entrar al aire, la capacidad de sintetizar contenidos a fin de explotar las vetas expresivas de la información y abrir camino al interés y la reflexión por parte del escucha se aprenden rápidamente al estar al aire. Para varios de los locutores de *Polisemia* resultó indispensable aprender a sintetizar nuestras expresiones y métodos de comunicación. Los contenidos de cada programa debían ser seleccionados cuidadosamente para no caer en excesos de información que conducen al caos, es necesario saber mucho pero indispensable saber seleccionar lo necesario.

En nuestras primeras transmisiones seleccionábamos demasiada información y nos veíamos obligados a recortar segmentos dejando material sin abordar y una odiosa sensación de interrupción forzada. Al avanzar el programa los contenidos seleccionados fueron reduciéndose y nuestra forma de abordar la información se hizo más sintética debido al ritmo de comunicación que se formó entre locutores al aire y escuchas que opinaban y dirigían nuestra atención hacia linderos del tema que les resultaban atractivos.

El tono y objetivos del programa se convirtieron en la piedra angular de la dinámica en cabina, abordar la información con sencillez y acercar a los escuchas al teatro fueron las prioridades. Los escuchas se manifestaban cómodos, decían experimentar placer al conocer un mundo que no imaginaban y comenzaron a asistir al teatro para tener la experiencia y luego compartirla en el programa. Leer

al aire los comentarios de los nuevos espectadores fue la mejor manera de estimular a los no espectadores para que asistieran al teatro.

Sinestesia

En el medio radiofónico la sinestesia es considerada la capacidad de estimular los sentidos de los escuchas creando sensaciones no auditivas mediante el uso del sonido³⁴. El hecho radiofónico ocurre en la imaginación del escucha, en un espacio multiforme cuya dinámica espacio-temporal, cercana a lo onírico, se transforma de acuerdo a la dinámica de interacción de emisor y escucha. El poder evocativo de la palabra y el sonido de la radio crean estímulos capaces de envolver nuestros sentidos en el flujo de una creación sonora que nos evade de la realidad para devolvernos a ella con una mayor conciencia. En *Polisemia* buscamos la sinestesia al crear en la mente de los espectadores espacios y atmósferas determinadas, esto ocurrió principalmente en los programas de tipo histórico.

Ambientes como aquél en el que se realizó el teatro de evangelización en la naciente Nueva España, espacios escénicos tales como el teatro clásico griego o el isabelino, o la dinámica lúdico-maniaca del teatro dadá fueron invocados removiendo las palabras apropiadas, empleando sonidos sugerentes y confiando en la capacidad de imaginar que en nuestros escuchas no escaseó.

Es un reto sumergir a un joven cibernauta en una ficción construida totalmente en su imaginación, en un mundo donde reina la imagen y la palabra

³⁴ De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española *Sinestesia* se define como imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. En la radio la sinestesia consiste en generar sensaciones no auditivas partir de los estímulos auditivos propios del lenguaje radiofónico.

parece desgastada y opaca aprendimos a sacar provecho a nuestros recursos y revitalizar la fuerza evocativa de la palabra.

Las referencias y citas de textos históricos y dramáticos vistieron *Polisemia*. Es impresionante experimentar el vigor y la polifonía contenidos en los textos dramáticos, las solas palabras colocadas en el orden que un buen dramaturgo eligió resultan suficientes para desencadenar conflictos que los seres humanos somos capaces de percibir, La vitalidad de su historia, la genialidad de sus personajes de ficción y carne y los significados que se renuevan y multiplican al pasar el tiempo hacen del teatro un delicioso banquete radiofónico.

A continuación esbozo aquellos linderos comunes que en mi experiencia comparten el hecho escénico y la radio.

Relación director-actor y locutor-escucha

Al producir *Polisemia* descubrí algunas similitudes entre las relaciones que guardan los componentes del Teatro y la radio. La relación director - actor, tiene una importante similitud con la relación locutor – escucha. En el Teatro el director se esfuerza por generar ideas, estados emotivos y acciones concretas en un actor que se dispone a reaccionar de manera favorable, mientras que en la Radio un productor se encarga de generar un estado de disposición similar, de lanzar estímulos para que un escucha reaccione y tome partido respecto a un asunto que se considera importante, llegando a ser expresivo y franco.

Estructuración

Durante la producción de *Polisemia* mi experiencia como dramaturgo y director de teatro me fue de gran utilidad, abordé el proceso de selección y articulación de contenidos pensando en cada programa como en una obra de teatro, con su propio género, estilo y tono, incluso el ritmo y los mecanismos para generar tensión dramática estuvieron basados en mi experiencia como dramaturgo.

Considero que una de las ventajas del programa fue la posibilidad de entonar muchos de los programas de tal forma que no parecía estar hablándose de algo lejano, sino de algo tan cercano que podía percibirse en la atmósfera del programa. Construir esas atmósferas no fue algo sencillo, y en los primeros programas sin duda eran más notables los esfuerzos y las pretensiones que los logros, pero sobre todo en los programas dedicados a los géneros dramáticos se logró la construcción de una atmósfera que los escuchas reconocieron y aceptaron con agrado.

La necesidad de estructurar estrategias comunicacionales está presente en todos los medios de comunicación, la diferencia entre los medios son los elementos expresivos y la dinámica de interacción con los receptores. En este sentido deberíamos valorar más la formación que como comunicadores recibimos en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro pues si bien no estamos del todo capacitados para producir en otros medios, si contamos con los fundamentos de la comunicación y nos ejercitamos en el desarrollo de mecanismos efectivos de interacción.

Un elemento vital para estructurar y crear el tono característico del programa fue la música que interactuaba con la voz de los locutores al aire y

proporcionaba una especie de textura sonora. La brillantez de un programa de radio como la de una obra de teatro se fundamentan, según mi experiencia, en la organicidad y riqueza de su construcción y el ordenamiento de sus elementos, algo que Aristóteles observó hace siglos al escribir *“La belleza consiste en magnitud y orden”*³⁵

Comunión

En estos tiempos aparentes en que nos ha tocado lidiar con la incomunicación vestida de individualidad, la radio es un poderoso lugar para defender la comunicación entre los individuos. La comunicación franca y abierta que en medio de la ficción radiofónica nos coloca abiertos a la interacción es cercana a la experiencia del Teatro.

Tanto en la radio como en el teatro la comunión entre aquellos que presentan y aquellos que contemplan lo presentado se coloca a la cabeza de los objetivos, las diferencias son obvias entre un medio y otro, sin embargo me resultó muy significativo percibir que la efectividad del programa podía medirse con base en la comunión que teníamos o no con los escuchas, y al decir comunión me refiero a algo más que comunicación, me refiero a la posibilidad de experimentar un hecho en común, un hecho que podríamos calificar de importante, al grado en que hablábamos de él y de sus efectos en nuestra propia vida.

Al evocar a través de nuestra voz un conflicto universal tratado en una obra o analizar desde la perspectiva franca del teatro la historia y la dinámica de la vida en sus diversas circunstancias, se establecía una invitación a la comunión y esto

³⁵ Aristóteles, *La Poética*, Editores mexicanos unidos; México, 2000, p.142.

no de manera solemne, o no siempre, pues hubo momentos de cierta comunión lúdica, cómica e incluso con un tinte de indignación en los que locutores y escuchas nos sentimos unidos en el cauce de nuestra condición humana. Esta experiencia es sin duda de las más enriquecedoras y muestra cómo la necesidad de comunión de los seres humanos es en buena medida la razón de ser de formas complejas de comunicación como el teatro y la radio.

No sobra mencionar que el diálogo efectivo es sin duda el elemento que posibilita la comunión, el diálogo en teatro y radio posee distintos mecanismos y niveles de percepción, sin embargo la comunión es un hecho posible cuando existe una estructura comunicacional (emisor, mensaje, receptor, lenguaje, contexto) dinámica y un contenido trascendente.

Capacidad de presentarse ante un auditorio

La capacidad de presentarse ante un auditorio se presenta como una necesidad en tantas esferas de la vida que no resulta difícil ubicarlo como elemento común de la radio y el teatro. En un programa en vivo con interacción directa con los escuchas es vital hacer uso de todo el ingenio posible, la capacidad de expresión, la libertad de exponerse y la gracia nunca sobran al momento de enfrentar el micrófono. Considero que la capacidad de presentarse ante una audiencia, cercana al histrionismo³⁶ es una cualidad que no todos poseemos o al menos no

³⁶ La Real Academia Española define *histrión* como Actor teatral; Persona que se expresa con afectación o exageración propia de un actor teatral; Hombre que representaba disfrazado en la comedia o tragedia antigua. Prestidigitador, acróbata o cualquier otra persona que divertía al público con disfraces.

en la misma proporción. Siempre ha sido una buena e incómoda pregunta si un histrión nace o puede formarse, mi experiencia me indica que es una tendencia de temperamento que puede potenciarse mediante la exposición pública.

Ante el micrófono suelen distinguirse dos tipos de personas, quienes se inhiben al grado de evadirse en el silencio y quienes enfrentan la situación y deciden hablar, en *Polisemia* hubo ambos tipos de colaboradores, algunos no quisieron volver al aire después de su primera intervención en vivo y se ocultaron tímidamente produciendo sus cápsulas grabadas mientras que otros disfrutamos del micrófono desde el primer momento y decidimos hacernos del oficio.

Lo lúdico

El aspecto lúdico del teatro fue llevado a la radio en *Polisemia*. En teatro tenemos muy claro que lo lúdico se encuentra ligado al proceso creativo y es componente esencial de una buena comunicación tanto entre creativos como entre actores y espectadores, en la radio esto no se ha hecho del todo consciente, pues el carácter comunicacional e informativo ligado a la Radio genera cierta seriedad donde sin duda se aprecia la simpatía de los locutores y en ocasiones la comicidad de los guiones y las dinámicas de interacción entre locutores, pero no se considera a lo lúdico como componente esencial.

La variación y la experimentación de las formas con un fin lúdico didáctico nos permitió acercar a los escuchas al fenómeno teatral. Divertirnos al aire se convirtió en un poderoso aliciente que enriqueció el programa, la interacción entre los locutores se fue haciendo un juego de complicidad en el que, como actores, sabíamos qué debíamos hacer, pero también éramos conscientes de que en la

forma de hacerlo se encontraba la personalidad del programa. La libertad creativa que permite la radio por Internet y el ritmo de comunicación con los escuchas forman un ámbito privilegiado para la experimentación y lo lúdico.

Las capacidades radiofónicas de los egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

Sin menosprecio de aquellos que se forman profesionalmente como comunicadores de la radio realizaré a continuación un análisis de aquellas características que poseemos los egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y que de acuerdo con mi experiencia en *Polisemia* nos capacitan para emprender el camino hacia la realización de una labor radiofónica. De ante mano debo aclarar que debido a que nos formamos para hacer teatro y no radio considero que cualquier colega que pretenda realizar prácticas radiofónicas debe hacer previamente una investigación formal sobre la naturaleza de la radio y su dinámica comunicativa.

Durante la investigación que realicé al inicio del proyecto *Polisemia* uno de mis propósitos fue conocer qué capacidades de la gente de teatro podían coincidir con las capacidades de un comunicador radiofónico. Como dramaturgo egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro enfocaré mi reflexión al recuento de las capacidades radiofónicas que en mi opinión poseemos los dramaturgos egresados de dicho Colegio y después enumeraré, sin ahondar en ellas, las capacidades radiofónicas que observo en los directores y actores egresados del Colegio en que realicé mi formación profesional.

En el sentido más práctico la dramaturgia³⁷ es un área de creación destinada a comunicar contenidos mediante la construcción de dispositivos comunicacionales a los que podemos calificar de dramáticos en virtud del manejo que hacen de uno o más conflictos y el funcionamiento de mecanismos internos que generan una dinámica de acciones capaces de potenciar los efectos emotivos, intelectuales y sensoriales que el tratamiento de dichos conflictos causa en un receptor. Este concepto general puede aplicarse a las diversas formas de creación existentes, la dramaturgia teatral y la dramaturgia radiofónica tienen un origen común y más allá de las peculiaridades y las exigencias de cada medio ambas presentan el mismo desafío creativo: comunicar con eficiencia contenidos que se consideran relevantes.

El conocimiento y manejo de la dramaturgia teatral resulta sumamente útil al momento de construir un programa de radio, no sólo para hacer dramatizaciones sino al momento de seleccionar y organizar contenidos y estrategias de comunicación. Nuestra formación nos capacita para elaborar estructuras de comunicación coherentes y dinámicas capaces de comunicar efectivamente, pero sobre todo nos capacita para que esas estructuras posean dramatismo y con ello puedan llegar al receptor intelectual, emotiva y sensorialmente.

El dramaturgo posee la capacidad de crear atmósferas escénicas y escribe pensando en un escenario que requerirá realizarse físicamente para llegar a la

³⁷ En México el término *Dramaturgia* se refiere sobre todo al área de creación de textos dramáticos y de manera secundaria a su análisis y adaptación para una puesta en escena en particular, mientras que en otros países se considera a la dramaturgia como una labor diferente de la creación de textos dramáticos y dedicada exclusivamente al análisis y adaptación de textos a escenarios y puestas en escena específicas

culminación del hecho teatral, en la radio el escenario es la mente de los escuchas, sin limitaciones de producción escénica más allá de las que imponga la propia capacidad evocativa del dramaturgo, es pues, el sueño de poder de todo dramaturgo.

El dramaturgo que escribe para la radio sólo debe mantenerse consciente de los recursos de este medio, los recursos sonoros que se limitan a la palabra, la música y los efectos de sonido, no existe la imagen pre-producida físicamente para el escenario.

Aun cuando los detractores de los géneros dramáticos ganan terreno en los debates, el conocimiento de la teoría de los géneros dramáticos representa una herramienta de gran utilidad en el medio radiofónico, herramienta que los egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro poseemos. En esencia, la teoría de los géneros dramáticos es una herramienta de análisis que nos permite acercarnos a una obra y comenzar a revisarla colocándola en contraste con otras obras dramáticas con las que puede o no compartir elementos estructurales y temáticos, pero también es el inventario de modelos que han servido históricamente no sólo al teatro y la literatura sino a la dinámica social de los pueblos para estructurar, entender y manipular realidades creadas con fines concretos por individuos y grupos igualmente concretos.

A un dramaturgo que hace radio conocer la teoría de géneros dramáticos también le facilita entender la teoría de los géneros radiofónicos y emplearla a su voluntad, incluso trascenderla. Como los géneros dramáticos son estructuras discursivas y planteamientos ideológicos bien estructurados, conocerlos amplía la

capacidad de análisis del dramaturgo y le da herramientas para abordar la realidad y elaborar un discurso bien dirigido.

Otra de las capacidades que observo en un dramaturgo egresado de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM es el manejo de la tensión y el ritmo en una construcción comunicativa. Si un dramaturgo posee una buena noción del ritmo le será mucho más sencillo entrar en contacto con la radio. Se considera que el tiempo radiofónico difiere del tiempo real, esto es un hecho que uno corrobora desde el primer momento en que entra al aire.

El tiempo en la ficción teatral se encuentra emparentado al tiempo de la radio en virtud de esa artificialidad que los aleja del tiempo real y los coloca en los linderos de la ficción, este hecho facilita al dramaturgo elaborar propuestas de ritmo adecuadas para entrar al aire y mantener la atención de los escuchas durante una emisión.

Una de las dificultades típicas de aquellos que inician en la realización radiofónica al aire es la falta de tono en los programas y es que este elemento se adquiere como noción en la experiencia de crear un vehículo comunicativo. Considero que durante nuestra preparación en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro aprendemos la noción de tono enfrentándonos al reto de crearlo cuando escribimos en el *Taller de composición dramática* y debiéramos terminar nuestra formación con un buen manejo de este recurso. El tono es un concepto difícil de explicar y aún más de aprender, pero quien se familiariza creándolo y lo hace de manera constante alcanza virtud en ello.

En los últimos dos semestres de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro los dramaturgos cursamos las asignaturas *Taller de guión de Radio*,

Televisión y Cine I y II. Durante estos dos semestres se analizan y elaboran ejercicios de guionismo para radio, televisión y cine que representan para los dramaturgos la iniciación en medios que generalmente no son abordados en ninguna otra materia del plan de estudios de la licenciatura, estas asignaturas representan una notable revisión de los requerimientos conceptuales y técnicos de guionismo y producción en cine, radio y televisión, así como de las características que los diferencian del teatro. La apertura a otros medios de comunicación representa una ampliación del campo de acción en que los egresados de la licenciatura podemos desempeñarnos profesionalmente. En mi experiencia esta apertura a otros medios de comunicación ha definido mi perfil profesional y abierto posibilidades de realización de proyectos en radio, video documental y producción de audio resueltos de manera satisfactoria gracias a la calidad de la formación recibida en la licenciatura.

Considero a la radio una excelente opción formativa para cualquier dramaturgo pues la práctica radiofónica le ayudará a potenciar su capacidad expresiva, hacer más eficiente y rico su manejo del lenguaje dramático y desarrollar su capacidad de síntesis. Una oferta nada despreciable.

Directores

Su perfil de formación les proporciona varias de las capacidades requeridas en la producción radiofónica, su capacidad de diseñar conceptualmente y dirigir a un equipo de creativos en la realización de un producto final con un tono y un ritmo capaces de mantener la atención de un determinado público, puede representar una ventaja si desean introducirse en la producción radiofónica.

Actores

La capacidad expresiva de los actores egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, así como el manejo de una técnica vocal y sus conocimientos de interpretación verbal son herramientas que les facilitan la práctica de la locución. La capacidad de análisis adquirida en el proceso de formación actoral de los alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro facilita su incursión en el ámbito radiofónico, donde las capacidades de percibir, comprender, sintetizar y expresar son básicas.

Es común a las tres áreas de especialidad impartidas en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro la adquisición de un rico bagaje cultural. El teatro es una práctica humana relacionada directamente con los procesos histórico-sociales y quien lo estudia cuenta con una perspectiva particularmente atractiva para analizar la Historia y construir dinámicas de comunicación efectivas.

La capacidad de comunicar efectivamente y generar reacciones emotivas e intelectuales que den inicio a procesos de reflexión y toma de postura de un público es la esencia de un comunicador en la radio y el teatro, el perfil de aquellos que se forman en ambos medios coincide en la capacidad de crear y comunicar.

Butaca vacía reflexión final

Entre los beneficios que ofrece la elaboración de un informe académico de actividad profesional se encuentra la posibilidad de contar con un espacio de reflexión académica sobre los procesos de intervención que desarrollamos en la sociedad.

En el proceso de elaboración de un informe académico nuestro quehacer se ve observado y analizado a la luz del desarrollo histórico de nuestra disciplina y nuestro contexto inmediato, revela las fortalezas y oportunidades de mejora de nuestra labor, proporcionándonos la oportunidad de tomar conciencia sobre la importancia de evaluar y sistematizar nuestras experiencias profesionales para construir procesos creativos duraderos, pertinentes y eficaces.

Uno de los aspectos que constaté al elaborar este informe fue la falta de metodología estadística para cuantificar y ordenar la información obtenida de nuestros escuchas. Particularmente la sección butaca vacía aportó gran cantidad de información sobre los motivos por los que los radioescuchas consideran que ellos mismos y sus pares no van al teatro, esta información facilitó nuestra labor de fomento de la asistencia al teatro, sin embargo no nos ocupamos de guardar un registro ni de hacer análisis estadístico.

Definitivamente Polisemia no tenía como objeto crear un diagnóstico ni sistematizar los datos que los escuchas nos proporcionaron, pero a la distancia observo que hacerlo hubiera sido benéfico para facilitar la toma de decisiones futuras y establecer un referente histórico. Sólo nos resta aprender y recomendar a los colegas cuantificar sus resultados y evaluar la representatividad de sus descubrimientos.

La falta de una metodología estadística hace imposible validar la representatividad y el peso específico de nuestro conocimiento sobre la gente que no va al teatro, sin embargo considero más válido hablar desde el terreno de la tendencia y compartir la información fruto del contacto vía e-mail y Messenger con los

radioescuchas, que callar ante la exactitud y negar a mi lector la posibilidad de reflexionar partiendo de las razones que hallamos en *Polisemia*.

He elegido concluir este informe con algunos apuntes sobre lo que nuestros escuchas nos dieron a conocer en la sección *Butaca vacía*. A fin de abreviar he dejado de lado los lugares comunes y las razones más estudiadas por quienes reflexionan sobre la gestión y difusión cultural para focalizar 3 razones que para nosotros en *Polisemia* fueron las más nombradas y las que buscamos atender.

He escrito entre comillas algunas palabras y expresiones con las que los escuchas se expresaban a fin de dar color al lenguaje y traer al lector una voz más genuina.

1. *Los jóvenes no van al teatro porque perciben que el hacerlo no aporta elementos que faciliten su integración social.*

El 90% de nuestros escuchas declaró que percibe que asistir al teatro y hablar de ello te hace ver socialmente como culto y elitista. En el caso de los jóvenes de entre 15 y 30 años la mayoría dio como ejemplo para demostrar su idea el caso del cine, explicando que ir al cine te ayuda a ser parte de tu grupo e interactuar con otros pues “todos” hablan de los sentimientos, ideas y tramas de las películas de moda, incluso quienes no van al cine tienen como alternativa la piratería para enterarse y tener elementos para relacionarse con sus pares, pero de teatro hablan los de teatro y si no es una herramienta para integrarte socialmente no será una actividad de interés. En mi opinión éste es un problema de posicionamiento y pone de manifiesto un rasgo básico del perfil de la gente a la que pretendemos llegar.

2. *Los jóvenes no van al Teatro porque no saben qué obra elegir*

Aproximadamente un 80% de los jóvenes recién graduados que inician su vida laboral y cuentan con recursos para actividades de esparcimiento declararon que no se “animan” a ir al teatro porque ganar dinero ya les cuesta y no quieren apostar a ver si la obra es “buena o no”. La mayoría de estos jóvenes declararon que han llegado a asistir a obras de teatro comercial porque confían en la opinión de la mayoría y en los medios masivos. Nos comentaron que saben que lo que verán “quizá no es arte pero es divertido”

La incertidumbre que los jóvenes que inician su vida laboral sienten respecto al contenido de las obras dificulta su acercamiento. Indagando sobre qué opinaban de los medios con que se difunde el teatro no comercial nos llamó la atención que la mayoría coincidiera en dos cosas: 1. Hay publicidad (sobre todo carteles) con muy buen diseño que atrapan la vista y hacen que los observadores lean de qué se trata. 2. La publicidad de la que hablamos “es más anzuelo que información”, pues atrae pero no invita al teatro y ofrece poca información sobre las obras difundidas. Reflexionar sobre la función y eficacia de la publicidad empleada para difundir el teatro es un asunto del que no hay estudios, análisis metodológicos ni reflexiones serias. Un campo libre y basto para quien quiera explorarlo.

En *Polisemia* ofrecimos información que ayudara a los jóvenes a elegir una obra para asistir al teatro a través de la cartelera y la crítica y análisis de obras durante el programa. Particularmente llamó mi atención que la revista *Tiempo libre* se posicionara entre nuestros radioescuchas como una brújula que les ayudaba a elegir, la mayoría empezó a comprarla y a considerar las críticas teatrales a la hora de elegir.

Las críticas que más les interesaban e influenciaron su decisión fueron las que ofrecían un lenguaje sencillo y comentarios claros. Al inicio las críticas de Bruno Bert fueron poco aceptadas, sin embargo al charlar durante el programa sobre los elementos teóricos e históricos que citaba el maestro Bert los escuchas fueron tomando gusto a los comentarios “conocedores” de este crítico y comenzaron a seguir sus recomendaciones. Escuchamos muchas veces lo de “Vaya bajo su propio riesgo”, esa frase de posicionamiento que se ha vuelto clásica de las críticas en *Tiempo Libre* animaba a los escuchas, despertaba su curiosidad y los impulsaba a asistir para ver si valía o no la pena correr el riesgo.

3. *Los jóvenes que trabajan no van al teatro porque no tienen tiempo*

Aproximadamente un 30% de los jóvenes escuchas que declaraban estar activos laboralmente dijeron no tener tiempo, los horarios laborales, la necesidad de “quedarse para mostrar lealtad al jefe” y el cansancio resultado de las jornadas laborales y el aburrimiento hacían que estos jóvenes no tuvieran tiempo, fuerzas o ánimo para ir al teatro. Este sector de jóvenes nos escuchaban en muchas ocasiones desde oficinas en las que literalmente estaban “haciendo tiempo para que sus jefes los vieran”. Un desperdicio resultado de sistemas carentes de políticas efectivas de calidad y falta de ética laboral.

Una amplia mayoría de estos jóvenes fueron pocas veces al teatro y disfrutaban mucho charlar con nosotros y escuchar los temas tratados. Nos llamó la atención enterarnos de que estos jóvenes preferían ahorrar que salir y sólo hacían lo segundo los viernes, en ocasiones por compromiso social y de trabajo más que por gusto. Muchos de ellos no tenían pareja y su esparcimiento era mínimo. Sus expectativas eran comprar un departamento y en unos años tener un

mejor puesto y formar una familia o viajar con amigos. ¿Por qué citarlos aquí si no fueron muchos y no asistieron al teatro? Porque son un ejemplo claro de la necesidad de comunicación entre los jóvenes, ellos compraban *Tiempo libre* para estar al tanto de las críticas y mantenían una alta participación en los temas tratados. Ellos son nuestras butacas vacías y cuando fueron al teatro (1 o 2 veces en el año que estuvimos al aire) les resultó significativo, lo disfrutaron y dijeron que “les gusta ir al teatro”.

Los hombres y mujeres de teatro necesitamos voltear la mirada al mundo fuera de la escena para descubrir a los seres humanos antes de llevarlos a la sala, conocer sus necesidades, problemas, opiniones e inquietudes para ponerlos en juego en escena, creando el teatro que nos plazca pero con un conocimiento cierto de para quién lo estamos haciendo.

El panorama es variado y la información que conocimos podría llenar varios informes como éste, baste por ahora decir que la investigación sobre públicos y públicos potenciales resulta necesaria, urgente y sumamente útil.

A fin de alimentar la reflexión enfocada a soluciones a continuación presento algunas propuestas para hacer accesible el teatro, todas son alternativas dirigidas a fomentar la integración de los jóvenes en espacios de comunicación no formal.

- Crear estrategias de acompañamiento, mecanismos que faciliten el ir al teatro en grupo y hacerlo de manera anti solemne.
- Crear espacios de reflexión conjunta donde los asistentes al teatro compartan su experiencia y refuercen la idea de que ir al teatro fue una buena elección. Espacios democráticos e incluyentes donde todos puedan dar su opinión sin censura y se evite que los concedores tomen la palabra

para presumir su conocimiento. Espacios circulares en el sentido de que todos se vean en igualdad de condiciones y se comuniquen libremente.

- Crear comunidades teatrales, vincular a los espectadores entre sí y con los creadores en espacios de diálogo informal que cambien conceptos estereotipados por conocimientos objetivos y aproximen a las personas en un ambiente de comunicación horizontal. Espacios donde los creadores escuchen a su público y lo conozcan para incluirlo en su proceso creativo.
- Aprovechar las nuevas tecnologías y los canales de comunicación que favorecen el consumo visualizando como ventaja competitiva la capacidad del arte para vincular personas y el contacto humano contra la tendencia cosificante con que las empresas comerciales tratan a sus clientes potenciales. Los medios actuales pueden ser usados fomentando el encuentro humano y no sólo la publicidad, esta idea está siendo ya capitalizada por el sector privado mientras el sector cultural en su mayoría sigue haciendo publicidad anticuada, general y obsoleta. Un ejemplo es que cada semana llegan a mi buzón de correo electrónico varias invitaciones a obras de teatro, pero ninguna invitación dice mi nombre, ninguna es de nadie que me siga la pista para conocer mis necesidades y venderme su producto.
- Aprender a hacer mercadotecnia ambiciosa y alternativa para colocar nuestros “productos” en el aparador mediático y hacer que los jóvenes deseen consumirlos, incluso crear nuevos espacios y medios de comunicación que atraigan la atención por su carácter alternativo y

fomenten el contacto humano. La aportación que el teatro haga a la sociedad depende directamente del interés que sea capaz de generar.

- Fortalecer las estrategias de formación de una cultura teatral en los jóvenes de entre 15 y 23 años (estudiantes de preparatoria y licenciatura) pues es en esta etapa de la vida cuando tienen tiempo y recursos para asistir al teatro, conocerlo, desarrollar algunas preferencias y quizá, si hay una buena labor de sensibilización y una asistencia constante, hacerse el hábito de ir al teatro.

Hay butacas vacías en las salas, pero también y muchas más en las butacas del teatro de la comunicación humana, recuperar para el teatro la comunicación con su público es llenar todas las butacas, empezar diálogos sin fin, conflictos de verdad, dejar de pensar en butacas y pensar en personas.

BIBLIOGRAFÍA*

Balsebre, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994

Beloff, Angelina, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, SEP, 1945.

Bentley, Eric Russell, *La vida del drama*, México, Paidós, 1985.

Bloom, Harold, *Shakespeare: la invención de lo humano*, tr. Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama, 2002.

Bloom, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, tr. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995.

Brecht Bertolt, *El compromiso en Literatura y Arte*, España, Península, 1984.

Calleja, Aleida, *Con permiso: la radio comunitaria en México*, México, AMARC México, 2005.

Conferencia Latinoamericana de Difusión Cultural y Extensión Universitaria 1972, *La difusión cultural y la extensión universitaria en el cambio social de América latina*, México, Unión de universidades de América latina, 1972.

De León Marisa, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección de vinculación Cultural, FONCA, 2004.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Gross, Lynne S., *Manual de producción radiofónica: estudio y equipo*, México, Longman Alhambra, 1997.

Hausman, Carl, *Producción en la radio moderna*, Tr. Eloy Pineda Rojas, México, Thomson Learning, 2001.

Haye, Ricardo M., *El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*, Buenos Aires, La Crujía, 2004.

Hilliard, Robert, *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*, México, International Thomson, 2000.

Iglesias Cabrera, Sonia, *Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México*, México, Espasa-Calpe, 1995.

Linares, Marco Julio, *El guión: Elementos, formatos, estructuras*, México, Alambra, 1989.

Martinell Alfons, *Diseño y elaboración de proyectos de cooperación cultural*, España, OEI, 2001.

Osorio, Teresa, *El mundo del teatro guiñol*, México, Éxodo, 2001.

* El siguiente listado incluye la bibliografía que emplee en la elaboración de diseño de producción y los dos ejemplos de programa de *Polisemia* así como la bibliografía empleada en la elaboración del presente informe académico.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*. tr. Jaime Meléndez, Barcelona, Paidós, 1998.

Peppino Barale, Ana Maria, *Radio educativa, popular y comunitaria en América Latina: origen, evolución y perspectivas*, México, D. F. UAM, Unidad Azcapotzalco, Plaza y Valdés, 1999.

Pérez Cotten, Marcelo, *La entrevista radial*, Buenos Aires, La Crujía, 2004.

Pérez Hernández, Mario Alberto, *Prácticas radiofónicas: manual del productor*, México, Porrúa, 1998.

Sábato, Ernesto R., *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Shakespeare, William, *El rey Lear*, Tr. Luisa Josefina Hernández, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo I. Etapas de Producción de Polisemia.....	125
Anexo II. Programación de Polisemia.....	126
Anexo III. Fragmentos de <i>El rey Lear</i> de William Shakespeare, en la traducción de Luisa Josefina Hernández, citados en el programa <i>la tragedia humana</i>	129
Anexo IV. Puestas en escena difundidas en la cartelera de <i>Polisemia</i>	131

ANEXO I

ETAPAS DE PREPRODUCCIÓN DE *POLISEMIA*

	PERIODO	INVESTIGACIÓN	DISEÑO CONCEPTUAL	DISEÑO DE PRODUCCIÓN	INTEGRACIÓN DE EQUIPO	PRODUCCIÓN DE ENTRADAS	DIFUSIÓN INICIAL
OCTUBRE 2004	Semana 1	X					
	Semana 2	X					
	Semana 3	X					
	Semana 4	X					
NOVIEMBRE 2004	Semana 1		X				
	Semana 2		X				
	Semana 3			X	X		
	Semana 4			X	X		
DICIEMBRE 2004	Semana 1					X	A
	Semana 2						A
	Semana 3						B
	Semana 4						B,C
ENERO 2005	Semana 1						B,C
	Semana 2						B,C
	Semana 3						B,C
	Semana 4						B

A Difusión en vivo en programas de la Estación.

B Difusión mediante un promocional aleatorio en la programación

C Difusión mediante invitación electrónica

ANEXO II

PROGRAMACIÓN DE *POLISEMIA*

MES	DÍA	SERIE	PROGRAMA
ENERO 2005	6	Historia	Teatro Griego
	13	Personajes	Sor Juana
	20	Vecindario escénico	Teatro de Títeres
	27	Tema Libre	El Teatro y los Sueños
FEBRERO 2005	3	Géneros	Comedia
	10	Personajes	Juan Ruíz de Alarcón
	17	Historia	Teatro Romano
	24	Vecindario escénico	Performance
MARZO 2005	3	Tema Libre	Cine y Teatro
	10	Géneros	La Tragedia humana
	17	Historia	Teatro Medieval
	24	Personajes	Artaud
	31	Vecindario escénico	Pantomima
ABRIL 2005	7	Tema Libre	Carnaval y Teatro
	14	Historia	Teatro isabelino
	21	Andanzas	Festival de primavera en San Cristóbal
	28	Personajes	Marlowe

MES	DÍA	SERIE	PROGRAMA
MAYO 2005	5	Vecindario escénico	Ópera
	12	Tema Libre	Madres
	19	Géneros	Tragicomedia
	26	Historia	Teatro Español de los siglos de oro
JUNIO 2005	2	Personajes	Calderón
	9	Vecindario escénico	Dramadanza
	16	Tema Libre	Quienes no van al Teatro
	23	Historia	Teatro Clásico francés
	30	Géneros	Farsa
JULIO 2005	7	Personajes	Ionesco
	14	Vecindario escénico	Futbol
	21	Tema Libre	Escenografía
	28	Géneros	Melodrama
AGOSTO 2005	4	Andanzas	Teatro de títeres en el Festival internacional del Títere Rosete Aranda 2005
	11	Historia	Teatro Romántico
	18	Vecindario escénico	Circo
	25	Tema Libre	Escuelas de Teatro

MES	DÍA	SERIE	PROGRAMA
SEPTIEMBRE 2005	1	Historia	Teatro Moderno
	8	Personajes	Brecht
	22	Géneros	Pieza
	29	Tema Libre	El Teatro y la educación
OCTUBRE 2005	6	Personajes	Ibsen
	13	Historia	Teatro Contemporáneo
	20	Vecindario escénico	Espectáculos Escénicos no Teatrales
	27	Personajes	Becket
NOVIEMBRE 2005	3	Tema Libre	La muerte en el teatro
	10	Historia	Teatro Simbolista
	17	Personajes	Maeterlinck
	24	Vecindario escénico	Teatro musical
DICIEMBRE 2005	1	Tema Libre	Dramaturgia y Dirección

ANEXO III

**FRAGMENTOS DE *EL REY LEAR* DE WILLIAM SHAKESPEARE, EN LA
TRADUCCIÓN DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ, CITADOS EN EL
PROGRAMA *LA TRAGEDIA HUMANA***

Lear

Dejad que las deidades poderosas
Que sostienen este terrible escándalo sobre nuestras cabezas
Digan ahora de quién son enemigas. Tiembla, malvado
Que llevas en el alma crímenes que no han sido divulgados
Y que no ha castigado la justicia. Escóndete mano ensangrentada
Escóndete perjuro y tú, hombre de aparentes virtudes
Que vives en incesto; malvado, hazte pedazos
Tú que bajo cubierto y las más convenientes apariencias
Eres asesino. ¡Culpas disimuladas,
Romped vuestra apariencia engañadora y pedid
Gracias a estos terribles jueces! Yo soy un hombre
Contra quien han pecado más de lo que él pecó³⁹

Acto III, escena II.

Lear

¿No hay rescate? ¿Soy un prisionero? Lo que soy
Es el bufón natural de la fortuna. Tratadme bien,
Seréis recompensados. Quiero un cirujano
Que me corte el cerebro⁴⁰

Acto IV, escena VI.

³⁹ Shakespeare William, *El rey Lear*, Traducción de Luisa Josefina Hernández, Editores Mexicanos Unidos, México, 1986, p. 119.

⁴⁰ *Op cit*, p. 171

Lear

Ven, vamos a la cárcel
Los dos solos, hemos de cantar como los pájaros en una jaula
Cuando me pidas que te bendiga, me arrodillaré y pediré que me perdones
Y así hemos de vivir, de rezar, de cantar y contarnos historias
Y de reír de las manchadas mariposas...
Hemos de llegar a todos los misterios de las cosas
como si fuéramos los espías de Dios,
Y tendremos acceso, en una prisión amurallada,
a todos los grandiosos seres que se albergan y flotan en la luna⁴¹

Acto V, escena III

⁴¹ *Idem*, p.187.

ANEXO IV

PUESTAS EN ESCENA DIFUNDIDAS EN LA CARTELERA DE *POLISEMIA*

1. *1822 El año en que fuimos imperio* de Flavio González Melo. Dirección de Antonio Castro
2. *Antígona* de José Watanabe. Dirección de Miguel Ángel Ribera
3. *Blod* de Lars Noren Dirección de Jorge Vargas
4. *De bestias, criaturas y perras* de Luis Enrique Gutierrez Ortiz Monasterio. Dirección de Alberto Villareal
5. *Colette* de Ximena Escalante. Dirección de Mauricio García Lozano
6. *El motel de los destinos cruzados*. Dramaturgia y dirección de Luis Mario Moncada
7. *Hermanas* de Antón Chéjov. Adaptación y dirección de David Hevia
8. *El ventrílocuo* de Larry Tremblay. Dirección de Boris Schoemann
9. *Extraña Fábula empresarial*. Escrita y dirigida por Carlos Talancón.
10. *L.P.* Idea original y dirección de Richard Viqueira
11. Homenaje a los malditos. Espectáculo de Paco de la Zaranda.
12. *El rey Lear* de William Shakespeare. Dirección de José Caballero
13. *El mercader de Venecia* de William Shakespeare. Dirección de Raúl Sermeño
14. *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Dirección de José Solé
15. *Muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo. Dirección de Miguel Ángel Canto
16. *La tragedia de Hamlet príncipe de Dinamarca* Adaptación y dirección de Juan José Gurrola
17. *El Pregonero de Toledo* de Ilya Cazés. Dirección de José María Mantilla

18. *En la quincena... Julio César*. Dramaturgia y dirección de Juan Carlos Vives
19. *Clipperton*. Dramaturgia y dirección de David Olguín
20. *La honesta persona de Sechuan* de Bertolt Brecht. Dirección de Luis de Tavira
21. *Un tranvía llamado pesero*. Espectáculo de cabaret dirigido por Ana Francis Moor
22. *La dama de negro* de Susan Hill y Stephen Mallatrat. Dirección de Rafael Perrín
23. *El Capote* Basada en el cuento de Nikolai Gogol. Dirección de Antonio Castro
24. *El Cielo en la piel* de Edgar Chías. Dirección de Mahalat Sanchez
25. *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe Dirección de Andrés Campos
26. *Ui* Basada en *La evitable ascensión de Arturo Ui* de Bertolt Brecht. Dirección de Antonio Algárra.
27. *Mujer on the border*. Basada en *El llanto del verdugo* de Antonio y Javier Malpica. Adaptación de Marta Aura Dirección María Muro
28. *En la cara no o la letra con sangre entra* de Alejandro Licona. Dirección de Consuelo mejía
29. *¿Estas ahí?* de Javier Dualte. Dirección de Daniel Jiménez Cacho
30. *Tres + 1* de Antonio de Jesús González Dávila. Dirección de Alejandro Medina
31. *Lascurain o la brevedad del poder*. Dramaturgia y dirección de Flavio González Mello.
32. *La secreta vida amorosa de Ofelia* de Steve Berkoff. Dirección de Silvia Ortega
33. *Sexxxxplícito* Espectáculo de Xavier Oliver
34. *La pequeña Mozart* Espectáculo de Emanuel Márquez

35. *Welles, la pura verdad* de Jason Sherman. Dirección de Boris Schoenmann
36. *Las troyanas* de Eurípides. Dirección de Gilberto Guerrero
37. *Psicosis 4:48* de Sarah Kane. Dirección de Ignacio Ortiz
38. *Pacamambo* de Wajdi Mouawad. Dirección de Hugo Arrevillaga
39. *La Historia ridícula del oso polar que se quedó atrapado en el baño del restaurante*. Dramaturgia y dirección de Luis Santillán.
40. *El ornitorrinco* de Humberto Robles. Dirección de Gabriel Retes
41. *Los figurantes* de José Sanchís. Dirección de Ricardo Ramírez Cordero
42. *Los ladrones del tiempo*. Adaptación de Sabina Berman a la novela Momo de Michael Ende. Dirección de Carlos Haro.
43. *Divina justicia* de Thomas Kid. Dirección de Juliana Faesler
44. *Woyzec* de Georg Büchner. Dirección de José Sefami
45. *El solitario de Pessoa* Espectáculo de Cordelia Dvorak.
46. *El puente de piedra y la piel de imágenes* de Daniel Danis. Dirección de Boris Schoemann
47. *Primer Amor* de Samuel Becket. Espectáculo de Emoé de la Parra.
48. *Homo pilítucus* Espectáculo de Fernando Renjifo
49. *¿Dónde estaré esta noche?* Dramaturgia y dirección de Claudio Valdés Kuri.
50. *La señorita Julia* de August Strindberg. Dirección de Mauricio Jiménez
51. *Rosencrants y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard. Dirección de Carlos Corona
52. *Mejor Jugamos*. Dramaturgia y dirección de Rafael Pimentel
53. *La oscura Raíz*. Espectáculo de Jorge Vargas
54. *Luisa* de Daniel Veronese. Dirección de Regina Quiñones
55. *El inspector* de Nicolás Gogol. Dirección de Sandra Félix

56. *V copa de improvisadores*. Dirección Ricardo Ezquerro.
57. *Las sillas* de Eugéne Ionesco. Dirección de Rogelio Martínez
58. *La tiniebla* de Rafael Spregelburd. Dirección de David Durán.
59. *Los delitos insignificantes* de Álvaro Pombo. Dirección de Francisco Franco.
60. *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. Dirección de Oscar Ulises Cansino.
61. *Generación Atari*. Dramaturgia y dirección de Juan Ríos.