

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

PROPUESTA DE GUIONES RADIOFÓNICOS SOBRE LA
VIDA Y OBRA DE CONCHA URQUIZA.

TESINA Y EXAMEN PROFESIONAL

QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA

OSCAR PERALTA CABALLERO

ASESOR: MARÍA LUISA MORALES

Fecha: Octubre de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que directa o indirectamente participaron en la realización del presente trabajo; leyendo, opinando, corrigiendo, siendo pacientes, dando ánimo y acompañando en los momentos difíciles.

A mis padres por hacer de mi la persona que hoy soy, gracias infinitas por su apoyo incondicional en todo momento. A mis hermanas por se acompañantes de este trayecto. A Dámaris Vera cuyo apoyo y amor han sido un motor irremplazable en este proceso.

A la maestra María Luisa Morales por embarcarse conmigo en este proyecto, su guía, entusiasmo y conocimientos ayudaron a concluir exitosamente este trabajo.

A la gente de RadioUNAM que me han enseñado todo lo que sé del fascinante mundo del sonido. Especialmente a Juan Stack, María Sandoval, Tessa Uribe y Margarita Castillo por prestar su voz para la realización.

A Eduardo, Mauricio y todos mis amigos y maestros de la FES Acatlán que me enseñaron tanto de la profesión como de la vida.

Propuesta de guiones radiofónicos sobre la vida y obra de Concha Urquiza.

Introducción.....pág. 1

Capítulo I

Breve Semblanza de la poeta.....pág. 4

1.1 Contexto literario.....pág. 4

1.2 Boceto de su vida.....pág. 9

1.3 Urquiza en voz de otros.....pág. 11

1.3.1 El rostro de la poeta.....pág. 11

1.3.2 Su vida interior.....pág. 14

1.4 Sobre su muerte.....pág. 18

1.5 La obra de Urquiza en el ámbito literario.....pág. 20

Capítulo II

La obra de Concha Urquiza en el ámbito literario.....pág. 27

2.1 Temática.....pág. 27

2.2 Etapas en la obra de Concha Urquiza.....pág. 29

2.3 Influencia bíblica.....pág. 31

2.3.1. El libro de Job.....pág. 32

2.3.2. El libro de Ruth.....pág. 34

2.3.3 El Nuevo Testamento.....pág. 36

2.3.4 Los Salmos.....pág. 38

2.3.5 El Cantar de los Cantares.....pág. 40

2.4 Influencias Literarias.....pág. 42

2.4.1 Influencia Lírica Castellana.....pág. 42

2.4.2Influencia Latinoamericana.....pág. 48

Capítulo III

La Radio como difusor de literatura.....	pág. 54
3.1 La función educativa de la Radio.....	pág. 54
3.2 Características del medio radiofónico.....	pág. 61
3.2.1 El lenguaje radiofónico.....	pág. 64
3.2.2 Géneros y formatos radiofónicos.....	pág. 80
3.2.3 La cápsula radiofónica.....	pág. 86
3.3 Potencial creativo del guion Radiofónico.....	pág. 87
3.4 Radio y literatura.....	pág. 92

Capítulo IV

El guión radiofónico.....	pág. 95
4.1 Escribir para el oído.....	pág. 95
4.1.1 El Guión Radiofónico.....	pág. 98
4.1.2 Guión Literario.....	pág. 105
4.1.3 Guión Técnico.....	pág. 107
4.2 El montaje sonoro.....	pág. 108

Capítulo V

Propuesta Radiofónica: Concha Urquiza, la poeta secreta.....pág. 125

5.1 Importancia de la propuesta.....pág. 125

5.1.1 Tema.....pág. 125

5.1.2 Objetivo.....pág. 126

5.1.3 Formato.....pág. 127

5.1.4 Perfil del público.....pág. 127

5.2 Propuesta de guiones radiofónicos.....pág. 128

5.2.1 Cápsula 1: La poeta Secreta.....pág. 129

5.2.2 Cápsula 2: Boceto de su Vida.....pág. 136

5.2.3 Cápsula 3: Entre el espíritu y la carne.....pág. 142

5.2.3 Cápsula 4: La poesía de Concha Urquiza en el ámbito literario.....pág. 148

5.2.5 Cápsula 5: La trágica muerte de Concha Urquiza.....pág. 154

Conclusiones.....pág. 159

Bibliografía.....pág. 161

Bibliografía Consultada.....pág. 161

Tesis Consultadas.....pág. 166

Hemerografía Consultada.....pág. 167

Cibergrafía.....pág. 169

Introducción

*Solo con la confianza vivo de que he de
morir,/ porque muriendo el vivir/ me
asegura mi esperanza.
(Santa Teresa de Ávila)*

La vida y obra de la poeta michoacana Concha Urquiza es sumamente peculiar. Va de un extremo al otro: primero está una formación religiosa católica durante su infancia; en su juventud busca en el comunismo las respuestas que la religión no le pudo dar; pero tampoco el comunismo le ofrece soluciones y tiene que volver sus ojos a la religión.

La poeta osciló entre lo terrenal y lo espiritual quizá porque en ninguno de los dos logró encontrarse; y los dos espacios opuestos la obsesionaron.

La constante búsqueda por entenderse a sí misma marco la vida de Concha y la llevó a los senderos de la poesía en donde encontraba el medio para exteriorizar cada duda que la abrumaba. Su obra refleja el anhelo de acercarse a Dios y la convicción de que esto era imposible porque su espíritu y carne eran irreconciliables, tan alejados como cielo y tierra.

Tras 35 años de plantearse interrogantes a las que no pudo hallar respuesta, murió en las playas de Baja California en circunstancias extrañas: no obstante de ser una excelente nadadora, se ahogó.

A pesar de ser una poeta con cierto reconocimiento y haber publicado en varias revistas y periódicos, Concha Urquiza no guardaba sus poemas. Sus amigos refieren que en muchas ocasiones escribía en papeles o servilletas de algún café y al terminar simplemente los regalaba o los abandonaba.

Es por esto que a su muerte su obra quedó confinada a un pequeño grupo formado por amigos y familiares quienes poseían los textos y que años más tarde, investigadores como José Vicente Anaya o Gabriel Méndez Plancarte se dedicaron a recopilar y organizar.

Así pues, la vida y obra de Concha Urquiza es poco conocida sin importar que es la poetisa mística mexicana más grande desde Sor Juana Inés de la Cruz, según palabras de Rosario Castellanos.

Conociendo la escasa difusión de su obra y lo peculiar que fue su vida, es que nace la inquietud de acercar a Concha Urquiza a un público más amplio a través de la radio.

El capítulo 1 de esta tesina es un breve recorrido por la vida de Concha Urquiza hasta llegar a su muerte. Se hace una aproximación al contexto literario en que vivió ya que a través de éste construyó su identidad como poeta, así mismo buscamos cómo era percibida por sus contemporáneos para tener un panorama más amplio de su personalidad no sólo hacia sus adentros también hacia el exterior.

Las influencias literarias así como las características de la obra de Concha son el tema del capítulo II, cabe señalar que se hace una revisión superficial de la estética literaria de la poeta ya que el motivo de este trabajo no es analizar ni calificar la estructura y construcción de sus poemas.

El capítulo 3 está dedicado al medio que servirá para difundir la obra de la poeta, la radio. El lenguaje de la radio, sus géneros y formatos así como la relación radio-literatura son algunos de los puntos que se abordan.

Para el capítulo 4, profundizamos en el guión radiofónico, es este elemento el que nos permitirá combinar la información con el lenguaje radiofónico para crear un producto comunicativo eficaz.

En el último capítulo se desarrolla la propuesta de esta tesina que consiste en 5 guiones radiofónicos para elaborar igual número de cápsulas, a través de las cuales se difunda la vida y obra de Concha Urquiza.

Mediante la cápsula radiofónica se dará soporte a ésta propuesta radiofónica, se eligió este formato radiofónico por dos razones:

- a. Es el formato ideal para realizar un primer acercamiento a un tema ya que no exige conocimientos previos.
- b. Por ser un formato híbrido nos dota de amplia libertad en la estructura para combinar elementos como dramatizaciones, datos duros, ambientes sonoros, etc.

Arrojémonos al abismo interior de Concha Urquiza.

Capítulo I

Breve Semblanza de la poeta

1.1 Contexto literario

Durante el siglo XIX hubo tres corrientes literarias predominantes en México: el romanticismo, el realismo-naturalismo y el modernismo.

Los escritores románticos se agruparon en torno a dos asociaciones literarias, la Academia de Letrán, fundada en 1836 entre cuyos escritores se cuentan a José María Lacunza, Guillermo Prieto, Manuel Carpio, Andrés Quintana Roo, José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, Ignacio Ramírez, y el Liceo Hidalgo, fundado en 1850 al que pertenecieron Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Acuña, Manuel M. Flores.

Más tarde el gusto estético cambió dando paso al realismo-naturalismo, entre sus representantes más destacados se encuentran Luis G. Inclán, Rafael Delgado, Emilio Rabasa, José Tomás de Cuellar, Federico Gamboa y Ángel de Campo. Esto sucedió durante el auge del positivismo, a partir de 1867.

Años más tarde surgió el modernismo, considerado toda una revolución literaria en América Latina, con numerosas innovaciones métricas y de rima, resurgiendo formas hasta entonces en desuso y principalmente, hallazgos simbólicos.

El modernismo se desarrolla entre los años 1880-1914. Ésta escuela literaria busca separarse de la burguesía y su materialismo, por medio de un arte refinado y estético. Respecto al lenguaje, el Modernismo reacciona contra el retorcismo, el descuido formal del Romanticismo y la "vulgaridad" del Realismo y del Naturalismo. Se nutre básicamente de dos movimientos líricos surgidos en Francia, en la segunda mitad del siglo XIX: el Parnasianismo, que

desarrollaba una poesía de una confección perfecta, separada de la realidad, y que reaccionaba contra los poetas sociales y el hombre burgués. Y el Simbolismo, que es una corriente literaria subjetiva, que concibe el mundo como una trama misteriosa que presenta correspondencias entre los objetos que lo forman. Para sus representantes, la misión del poeta es sugerir esas alianzas por las que un objeto evoca a otro. Se pueden establecer los siguientes rasgos como distintivos del Modernismo:

- Amplia libertad creadora.
- Sentido aristocrático del arte.
- Rechazo de la vulgaridad.
- Perfección formal.
- Cosmopolitismo: el poeta es ciudadano del mundo, está por encima de la realidad cotidiana
- Actitud abierta hacia todo lo nuevo.
- Correspondencia de las artes (aproximación de la literatura hacia la pintura, la música, la escultura).
- Gusto por los temas exquisitos, pintorescos, decorativos y exóticos. Se constituyen como temas la mitología, la Grecia antigua, el Oriente, la Edad Media, etc. Práctica del impresionismo descriptivo (descripción de las impresiones que causan las cosas y no las cosas mismas).
- Renovación de los recursos expresivos: supresión de vocablos gastados por el uso; inclusión de vocablos musicales y de uso poco frecuente; simplificación de la sintaxis; aprovechamiento de las imágenes visuales; etc.
- Renovación de la versificación: se le dio flexibilidad al soneto. Se prefirieron la versificación irregular, el verso libre y la libertad estrófica, que dio a la sílaba variedades desconocidas.

Se ha dicho que el Modernismo representa la inquietud de una época: el final del siglo XIX, el cambio histórico que se refleja en el arte, la religión. Pero el Modernismo literario, más allá de ese contexto verdadero, aportó un cambio definitivo en el manejo expresivo del idioma.

Entre 1895 y 1910, México se volvió un núcleo de actividad modernista con escritores como Gutiérrez Nájera, González Martínez, Díaz Mirón y Amado Nervo.

De 1915 a 1930 las tres corrientes literarias principales eran *el estridentismo* que representaba una renovación en el estilo ya que incorporaba influencias de las vanguardias europeas y conjugaban el aspecto moderno del futurismo con la irreverencia dadá¹.

Por otro lado estaban "*los contemporáneos*", un grupo de escritores que retomaba temas coloniales y las llamadas "novelas de la Revolución" cuya obra más representativa es *Los de abajo* de Mariano Azuela pero contaba entre sus militantes a Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo, y Jorge Cuesta. Otros poetas como Carlos Pellicer y Elías Nandino, aunque no formaron parte del grupo, pertenecieron a la misma generación y, eventualmente colaboraron en las mismas publicaciones.

Hasta mediados de la década de 1940 varios autores continuaron con la narrativa realista pero también la novela indigenista y las reflexiones en torno al ser y la cultura nacional encontraron un lugar. Además surgieron dos generaciones poéticas agrupadas en torno a las revistas *Taller*(1938-1941) y *Tierra Nueva*(1940-1942) que expresarían las inquietudes de una generación más joven y más preocupada por los problemas sociales llegando, incluso, a defender posturas verdaderamente revolucionarias en oposición a los "Contemporáneos" que representaban sobre todo una actitud esteticista y universalista.

Posteriormente, la narrativa de América Latina entró en el llamado "boom latinoamericano", caracterizado por su cosmopolitismo y por la experimentación

¹ Ver manifiesto estridentista de 1921 en: <http://cinosargo.bligoo.com/content/view/437521/Manuel-Maples-Arce-Manifiesto-estridentista-1921.html#content-top>

en la novela, en el cual destacan grandes escritores: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y el mexicano Carlos Fuentes.

La preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común conjugado con temas profundos como la soledad, la incapacidad del amor de explicar la existencia humana y el fatalismo, hicieron que la novela latinoamericana alcanzara un alto nivel estético tanto en contenido como en su técnica narrativa. Los escritores del “boom latinoamericano” se reconocieron en la literatura a nivel universal y entraron a formar parte del grupo de los escritores modernos europeos junto a Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, Franz Kafka, Anton Chéjov, etc.

A Concha Urquiza le tocó vivir estos cambios ya que nació en 1910 en Morelia, Michoacán y muere 35 años después en Ensenada, Baja California. Cabe mencionar que la poeta no se inscribió dentro de ningún grupo literario, por el contrario su poesía proviene de una amplia cultura literaria, que la llevó a cultivar dentro de su obra, las formas clásicas.

En su obra no encontramos ningún tipo de pretensión de innovación sino un ejercicio literario de forma, que sigue de cerca las huellas de la tradición española. Urquiza se presenta como una excelente paisajista, que recoge mucho del esplendor de Manuel José Othón, desarrolla sus descripciones con referencias a tópicos bucólicos² de gran refinamiento creando con ello paisajes

² Las Bucólicas (en latín *Bucolica*, también conocidas como Églogas, *Eclogae*) constituyen la primera de las grandes obras del poeta romano Virgilio, quien había sentido siempre profunda admiración por los poetas alejandrinos del siglo III ad C. Son diez poemas de entre 63 y 111 versos.

La poesía pastoril crea unos fuertes tópicos de género que se manifiestan en el paisaje que sirve de fondo a los poemas, sus personajes, temas, concepto del amor y recursos de construcción poética. Por su naturaleza literaria el paisaje bucólico es muy estereotipado y escenográfico: los ríos y arroyos son siempre frescos y cantarines, los árboles copudos y umbrosos, el campo un lugar de disfrute, no de trabajo extenuante. El ganado pasta como un elemento más del decorado y su cuidado y explotación solo aparecen mencionados incidentalmente como parte de la puesta en situación.

Los pastores de Virgilio no son criaturas rústicas e ignorantes, sino seres refinados que saben de poesía, música y mitología, poetas disfrazados con atuendo pastoril. En muchos casos bajo el vestuario rústico se encubren personajes reales de Roma: escritores y políticos que nada podrían hacer en el campo, salvo recitar y cantar a la sombra del haya copuda junto al frescor del arroyo. El amor, compartido o contrariado, carece de matices: solo cabe la alabanza incondicional de la persona amada o la queja lastimera ante el rechazo o el abandono. El perfil de la persona que es objeto de los desvelos del pastor no está trazado con ningún detalle y parece como si la ausencia del lugar donde transcurre la acción del poema la convirtiera en una simple sombra, un pretexto para la poesía.

idealizados y bellos; pero lo más importante de su trabajo está en los poemas que revelan un impulso místico, un enamoramiento de Dios que no es fácil de encontrar en ninguna tradición poética. Se puede argumentar que existe abundante poesía religiosa pero la poesía mística es otra cosa, lo que la distingue es justamente ese enamoramiento de Dios.

Dentro del contexto de la poesía escrita por mujeres en México, Concha Urquiza es entre las poetisas nacidas entre 1899 y 1928, una de las poetisas más reconocidas. Junto a Margarita Michelena (1917), Guadalupe Amor (1917), Emma Godoy (1918), Margarita Paz Paredes (1922), Dolores Castro (1923), Rosario Castellanos (1925) y Enriqueta Ochoa (1928), la obra de la michoacana ha figurado constantemente en compilaciones y antologías de mujeres poetas del siglo XX.

Susana Gonzales Aktories en su trabajo *Las antologías poéticas en México* (1966), señala que después de Castellanos, las poetisas más antologadas son Urquiza y Michelena.

El papel inaugural de la escritura de Concha Urquiza dentro de la poesía femenina ha sido reconocido, es el caso de las valoraciones que hacen los poetas y críticos Gabriel Zaid y Rosario Castellanos. El primero señala que, a partir de Concha Urquiza y de la generación nacida entre 1917 y 1928 la calidad de la poesía femenina se eleva, pues las escritoras de esa generación se exigen más al replantear el lenguaje poético recibido y su propio papel en el mundo de la cultura.

Por su lado, Rosario Castellano señala que hasta antes de Concha Urquiza, la poesía de mujeres consistía solo en “tanteos sin originalidad y sin trascendencia”. Afirma que Urquiza es “la piedra angular del movimiento poético que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década 1940-

Además del tema amoroso, aparecen, aunque solo sea como elementos para la puesta en situación, los tópicos relacionados con la actividad pastoril: las cabras, el ordeño, el queso; en fin, todo aquello que representa la riqueza de los pastores.

Las *Bucólicas* de Virgilio son, por tanto, una cuidada elaboración literaria en la que predomina la búsqueda de lo refinado, lo ingenioso, lo culto. Constituyen un universo exclusivamente poético en el que lo más importante es la consecución de la belleza formal.

50”, no solo por ser superior en calidad poética a todas las poetas posteriores sino porque “la tendencia representada por ella ha sido continuada y seguida por las demás”.

La obra de Urquiza consta en su mayoría de sonetos, tercetos, liras y romances. Siendo los primeros lo más abundante e intenso de su producción.

1.2 Boceto de su vida

Concha Urquiza nació en Morelia, en 1910, realizó una actividad literaria e intelectual intensa desde muy joven, vivió en Nueva York y luego militó en el Partido Comunista durante cuatro años hasta 1937, en que tuvo una experiencia de revelación interior, sumamente poderosa. Sobre esta experiencia escribió:

Nunca amé a nadie con tal pasión del entendimiento y la voluntad, ni creo que después de haber sentido esto, pudiese contentarme con el amor de un hombre.

Esta transformación la llevó a emprender una búsqueda espiritual por lo que ingresó al convento de las Hijas del Espíritu Santo pero fue incapaz de soportar el rigor de la orden, entonces la abandonó. Dio clases en la Universidad de San Luis Potosí y realizó otras labores; pero la semilla de la búsqueda interior ya había sido sembrada en ella y nunca la pudo dejar.

Siendo muy buena nadadora, murió ahogada, posiblemente a causa de las fuertes resacas que hay en las playas de Ensenada. Murió junto con ella un compañero de excursión. Aunque no se precisa en ninguna de sus biografías la naturaleza de esa relación y de otras, lo que es claro, a juzgar por sus últimos poemas es la crisis espiritual en que se encontraba en sus últimos meses de vida.

Fuera de un círculo de amigos cercanos que rescataron su obra, los trabajos de Urquiza han pasado inadvertidos y sólo hasta fechas recientes comienzan a revalorarse.

Puede aducirse que Concha Urquiza no escribía con la intención de publicar libros, se dice que muchos de sus poemas fueron escritos casi al azar, es decir de forma espontánea y en circunstancias cotidianas como una comida en algún café, y en cualquier papel que regalaba a sus amigos y que se salvaron de perderse por el cuidado que ellos tenían, y ahora forman parte importante de su obra. La impresión que esto deja es que su escritura respondía a una necesidad interior y a un deleite de recrearse ella misma en esos motivos poéticos.

Gracias a su conocimiento de las formas clásicas, Concha Urquiza domina un lenguaje que le permite presentarnos una gran diversidad de imágenes, en las que conjuga fuerza y delicadeza. A pesar de su corta vida; su obra intensa, original y variada deja una estela de luz para la poesía mexicana contemporánea, y para toda la poesía escrita en español, que debe ser conocida.

José Vicente Anaya, en el prólogo del libro *El corazón preso*, que reúne casi toda la obra de Concha Urquiza, dice que es una “*poeta insólita, extraña, aislada...Nadie como ella ha podido escribir una poesía tan delicada, profunda, hermosa, con cánones clásicos y auténtica, en pleno siglo XX*”³.

³ ANAYA, José Vicente en: Concha Urquiza, *El corazón preso*, [Recopilación, prólogo y presentación de], [3ª ed.] México: CONACULTA, [Serie de Lecturas Mexicanas], 2001.

1.3 Urquiza en voz de otros

1.3.1 El rostro de la poeta

Si bien es difícil elaborar una semblanza con datos tan inexactos y poco fiables que en su mayoría provienen de un diario y algunos dichos de personas que la conocieron, como los son los existentes sobre Concha Urquiza. Estos datos si nos proveen un acercamiento a la poeta. Revisaremos algunos testimonios: el de su hermano, un enamorado, su confesor y por último un periodista que narra su encuentro con la poeta.

Sin duda el testimonio más próximo es el que refiere su hermano quien decía que:

...debió haber sido bella. Pero no se le notaba. Su rostro carecía de afeites, usaba grandes zapatos y no se preocupaba por su apariencia exterior. No hablaba con quienes no simpatizaba sino lo indispensable, a veces ni eso siquiera.

Su recuerdo se enrolla en mi espíritu sólo de rememorarla rebelde, como un matorral con su melena corta de cabellos encrespados, rubios que le daban ese aire de insumisión e impaciencia. Y a la par de sus ojos, los labios que han saboreado amarguras rancias y aún no se ha extinguido el tenaz vinagre del ajeno.

A menudo esos labios prorrumpían en rebeldías con sonos de tormenta que se avecina, con bemoles de exasperación, con frases cortantes y tajantes.

Su vida, fresca, intensa, siempre escarpando cimas, ascendiendo. Su atracción principal era la frescura espiritual de recién conversa, la alegría infantil de quien en máxima pobreza se sueña dueña de los tesoros de Alí Babá y al amanecer se sorprende al ver que su sueño es realidad. Sin embargo su dualidad mística y erótica, su eterna escisión, su alma hecha para el combate entre la angustia y la esperanza, la carne y el espíritu el mundo y Dios la mostraba otras veces nerviosa y moralmente hecha pedazos, expresaba sus amarguras y las dudas que en ocasiones la carcomían.⁴

Otra descripción digna de mencionar es la de Arqueles Vela porque nos presenta la visión del amante, de enamorado, ya que el prosista estridentista sostuvo una relación amorosa con Concha cuando ella tenía unos 16 años de edad y más tarde esta relación se trasladó al territorio espistolar.

⁴ MÉNDEZ Plancarte, Gabriel en el prólogo de *Poesías y prosas*, XXIII.

En *El café de nadie*, Concha Urquiza es el personaje femenino de Vela en una atmósfera cargada de magia y metafísica, pero es en la noveleta *La señorita Etcétera*⁵ donde el prosista dedica varias líneas a reconstruir sus encuentros:

Cuando la vi por primera vez estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie. Sus ojos tenían la impávida inocencia de la vida. Parecíase a esas mesas de los cafés, embrolladas de números de cuentas, de monigotes, de intimidades de los parroquianos asiduos. Sus miradas, sus sonrisas sus palabras me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un vagón ahumado de imposibles. Su voz naufragaba en el sonambulismo de la hora, como las voces muertas de los teléfonos.

Su andar ligero impulsaba mi astenia, quería tener sus miradas, sus sonrisas. Adivinaba sus movimientos para desasirse para librarse de mí. El esmalte de sus cabellos cortos, en espirales acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de sus sonrisa me exacerbaban. Bajo su mirada de crucero peligroso, vía libre, sus senos y mi corazón se quedaban temblando, exhaustos con ese temblor incesante del motor desconectado repentinamente de un anhelo de más allá...

Era en realidad ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armoniosos, cronométricos de fox-trots, se alejaban de mí, sin la sensación de la distancia. Su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata. Sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente. Sus movimientos eran líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo. Sus senos temblorosos de “amperes”... Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordinaba con una pantalla opalescente.

Era feminista. En una peluquería elegante reuníase todos los días con sus compañeras. Su voz tenía el ruido telefónico del feminismo... Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias estaban sindicalizadas... Cuando le hablé de mis idealidades peregrinas, se rió sin coquetería. Azuzaba la necesidad de que las mujeres se revelaran, se rebelaran.

Quería convencerme de que nuestra vida es vulgar, como la de cualquiera, de que no éramos más que unos visionarios, de que era indispensable hacer una revolución espiritual. Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso. Sus modales, sus palabras, me sugerían ese terrible agasajo de los office-boys de las peluquerías. Sus absurdidades tan naturales, desmantelaban las ráfagas de ilusión que navegaban en sus pupilas. Toda ella se había

⁵ *La Señorita Etcétera* publicada en “El Universal Ilustrado”, Año 1, 14 de septiembre de 1922, Núm. 7

quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide. Transitaba jardines agitados por un viento eléctrico, con florescencias inanimadas, humedecidas por una lluvia de surtidor. Sus miradas estaban hechas de dissolvesout, su voz tenía siempre el mismo tono modulado con ritmos de silencio articulado. Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos... Presentía sus miradas, etc... sus sonrisas etc... sus caricias etc... Estaba formada de todas ellas... Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad.

De esta forma, Arqueles Vela combina las descripciones físicas con el matiz vanguardista de la época, mostrándonos su visión de la poeta.

El padre Tarcisio Romo, confesor e inquisidor de nuestra poeta la describe de la siguiente forma:

Su rostro mostraba surcos añejos trazados por el dolor inconsolable. Sus ojos brillaban con el fulgor mortecino que produce el espanto, como cuándo por largo tiempo se ha enseñoreado del corazón; ojos desesperados del que sueña y luego ve romperse sus sueño, como el juguete de cristal en manos de un niño. Tenía ojos de trashumante, sin rumbo fijo, el azar; ojos que deshacen las cosas caducas y las hallan sin sustancia, vacías, huecas.

Ojos de avidez desusada, hambrientos de luz y de inmaterialidad, fatigados de filósofos y filosofías, de teorías y de explicaciones, lastimados con las desdichas pasadas y agitados por las conmociones recientes. Ella era como las mujeres en cuanto a que sus ojos, podían llorar mucho e incontrolablemente, así también como los hombres, en que no sabía llorar mucho tiempo sin que la tristeza la obligara a obrar.⁶

Por último, el escritor y periodista mexicano Mauricio Magdaleno narra su encuentro con la poeta de la siguiente forma:

Cuando la conocí era una muchacha de quince años. Si no hubiera sido por el desbordado hervir de su fuerza y por sus incipientes gustos literarios, habría sido una niña. Para su madre, una noble matrona moreliana, Conchita no era más que una niña. Una niña caprichosa y alocada que obstante leía y leía novelas y gustaba de flirtear: la palabra inclusive era

⁶ Descripción de Concha Urquiza, realizada por el Padre Tarcisio Romo y recopilada en el prólogo de *Poesía y prosas*, XXIII.

³ MAGDALENO, Mauricio. "Poesía de Concha Urquiza", *Ábside*, 11, N° 3, 1947.,461.

*rigurosamente una novedad. Aquellas tardes se nos fueron riendo. Ella. Su raíz de carne, su paso por este mundo, su misterio de mujer.*⁷

1.3.2 Su vida interior

Su vida interior es sin duda lo más rico en cuanto a la vida de Urquiza. Como sabemos, Concha era profundamente religiosa, aunque su manera de vivir el catolicismo no parecía muy ortodoxa, aún así vivía una relación personal con Dios.

No amarte sobre todas las cosas, sino con exclusión de todas las cosas.

Ésta frase que a menudo repetía Urquiza nos permite entender su fervor espiritual y nos muestra un alma cuyo recurso más tenaz era la oración.

Concha Urquiza experimentaba disgusto cuando se encontraba entre la gente, se descubría a si misma desconectada, mal humorada y molesta, sólo sentía paz en presencia de Dios por lo que su único anhelo era entonces volar hacia a El.⁸

A pesar de ser una devota católica cuyo conocimiento de la *Sagradas Escrituras* era amplio, Concha envidiaba la fe de los más ignorantes ya que decía que esta gente sencilla ya tenía el cielo en sus manos.⁹

Acorde al naciente feminismo de los años 30, la poeta solía concebirse como una extraña mezcla entre un hombre y una mujer, Concha no encajaba con la idea de mujer objeto que se requería en esa época. Pero aceptaba estas

⁸ URQUIZA, Concha. *Poesías y prosas*, 173.

⁹ URQUIZA, Concha. *Poesías y prosas*, 175.

incongruencias, cuando decía que era como las mujeres en cuanto que podía llorar mucho e incontrolablemente, pero como los hombres en tanto que no podía llorar mucho tiempo sin que la tristeza la obligase a obrar¹⁰.

Así, Urquiza se presenta como una mujer llena de luchas internas muy profundas cuyo objetivo central es el desapego de un mundo que ya no tiene nada que ofrecerle:

Ni remotamente tienen ya el mundo, los hombres, las mujeres una atracción que ofrecerme¹¹.

Bajo esta perspectiva nadie podía ayudarla, ya que los hombres no llegan a ciertas profundidades del alma,¹² por tanto, pedía a Dios que arrancara de su corazón, así de golpe, todos los amores, para que fuera Él la única complacencia, el único deseo, el padre, el amigo.¹³ Por ello no le preocupaba el amor humano.

La contradicción interior, y el dolor resultado de ésta, al vivir entre el amor a una criatura y la adoración a Dios, son el tema recurrente en muchos de sus poemas donde expone un intento de desprenderse del amor carnal, aunque tuvo poco éxito:

*En mis momentos de adoración pienso en él aunque no quiera y pensando en él, quiera o no, el corazón se me llena de nostalgia, de alegría y de ternura.*¹⁴

Si bien no existen datos exactos sobre quién o quiénes fueron sus amates, lo que es claro en la obra de la poeta es el esfuerzo por arrancarlos de su corazón e incluso recurría a pedirle a Jesucristo que lo hiciera por ella:

Si fuera capaz de dejarme por Ti a mí misma, a todas las criaturas, todas las cosas, mis libros, mis cigarrillos, mi trabajo, mis amores, todos los deberes, los temores del futuro,

¹⁰ *Ídem*, 183.

¹¹ *Ídem*, 182.

¹² *Ídem*, 184.

¹³ *Ídem*, 196.

¹⁴ *Ídem*, 237

olvidarlo todo para recordarte sólo a Ti Dios mío.¹⁵

Urquiza era consciente de sus defectos y sus vicios, se acusaba de buscar el aplauso de la gente, se decía orgullosa y sensual y presa fácil de los juegos del demonio, pues a la menor contrariedad se sentía derribada.¹⁶ Por las noches se abandonaba en las manos de Jesucristo con el cuerpo fatigado y deprimido, el alma llena de amargura y desencanto de la gente,¹⁷ pedía a su amado que cortara sus ramas y le desnudara el tronco de las cosas inútiles de esa vida que la alejaba de Él.¹⁸

Cuando se sentía angustiada, avergonzada y enferma pedía a Dios que no mirara su culpabilidad, aceptaba que por fuerzas propias no podría salir adelante y escribía:

Abrazada a Ti, dulce amor, prendida de Ti, injertada en Ti, puedo levantarme otra vez. Amor mío, hagamos otra vez la prueba.¹⁹

Esta lucha por alejarse de las tentaciones carnales y su necesidad de Dios fue plasmada constantemente en su poesía. Uno de los pasajes bíblicos citados en la obra de Urquiza es el Evangelio de Marcos en su capítulo 7 versículo 4²⁰, sobre el que Urquiza escribe:

Es preciso hacer silencio en nuestro corazón para escuchar a Dios, No es posible trabajar en una conversación íntima ininterrumpida, serena, en medio del gentío, del estruendo, del tráfago de la calle; ni es posible hablar con Dios, ni oír su palabra en un alma abatida por el estruendo de las pasiones, es menester el silencio. Silencio en el corazón, acallamiento de todos los amores y sentimientos que importunan, silencio de los pensamientos batalladores, silencio de las preocupaciones y ocupaciones del ajetreo diario. Silencio exterior que es como aguarda la morada. Silencio de los ojos y de todos los sentidos, para que no penetren en ellos los visitantes que luego van a charlar al

¹⁵ *Ídem*, 239.

¹⁶ *Ídem*, 266.

¹⁷ *Ídem*, 277.

¹⁸ *Ídem*, 277.

¹⁹ *Ídem*, 244.

²⁰ En Marcos 7:4 se lee, "*Ephphetta*", que quiere decir ábrete.

interior²¹.

En sus meditaciones, Urquiza reveló su anhelo por una unión eterna, una necesidad de fundirse eternamente con Dios para disipar sus dudas y aclarar su entendimiento, por lo que pedía en sus plegarias:

No quiero amores humanos, desnudo quisiera tener el corazón, desnudo y hambriento ¿qué debo hacer para lograrlo?"²² "Apártame de la gente, desnúdame de ellas, guárdame sólo para Ti y ven Tú mismo a morar en la soledad de mi corazón, háblame en la soledad adéntrame tanto en ella que no tenga compañía humana y mi alma esté sola contigo²³.

Con esto, la poeta se cuestionaba si encontraría descanso de la fatiga y el cansancio humano, si su sed de paz sería saciada para siempre y si sus anhelos de plenitud que en esta tierra no podía saciar serían satisfechos.

La idea de la muerte a veces la atormentaba, pensaba que siendo tan cobarde estaría condenada a la inquietud eterna. Concebía a la vida como un camino oscuro, un puente entre un principio divino y un fin incierto que de no fallar, se convertiría en el luminoso abismo de Dios.

El *Cantar de los cantares* es una fuerte influencia en la obra de Urquiza sobre la vida y la muerte, ella interpretaba la muerte como una transformación activa y total de la materia, como una fuerza que descomponía a los seres decadentes en elementos nuevos y que sostenía la armonía del universo. En el lado opuesto, la muerte es el golpe certero e infalible ante el que se rinden las barreras que separan a los hombres, ésta fuerza arroja a los seres a las puertas del cielo liberándolas de sus limitaciones corporales.²⁴

²¹ URQUIZA, *El corazón preso*, 179.

²² URQUIZA, *Poesías y prosas*, 255.

²³ URQUIZA, *El corazón preso*, 159.

²⁴ URQUIZA, *Concha. Poesías y prosas*, 267.

1.4 Sobre su muerte

Concha vivía en San Luis Potosí, donde disfrutó una próspera y fructífera etapa literaria pero el 17 de septiembre de 1944, Concha decide dar un cambio a su vida y viaja a la Ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Una vez en la Ciudad de México, se enfrenta a la amargura y al desconsuelo. Se encontraba otra vez con las gentes, experimentando un profundo disgusto porque se sentía desconectada, malhumorada, molesta, como quién está en un ambiente extraño. Las dudas constantemente asaltaban su mente:

Creo que ha venido a pasarme lo peor que le puede pasar a un hombre, que es tener desprecio, horror y casi odio contra sí mismo. Puedo escapar de todo, de todos pero no de mí.²⁵

Un año después de su llegada a la ciudad, las Hijas del Espíritu Santo²⁶ la invitan a dar clases en Tijuana, esperando que esta actividad terminara ese recogimiento del que Concha era una y otra vez presa nostálgica.

La poeta aceptó la invitación y viajó al norte del país y llegó el 13 de Junio de 1945²⁷, debido a que el colegio estaba cerrado por vacaciones, Concha siguió hasta Ensenada, dónde las mismas religiosas tenían otro colegio y vivían en una casa con vista al mar.

Sobre la muerte de Concha Urquiza existen muchos supuesto y varias versiones sobre lo sucedió aquella tarde en Ensenada, ésta es la historia

²⁵ *Ídem*, 233.

²⁶ En el prólogo de Gabriel Méndez Plancarte a *Poesías y prosas*, se menciona esta versión aclarando "sus antiguas amigas las hijas del Espíritu Santo" aunque vale la pena recordar que fueron ellas quienes quemaron gran parte de la obra de Concha cuando salió del convento.

²⁷ La señora Elsa Arnáiz de Toledo secretaria de la Corresponsalía del Seminario de Cultura Mexicana en Tijuana, relató que Concha llegó a Tijuana el 10 de Junio de 1945.

que escribió Citlati Hernández Xochitiotzin, en *El Universal* en el año de 1994.²⁸

Días después pidió a un amigo sacerdote que la visitaba ir a la playa a mojarse los pies y a remar un poco. Concha estaba tranquila y ligera mientras jugueteaba con uno de los niños que también los acompañaron. Su amigo se afanaba por echar una pequeña canoa al mar y así ocupado en lo suyo dejó de escuchar las voces de aquéllos. Sorprendido volteó el rostro para buscarlos. Y sólo halló múltiples huellas de pies sobre la arena que se perdían en las templadas aguas de Ensenada. Pasaron varios días hasta que volvió el primero de ellos. Era el muchacho: su cuerpo había recibido el duro trato del sol, el tiempo y la sal. Ella tardó otro día más flotando en las olas para volver. La vieron tan fresca como si sólo se hubiera dado un chapuzón, como en un tiempo etéreo.

Otra versión de lo acontecido es la de Gabriel Méndez Plancarte, quién escribe:

A los pocos días un fatídico veinte de junio para ser exactos, fue en compañía de varias personas al balneario llamado “El estero” se embarcó en una lancha y cerca de un islote se quedó con uno de sus compañeros. De pronto oyeron un grito y ya nada vieron de los nadadores, Concha y su acompañante habían desaparecido.²⁹

Por otra parte Luis Manuel Guzmán, sacerdote de la congregación del Espíritu Santo dijo al periodista Alejandro Avilés que desde la playa él mismo contempló la ola de resaca con la que el mar de Baja California llevó a la poetisa hasta sus profundidades. El propio sacerdote organizó la búsqueda del cadáver de la poeta y del joven Carlos Ruiz de Chávez, quien pereció al intentar salvarla”.³⁰

Si bien no se sabe a ciencia cierta qué fue lo que paso aquella tarde, sí podemos ahondar en la visión que tenía Urquiza sobre la muerte y lo que para ella significaba, en varios pasajes de su diario Concha nos presenta su percepción sobre la muerte:

²⁸ HERNÁNDEZ XOCHITIOTZIN, Citlalli . “Al rescate de la obra literaria de Concha Urquiza”, *El Universal*, (Puebla-Tlaxcala) 3 de abril de 1994, p. 54a.

²⁹ MÉNDEZ Plancarte Gabriel en el prólogo de *Poesías y prosas*.

³⁰ “Literatura y Espiritu. Concha Urquiza” *Excelsior*, jueves 29 de junio de 1995, p 38b.

¿Qué es la muerte? es la transformación activa, total de la materia y por ello gigantesca fuerza reguladora del mundo material, descomponiendo a los seres decadentes en elementos nuevos, sostiene la maravillosa armonía del universo, no es sino otra pujante manifestación de la vida. Al golpe de su cetro caen además todas las barreras del mundo, desaparecen las barreras superficiales que separan a los hombres y se establece una justicia inexorable y común. Ella, es finalmente quién nos arroja abiertas las puertas del cielo, y nos libra para siempre de las penosas limitaciones de nuestro cuerpo.³¹

En otro apartado de su diario leemos:

La muerte no es un descanso, es sólo un cambio de dolores.³²

Sobre la muerte Urquiza se dice que fue un accidente en compañía de un niño, se rumora que fue suicidio con un amante secreto, se supone que fue final trágico como fruto de sus nostalgias y contradicciones.

Lo cierto es que esa tarde del 20 de junio de 1945, Concepción Urquiza, desapareció en el mar.

1.5 La obra de Urquiza en el ámbito literario

Concha Urquiza no es una poeta popular dentro de la literatura por lo que es muy difícil encontrar su obra, e incluso estudios sobre la misma. Esto se puede explicar debido a la dificultad que implica recopilar su poesía y prosa ya que en vida sólo publicó durante un corto periodo en *La Revista de Yucatán* y en la *Revista de Revistas*, así que toda la publicación de su obra fue póstuma.

Un año después de la muerte de Urquiza aparece la primera compilación realizada por Gabriel Méndez Plancarte quien reunió y editó la mayoría de los

³¹ URQUIZA, *Poesías y prosas*, 267.

³² *Ídem*, 233.

escritos de la poeta en la editorial “Bajo el Signo de Abside” con el título de *Poesía y prosas*. Años después surgieron varias ediciones de la obra de la poeta pero todas éstas se basaron en la primera publicación de Méndez Plancarte, a continuación se mencionan estas publicaciones.

En 1946, Antonio Castro Leal edita en la colección Poesía de América, *Poemas de Concha Urquiza*.³³ Fue hasta nueve años después que se editó nuevamente la obra de Urquiza, esta vez un poemario titulado “El párroco ideal según yo lo había soñado”.³⁴ En 1958, la poesía de Concha encabezó un breve poemario llamado *Poesía en el mundo*³⁵ de Martha Ruiz Camino, dos años más tarde, Carlos González Salas compila la *Antología mexicana de poesía religiosa*,³⁶ donde se incluyen también algunos de sus textos.

Francisco Montes de Oca, realiza en la colección “Sepan cuántos” una antología de *Poesía mexicana*,³⁷ posteriormente Frank Dauster³⁸ elabora una selección con estudio y prólogo, que incluye a diversos poetas entre los cuales figura Urquiza. Gabriel Zaid compila y elabora notas sobre sus textos en 1971 mientras que Salvador Elizondo en su *Museo poético*,³⁹ que publica la UNAM, recopila también algunos de los poemas en 1974. La editorial Jus, que originalmente fue fundada por el grupo que publicaba sus textos en la revista *Ábside*, edita sus poemas, bajo el título: *Antología: poemas*⁴⁰ una edición en 1975 y reeditada en el año 2000. Para 1976, Hector Váldez selecciona poemas de mujeres en la antología *Poetisas mexicanas del siglo XX*⁴¹ donde incluye a

³³ URQUIZA, Concha. *Poemas de Concha Urquiza*, [Selección y notas de Antonio Castro Leal, Prólogo de Gabriel Méndez Plancarte], México: Poesía de América, 1946.

³⁴ Se tiene conocimiento de esta edición aunque no se ha podido cotejar la edición, sólo el año de su publicación que data de 1955.

³⁵ *Poesía en el mundo* N.º.5 [Presentación de Martha Ruíz Camino], Monterrey: ITESM, 1958.

³⁶ *Jardín de la poesía mexicana: Siglos XV al XX*, [Selección de Agustín Chávez Velásquez], México: Editorial e Imprenta Casas, (Colección de Poesía Hispanoamericana), 1966.

³⁷ *Poesía mexicana. (Compilada por Francisco Montes de Oca) Volumen 102 de “Sepan Cuantos...”* Editorial Porrúa. México: 1976.

³⁸ *Poesía mejicana*, [Selección, estudio y prólogo de Frank Dauster], Barcelona: Ebro, (Colección Biblioteca Clásica), 1970.

³⁹ *Museo poético*, [Salvador Elizondo], México: UNAM, (Colección de Textos Universitarios) 1974.

⁴⁰ *Antología: Poemas*. México: Jus, 1975. (2ª ed. México: Jus 2000).

⁴¹ *Poetisas mexicanas del Siglo XX*, [Antología, selección y notas de Héctor Valdés] México: UNAM, 1976.

Urquiza. Años más tarde, en 1995, José Antonio Alvarado en colaboración con la Universidad Nicolaíta edita los poemas de Concha Urquiza bajo el nombre *Junio de lluvia vestido*.⁴²

Fue hasta 1985 que surgió otro estudioso de Concha Urquiza, José Vicente Anaya⁴³ quien a través de la revista *Alforja*, realizó una intensa búsqueda de su obra, misma que dio como resultado dos publicaciones. La última recopilación, a la que sumó “Poemas dispersos”, es hasta ahora la edición más completa que existe de la obra de la poeta michoacana.

Desde 1946, el año de la publicación de su obra completa, se inició un período de labor crítica y ensayística alrededor su poesía, que tuvo como escenario la revista *Ábside* y en la que participaron Porfirio Martínez Peñalosa⁴⁴, Mauricio Magdaleno,⁴⁵ Alejandro Avilés,⁴⁶ Joaquín Peñalosa⁴⁷, Alejandro Ruiz Villaloz⁴⁸, Pulido Méndez,⁴⁹ Pedro Gringoire⁵⁰ y Francisco Guerrero González quien además publicó sobre Urquiza en *Letras Patrias* como también en su tiempo lo hiciera Rosario Castellanos sobre el poema “Una mujer aureolada por sus cabellos”.

Será 40 años después de éste periodo de análisis y discusión cuando la obra de Concha Urquiza cobra bríos inesperados y, sin dejar de ser una poeta desconocida, surgen varios trabajos académicos y periodísticos sobre la poeta, la mayoría de estos trabajos son fechados en la década de los noventa y giran en torno a la publicación de *Corazón preso*.

⁴² *Junio, de lluvia vestido*, [Antología y edición de José Antonio Alvarado] Morelia: Biblioteca Universitaria Nicolaíta, 1995.

⁴³ *El corazón preso*, [Recopilación, prólogo y presentación de José Vicente Anaya], Universidad Autónoma del Estado de México, 1985. 2ª ed. México: CONACULTA, (Serie de Lecturas Mexicanas) 1990. 3ª ed. México: CONACULTA, (Serie de Lecturas Mexicanas), 2001.

⁴⁴ MARTÍNEZ Peñalosa Porfirio, “Concha Urquiza”, *Viñetas de Lecturas Michoacanas*, 2, N° 1, julio, 1945.

⁴⁵ MAGDALENO Mauricio, “Poesía de Concha Urquiza”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.

⁴⁶ AVILÉS, Alejandro. “Concha Urquiza y la Crítica”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.

⁴⁷ PEÑALOSA, Joaquín Antonio. “Notas sobre las obras de Concha Urquiza”, *Ábside* 11, N° 3, 1947.

⁴⁸ RUIZ Villaloz, Alejandro, “Semblanza de Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948.

⁴⁹ PULIDO Méndez, M. A, “Un breve juicio sobre Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948.

⁵⁰ BÁEZ Camargo Gonzálo, uno de los bibliotas más importantes de este siglo en México, firmaba bajo el pseudónimo. Pedro Gringoire, “Concha Urquiza: Mística Mexicana”, *Ábside*, 11, N° 1, 1947.

Pero es hasta que aparece la *Alforja* de José Vicente Anaya que surge una nueva efervescencia por la vida y obra de la poeta, esto a principios del siglo XX.

Pese a la escasa difusión de su obra, se han elaborado hasta ahora seis estudios universitarios en torno a su poesía; tres de ellos para obtener el grado de Doctor en Letras y los restantes en el grado de licenciatura. Esto habla de la riqueza y potencialidad de análisis a que inducen sus creaciones. Dos de estos trabajos académicos fueron elaborados en universidades estadounidenses⁵¹, dos más pertenecen a la Universidad Iberoamericana y los restantes a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Una vez revisadas las publicaciones que se han editado en torno a la obra de Concha Urquiza, es interesante ahondar en la visión que se tiene de la poeta desde una perspectiva periodística, académica y crítica. Rosario Castellanos comentó sobre Concha Urquiza en un artículo de la revista *Letras Patrias*:

Ella es Concha Urquiza, la piedra angular del movimiento poético femenino que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década de 1940. Y decimos que la piedra angular no sólo por ser anterior a todas en el tiempo y superior en la calidad, sino porque la tendencia que Concha representó ha sido, más o menos inconsciente, continuada y seguida por las demás. Ésta manera de concebir la poesía y de practicarla es la que da su sello especial, su carácter, su estilo a la ya abundante obra escrita por mujeres en nuestro país. La poca preocupación que durante su vida mostró por editar sus escritos; su muerte repentina y trágica, el celo con que evitaron los poseedores de manuscritos suyos entregarlos a la divulgación, todo ha conspirado para que el nombre de Concha Urquiza y su obra tengan menos trascendencia de la que merecen. Pero en el ámbito en que sus versos fueron difundidos han sido apreciados como lo más importante que hubiera creado una mujer en México desde la muerte de Sor Juana⁵².

Posteriormente María del Carmen Millán, escritora mexicana y autora de varios ensayos sobre literatura mexicana agregó a lo comentado por Castellanos:

⁵¹ University of Missouri-Columbia, y University of Southern California

⁵² CASTELLANOS, Rosario. "Presencia de Concha Urquiza", *Letras Patrias*, N° 55, 1957, 157.

Era notable, en efecto, la diferencia que podía observarse entre las composiciones de Concha Urquiza y las de otras poetisas. La aparición de Concha Urquiza, acabó con el anecdotario sentimental de las mujeres escritoras; con el camino fácil de la improvisación; con el mito de la poesía femenina, blanda o apasionada pero nunca noble, poderosa, madura⁵³.

Joaquín Antonio Peñalosa reitera en sus textos sobre Concha:

Tenía una idea de Dios como un Dios vivo, no como un pensamiento filosófico ni como una abstracción. No veía a Dios como un señor que vive a miles de kilómetros sobre un palacio lejanísimo (esa era la idea de un Dios burócrata). Ella creía en un Dios amigo, confidente, personal...Vivió una vida religiosa en serio, por lo mismo su poesía es vital y nace de una vivencia personal con Dios. La poesía mística no necesita que el poeta realice hechos extraordinarios, ni que tenga revelaciones de lo alto o de lo bajo. El poeta místico es simplemente, alguien que ama de tal manera a Dios que vive unido a Él. Éste es el sentido que nos transmite San Juan de la Cruz en su poesía y que Concha retoma. Recordemos que Santo Tomás de Aquino concibe la mística como la unión del alma con Dios, la unión en el amor. Por lo tanto yo creo que Concha es una poeta mística⁵⁴.

El crítico literario Raúl Leiva afirma por su parte:

Sí, nos parece que tendríamos que retroceder varios siglos, volver a Sor Juana Inés de la Cruz para hallar un impulso lírico tan intenso, tan puro. Concha tiende al vuelo poético, hacia las altas cimas de lo sagrado y su voz alcanza un timbre, una pureza sostenida y radiante. Una mujer atormentada, alma hecha para el combate entre la angustia y la esperanza, la carne y el espíritu.⁵⁵

Guillermina Lach comenta:

Fue muy fecunda, escribía siempre y regalaba sus poemas. Redactaba sonetos muy bellos en las servilletas de los cafés que frecuentaba y los regalaba a sus amigos. Cuando vivía en San Luis Potosí, la última época de su vida, venía con frecuencia a esta capital y conversábamos. Era profunda, pero un poco extraña⁵⁶.

⁵³ MILLÁN, María del Carmen. "Tres escritoras mexicanas del siglo XX" *Cuadernos Americanos*, México, 1975.

⁵⁴ ANAYA, José Vicente. *Alforja, El Financiero*, 12 sep. 1994.

⁵⁵ APPENDINI, Guadalupe. "La obra de Concha Urquiza, una de las poetisas místicas más notables de México en el Siglo XX, tiende a desaparecer", *Excelsior*, 12, abr. 1985.

⁵⁶ APPENDINI, Guadalupe. *Excelsior*, 12, Abr. 1985.

Juan de la Sena, escribió una presentación para el texto “Una poetisa de 12 años” publicado en *El Universal Ilustrado* en 1922, en el que aparecen dos textos de la poeta:

Conchita Urquiza una poetisa mexicana que no ha recibido lecciones de nadie, que no ha aprendido en escuela alguna los secretos del ritmo y que en ninguna fuente ha tomado las misteriosas correspondencias de los vocablos que, en las formas poéticas musicales por excelencia, se armonizan como las notas de una sinfonía beethoveniana...⁵⁷

La tuve delante de mí, sujetándola a un cruel interrogatorio, que casi dejéme sin respuesta. ¡Necio de mí que pretendía investigar el arte no aprendido de las aves!⁵⁸.

Méndez Plancarte habló de un parecido entre Gabriela Mistral y Concha Urquiza, a lo que Joaquín Antonio Peñalosa, responde al hacer una crítica sobre la obra de Urquiza:

Para mí el paralelo literario es inconducente y hasta odioso. Porque si la poesía de Gabriela, clásico viviente, tiene un humano gusto emocional que la enardece, en cambio, la poesía de Concha pone en el alma la suave serenidad, la *sophrosyne* griega que heredó del maestro Fray Luis de León, la poesía de Concha es una poesía viril, poesía sin sexo, poesía humana. Es más que religiosa, mística, y de la alta y de la profunda. Tuvo la audacia, más bien la divina inspiración de utilizar el *Cantar de los cantares* con métricas Clásicas.⁵⁹

Sobre su poesía nos dice Elsa Cross:

Es cercana en impulso a la mística. Se desarrolla en un contexto de catolicismo casi cristero. Sus poemas testimonian una intensa búsqueda de Dios en la que sufrió caídas espirituales. En su preocupación por conversar con el Omnipotente vivió encuentros y pérdidas y tuvo la fortuna de escribir con las manos del corazón y no de la razón⁶⁰.

Margarita León Vega, emite sobre los estudios de Urquiza, la siguiente opinión:

⁵⁷ José Vicente Anaya, comenta al respecto que este autor no supo descubrir que Concha Urquiza sí tenía referencias literarias aunque no académicas.

⁵⁸ Anaya agrega que seguramente la inteligencia de Concha no quiso dejarle pistas al que la interrogaba. ANAYA, José Vicente. *Alforja, El Financiero*, 19 sep. 1994

⁵⁹ PEÑALOSA, Joaquín Antonio. “Notas sobre las obras de Concha Urquiza”, *Ábside* 11, N° 3, 1947, 185-188.

⁶⁰ GARCÍA, Karla. La poesía de Concha Urquiza, Testimonio de una intensa búsqueda por encontrar a Dios [<http://www.imagenzac.com.mx/2001/10/27/cultura3.htm>] (agosto 6, 2002).

La poesía de Concha representa un momento en la evolución de la poesía mexicana hacia una poesía moderna; de algún modo es contemporánea de los místicos del Siglo de Oro. Logra armonizar las pasiones que la desgarran y la serena belleza de metros y rimas ya clásicos que encauzan y hasta moderan el impetuoso caudal de sus dolores, dudas y obsesiones ⁶¹.

Por último, José Vicente Anaya, quién se ha encargado de difundir la obra de Urquiza en ámbitos intelectuales, periodísticos y académicos, nos presenta una poeta enamorada de Dios, una orquídea en el desierto, es decir, una poeta místico-erótica. Menciona que, tan sólo con treinta y cinco años, logró una obra extensa y madura que muy pocos poetas alcanzan a esa edad. Finaliza su prólogo con estas palabras:

Ella se calcinó en el fuego de sus contradicciones. Puede ser que nunca se la considere santa, pero su sensibilidad, sus visiones, la belleza de su lenguaje e imágenes en su poesía, la consagran como una excelente poeta mística⁶².

Tras hacer un acercamiento a Concha Urquiza como persona, podemos concluir que no tenía una personalidad simple ni su percepción del mundo lo era y mucho menos la forma en que se relacionaba con su contexto, por ende su poesía está muy lejos de ser común y fácil de asimilar. En el próximo capítulo nos avocaremos a hacer un nuevo acercamiento, ésta vez a Concha Urquiza como poeta.

⁶¹ LEÓN VEGA, Margarita. "La poesía de Concha Urquiza ante la crítica", *La Jornada Semanal*, N° 239, oct. 1999, 4.

⁶² URQUIZA, Concha. *Corazón preso*, 24.

Capítulo II

La obra de Concha Urquiza en el ámbito literario

2.1 Temática

La poesía de Concha Urquiza considerada tanto en el contexto de la poesía escrita por mujeres, como en el de la poesía religiosa, está (desde sus inicios) en el cruce de varias tradiciones literarias y en la confluencia de diversas estéticas coexistentes entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX.

La poesía urquiziana sigue una línea retrospectiva para lograr una visión a futuro: del presente (romanticismo, modernismo, neoclasicismo) va al pasado (Edad Media, Renacimiento) y desde ahí, en un recorrido por las tendencias más significativas, llega a lo que la autora considera como la poesía de todos los tiempos, la poesía mística española.

Ya en su época adulta, reelaborando elementos de esta mística, la escritora se instala de manera definitiva en la poesía moderna. Para ella, como puede ser comprobado a lo largo de su producción, el futuro de la poesía está en los más altos valores estéticos y del espíritu humano que no tienen tiempo ni espacios definidos, son imperecederos. Opta por una tradición afincada en la cultura greco-latina y en la sabiduría bíblica porque es la que hereda, todo ello como base y sustento de la tradición poética mexicana.

Al revisar el desarrollo de la poesía religiosa en México, es posible percibir como la obra de Concha se inscribe en la ya larga cadena de la poesía dedicada a la relación del individuo con Dios, que va desde el siglo XVI hasta nuestros días. No se circunscribe la poesía religiosa mexicana a los seminarios, curatos o a los círculos o elites academicistas; se cultiva rebasando límites temporales y espaciales, y sobreponiéndose a prejuicios culturales, a contingencias históricas y políticas. La poesía de Concha Urquiza se inscribe en

el contexto general de la poesía religiosa mexicana y, en particular en el de aquella elaborada por poetas seculares.

En cuanto a la poesía escrita por mujeres de México y de Latinoamérica, la de Concha Urquiza corresponde a un apartado singular de la historia literaria del siglo XX, dónde se encuentran Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarbouru, y, en el ámbito mexicano, María Enriqueta Camarillo y la propia Rosario Castellanos. Estas autoras se preocupan por la forma poética e intentan trascender la mera exposición de los avatares amorosos y la estrechez del entorno doméstico; se atreven a abordar temas vinculados con el ámbito de la trascendencia y la inefabilidad de ciertas experiencias.

En la poesía de Concha Urquiza podemos encontrar diversas influencias tanto temáticas como estilísticas: Por un lado la lectura constante de la Biblia, en especial el *Antiguo Testamento*. Su obra toca directamente el misterio divino del *Cantar de los cantares*, del libro de *Job* y algunos otros pasajes sobre los que escribió variaciones y sonetos.

Asimismo encontramos rastros de la lírica castellana⁶³ de Fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz el Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez, Francisco de Quevedo, Rafael Alberti y Federico García Lorca. Urquiza además intentó sumarse a la búsqueda de la experiencia de los místicos españoles San Juan de la Cruz y Santa Teresa.

Como última influencia, pero no por ello menos importante, existen similitudes en el tratamiento de temas que hace Urquiza con la de poetas mexicanos

⁶³ La lírica tradicional castellana muestra rasgos comunes con las otras manifestaciones de la lírica peninsular, las jarchas y cantigas de amigo. Como en ellas, presenta el tema del amor, con predominio del femenino, aunque también aparece el masculino; e incorpora elementos del paisaje, rasgo que comparte con las cantigas, pero que no aparece en las jarchas. Según los motivos de las canciones, las composiciones se llaman albas, canciones de siego, serranillas, mayas. La estructura más usual en la lírica tradicional castellana es el villancico, que parece derivar del zéjel, composición de origen árabe que también fue muy cultivada. Ambas formas presentan los rasgos característicos de la lírica tradicional: versos de arte menor, de rima asonante, que se organizan en un breve estribillo que recoge el tema, y la glosa o mudanza más larga, donde se desarrolla el estribillo.

como José Manuel Othón, Arcadio Pagaza y Ramón López Velarde.

Resulta imposible, decir tal o cuál lectura o escritor fue más influyente en el estilo y temáticas de Concha por lo que a continuación tomaremos fragmentos de la obra de la poeta para ejemplificar dicha influencia.

2.2 Etapas en la obra de Concha Urquiza

Concha Urquiza escribió el grueso de su obra poética en el periodo que va de 1937 hasta 1945, año de su fallecimiento. Existen, sin embargo, poemas de sus inicios que muestran en germen ciertos elementos característicos de su poesía. En el conjunto de su producción, observamos cierto grado de evolución; su poesía no es monolítica pues no se limita al tema religioso, sino que muestra intereses variados. Por ejemplo, encontramos poesía dedicada al paisaje. Incluso, respecto del tema que la obsesiona, el tema de Dios, su obra no es del todo homogénea por lo que hace al tratamiento, al enfoque del asunto y a las cualidades literarias.

La producción poética de Urquiza se divide en tres etapas cronológicamente ubicables. Dichas etapas o fases se corresponden con ciertas circunstancias en su vida, las 3 etapas son:

De 1921 a 1936: Etapa de formación y primeros poemas: Abarca desde los poemas creados en la niñez y en la adolescencia (de 11 a 17 años), hasta aquellos que propiamente se relacionan con su primera época de juventud (de 18 a 26 años). En términos muy generales, la poesía en éste periodo parte de temas y formas modernistas, transitando hacia la poesía posmodernista, en el sentido de la producción poética posterior al modernismo. Aparece en la poesía urquiziana el tema de Dios como gesto cultural de la época y tratado bajo una mirada esteticista.

De 1937 a 1939: Poesía de la reconversión de la segunda juventud: De los 27 a los 29 años de la autora. Corresponde a una época en que Urquiza se reencuentra con el catolicismo de su infancia, que había abandonado temporalmente. En esos años se inicia la “adultez” creativa de la autora: de aquí en adelante, dedica la mayor parte de su poesía al tema religioso y místico. Urquiza retoma temas e imita formas poéticas que aprende de sus lecturas de obras que conforman la tradición española más señera (desde el romancero tradicional, Gonzalo de Berceo, Garcilazo, hasta los místicos españoles, fundamentalmente San Juan de la Cruz y Fray Luis de León). También, a partir de estos años utiliza en su poesía temas y personajes de la Biblia, sobre todo la figura de Cristo. Emula los clásicos griegos y latinos (Homero, Teocrito, Virgilio y Esquilo), imitando temas y formas. Al final de éste periodo las formas y géneros poéticos empleados por la autora se diversifican (cuaderna vía, soneto, égloga, terceto, cuarteto, sexteto, romance, lira).

De 1940 a 1945. Continuidad y profundidad religiosa y poética. El periodo abarca los cuatro últimos años de vida de Concha Urquiza. La autora continúa cultivando fundamentalmente los mismos temas ascéticos y místicos, así como utilizando las formas ya empleadas en la etapa anterior. Sin embargo, hay matices respecto al tema de Dios, a los géneros y a las formas poéticas. El encendido amor hacia Dios, va transformándose en resignada lucidez que deviene al final en escepticismo. En este periodo cultiva con mayor frecuencia géneros de tipo popular como el romance y la canción; se interesa más por el paisaje, sobre todo el de la tierra natal. Escribe poemas (algunos largos y otros más breves) en forma de series, e incluso incursiona en la forma dialogada.

2.3 Influencia bíblica

La escritura de corte sacro es una de las aristas más cosechadas de la producción literaria de Urquiza, en su obra aparecen constantemente diálogos con la Biblia en los que Concha pasaba las palabras bíblicas a sus versos pero no cambiándolos sino pensando en universalizarlos y hacerlos accesibles.

Es innegable la influencia de la Biblia en la escritura de Urquiza, no sólo por sus motivos y argumentos sino por su escritura narrativa y tono, mediante los cuales logra trasladar esas influencias en metáforas que dan muestra de la fuerza de quién ha amado con intensidad ⁶⁴.

Muchos de los temas y de los personajes que la autora aborda en sus textos provienen directamente del texto sagrado. Tal influencia está muy presente también a través del uso constante de versículos bíblicos como epígrafes ⁶⁵.

Al leer el conjunto de su poesía y de su prosa, nos percatamos de que el texto sagrado es el modelo de donde se desprenden las reflexiones espirituales básicas e incluso las enseñanzas que pueden y “debieran” aplicarse a la vida cotidiana. El valor didáctico y el mensaje moral que emana de la Biblia es retomado por la autora, privilegiando aquellos contenidos y sentidos que apuntalan el discurso erótico-místico. No significa que Urquiza se pliegue al aparato conceptual de la teología mística en un abierto afán edificante, ortodoxo, no, sino que aquellas formas y contenidos que acrecientan o intensifican su experiencia espiritual son privilegiadas, al igual que aquellas que impulsan o encauzan sus ocurrencias líricas.

Urquiza comienza por aquellos textos que le causan un impacto inmediato, tanto por su sentido espiritual “primario”, por su significado literal, como por su belleza poética. En este caso están libros del viejo testamento como son los

⁶⁴ VILLEGAS, Patricia. *Silencio y poesía*, México: Emes editores, 2000, 78-79.

⁶⁵ Muchos de los epígrafes son puestos por Urquiza y otros son agregados por Méndez Plancarte. Por sus cartas se aprecia que la poeta a veces memoriza algún fragmento de los libros de la Biblia, sin que recuerde con exactitud su ubicación específica. Incluso varias veces lee o escucha alguna frase o párrafo y de inmediato consulta al presbítero Tarsicio Romo sobre su procedencia.

Salmos, El cantar de los cantares, el libro de Job, el libro de Ruth. Después opta por los más complejos, los de comprensión a largo plazo, también algunos del viejo testamento como es Eclesiastés, el Génesis, el Apocalipsis, o los Evangelios, y otros de Nuevo Testamento como San Marcos, San Mateo, San Lucas o Corintios, aunque continúan profundizando en los primeros, con un mayor conocimiento doctrinario y poético.

El mensaje religioso, humano y poético de los textos bíblicos es recogido por la poetisa.

Incluso la música que subyace en ellos es captada por el prodigioso oído y la sensibilidad alerta de la artista.

2.3.1 El libro de Job

Como se mencionó anteriormente, la influencia de las sagradas escrituras en Urquiza va más allá de una imitación, por ejemplo, en sus “Sonetos bíblicos” que hacen referencia al libro de Job, Concha experimenta y abraza el dolor de Job así como el encuentro con el Amado:

Él fue quién vino en soledad callada⁶⁶.

El Job recreado por Urquiza narra la experiencia del encuentro con un Amado que celosamente cambió toda suerte en su vida, aquel que le negó la libertad, le exige fidelidad y le niega todo placer mundano:

Puso lazo a mis pies, fuego a mi techo... Él mató los amores en mi lecho/ y cubrió de tinieblas mi morada...Trocó la blanda risa en triste duelo/ convirtió los deleites en despojo... y no dejó encendida bajo el cielo/ más que la obscura lumbre de sus ojos.

Mientras que el Job bíblico:

⁶⁶ URQUIZA, Concha. *Corazón preso*, 33.

Que se oscurezcan las estrellas de la aurora,/ que espere vanamente la luz/ y no vea los párpados del alba⁶⁷.

En ambos textos se muestra la angustia que provoca la devastación de lo mundano pero el adjetivo “obscura lumbre” en referencia a los ojos, nos remite a los versículos de Job, en los que se niega a ver la luz del día.

Parece que el *leit motiv* del poema y de ambos Job es que sea mayor su desgracia antes que de su boca salga el reproche, para que así se manifieste en el siervo, plenamente la gracia divina.

El poema “Job” de Concha Urquiza reza:

Él fue quien vino en soledad callada,
y moviendo sus huestes al acecho
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
y cerco a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada
sus saetas bajaron a mi pecho;
Él mató los amores en mi lecho
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo,
hirió la tierra, la ciño de abrojos,
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la obscura lumbre de sus ojos⁶⁸.

En “Job”, Urquiza adopta el estilo meditado y reflexivo, característico de Fray Luis pero en el Job de la mexicana no existen motivos de consolación (como si ocurre en el de Fray Luis), más bien hay la consignación, el testimonio de un hecho, de una experiencia. Ella misma esta ahora tomando el lugar de Job, se ha convertido en él.

⁶⁷ Job 3:10

⁶⁸ Concha Urquiza op. cit. p.11

El personaje de Job se expresa en un lenguaje simbólico y poético, tanto en el texto bíblico como en el poema de Urquiza. Hay quizá una diferencia de matiz entre el sentir de la poeta y el del personaje bíblico. Al personaje de la Biblia, los dolores y las tribulaciones “no le cegaron la fuente del perdón”, no “le restan el sentido sobrenatural que el cristiano debe dar a las adversidades de la vida”⁶⁹. En el del poema urquiziano, el perdón es sustituido por el reclamo ante lo irremediable e irreversible: está completamente enamorada y debe de padecer la lejanía y/ o ausencia del Amado; de ello se duele y se conduele, se rebela.

En el poema de Concha, las palabras trazuman humanidad, testimonio elocuente de la fragilidad e indefensión del hombre ante los designios de Dios pero sobre todo ante la huella infalible de Su amor. No hay en el poema ni heroísmo cristiano ni grandeza humana; por el contrario hay un humanismo sincero, una comprensión de la fragilidad del ser terrenal y de su espíritu.

2.3.2 El libro de Ruth

Concha Urquiza toma personajes femeninos de la Biblia, ya sea que aluda a un pasaje específico o que haga una gran síntesis del sentido del libro donde estos personajes aparecen. Ruth es una de estas figuras, citada en el poema que se incluye en *“El reintegro”*, y constantemente en las cartas y el diario de la escritora.

La figura de Ruth ha sido celebrada por poetas, prosistas y artistas plásticos de todo el mundo. Es la figura de una doncella notablemente virtuosa (sincera, refinada y discreta), hija cariñosa, nuera leal y esposa honrada. Ha sido alabada por ser el tronco del linaje de donde descienden los hombres más justos de la época, entre ellos David, Daniel y el propio Mesías; y finalmente por ser, junto a Noemí, símbolo de la solidaridad femenina.

⁶⁹ Dice P. Felix García en Fray Luis de León, tomo I, op. cit., p. 7.

La atracción que siente Concha Urquiza por el personaje bíblico queda corroborada a través de un poema escrito en 1937, titulado precisamente “Ruth”. El poema dice:

La quieta soledad, el lecho oscuro
de inmortales tinieblas coronado,
el silencio de la noche derramado
el cerco de la paz, ardiente y puro.

Ruth detiene el aliento mal seguro,
descubre el rostro de dolor turbado,
y por largos anhelos agitado
con dura mano prime el seno duro.

Duerme Booz en tanto; su sentido,
en misterioso sueño sumergido,
la presencia de Ruth ignora.

Mas su despierto corazón medita...
y la noche fugaz se precipita
hacia los claros lechos de la aurora.

El poema es una alegoría del acecho amoroso: ella cree que él no se ha dado cuenta de su cercanía, de que lo contempla, cuando en realidad el “despierto corazón” del hombre “medita”, ¿acerca de qué medita? sería la pregunta pero el poema no se encarga de aclararlo, pues de repente amanece.

Más que demostrar que la confianza en el Dios de Israel siempre se ve recompensada, como en texto bíblico, el poema de Urquiza se concentra en hacer énfasis en la connotación erótica de un pasaje del libro: Booz yace en la era⁷⁰ y Ruth, por instrucciones de su suegra, lavada, ungida y velada llega silenciosa y se acuesta a los pies del varón en solicitud de protección, pero también en sutil ofrecimiento. La sutileza con que Urquiza ha sabido captar y

⁷⁰ Espacio de tierra limpia y firme, algunas veces empedrado, donde se trillan las mieses. Cuadro pequeño de tierra destinado al cultivo de flores u hortalizas.

describir el deseo amoroso que surge en la mujer a la vista del varón inerme, es la pepita de oro del poema, vehiculado a través de una cerrada red retórica.

2.3.3 El Nuevo Testamento

Concha Urquiza fue una apasionada lectora del Nuevo Testamento, escribió variaciones de los evangelios de Lucas y Marcos a las que llamó “Christus”, “El geraseno”, “El encuentro” y “El apóstol”. Tomemos como ejemplo la segunda de estas variaciones, basada en la historia del poseído de Gerasa que se cuenta en el pasaje del Evangelio de Lucas⁷¹.

Como en tantos otros pasajes bíblicos, Jesús se encuentra al paso hombres y mujeres poseídos por distintos demonios que se manifiestan en formas diversas.

En especial, este hombre proveniente de la región de Gerasa es habitado por “Legión” una multitud de demonios que le obliga a vivir desnudo entre las tumbas de un acantilado. Aún atado con cadenas, el hombre poseía una fuerza sobrenatural que ningún geraseno⁷² podía controlar.

Al desembarcar Jesús en este poblado, lo libera de sus demonios y estos se introducen por mandato del Mesías en una piara de cerdos. El hombre libre ruega a Jesús le permita acompañarlo y como contraparte Él le contesta que debe quedarse y predicar entre los suyos el milagro vivido.

Urquiza sólo toma, al igual que en los sonetos anteriormente vistos, el instante angustioso y doloroso:

⁷¹ Lucas 8:26-39

⁷² Habitantes de Gerasa. En algunos manuscritos figura este nombre (Mt. 8:28; Mr.5:1, BJ; Lc. 8:26, 37, BJ); en otros, gadarenos, y aun gergesenos. La ciudad de Gerasa, perteneciente a la Decápolis, ahora Jerash, está a unos 56 km al sudeste del Mar de Galilea, por lo que no puede ser la ciudad a la que se refieren los pasajes indicados arriba, porque ellos ubican el incidente a orillas del Mar de Galilea. Por eso se ha sugerido que hubo otra Gerasa, desconocida, que habría estado próxima a la orilla del lago.

¡Oh Dios, geraseno,/ oh cómo tu historia parece la mía!⁷³

Comienza a continuación la identificación de la poeta con el personaje bíblico.

Los viejos sepulcros de piedra se abrieron/ y fueron su lecho.

A través de la palabra de Urquiza, se describe un lamento que plañe en el viento y resuena en las tumbas.

[El endemoniado lleva] Herida la carne, sangrientas las uñas, orlada de espuma la boca feroce, [sic] vacíos los ojos, desnudos los miembros y en este escenario de terrible espanto, vaga un alma que gime y “ronda las tumbas prestándole voces.

Al leer la variación del evangelio, el lector espera que de un momento a otro aparezca un toque purificador pero no sucede, el poema termina sin que el encuentro con Dios ocurra, por el contrario, la fuerza maléfica, el lamento demoníaco que habita el viento gime:

Pero sólo el viento y el viento y el viento que baja sangrando, que viene rugiendo que ronda las
tumbas prestándole voces que bate los troncos
que gira y desgaja las sombras nocturnas, el viento,
el viento que gime que busca mi alma
el viento que plañe con largo *crescendo*⁷⁴.

Cabe resaltar, que el viento, imagen poseída por la “Legión” en el poema de Concha, no aparece en el libro de Lucas, sin embargo, para la autora encarna la desolación y la desgracia; lo acompaña con el verbo “plañir” que en un inicio aparece en participio, cambia posteriormente en presente y gerundio, dotándolo de una vitalidad *in crescendo* y trágicamente pone punto final al poema.

⁷³ URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 43.

⁷⁴ *Ídem*, 43.

La intención de analizar brevemente estos poemas es presentar la influencia bíblica del Nuevo y Antiguo testamento en el estilo urquiziano. Imágenes y estructura que se transforman en el “yo poético”, donde la autora habita cada uno de los personajes para, desde la voz de ellos, versar la angustia, la desolación, más nunca el encuentro.

2.3.4 Los Salmos

Son varios los poemas de Concha Urquiza compuestos a la luz de los Salmos bíblicos, tanto en sus alcances líricos, en su contenido humano y en cuanto a la intención de conservar el valor de la palabra de Dios como realidad de facto. Cuando hablamos de la palabra bíblica no nos situamos en el terreno de los sonidos articulados, pues Dios es un ser espiritual y no tiene boca para emitir dichos sonidos, sino que nos referimos a todos los modos y medios por los que Dios ha querido llegar hasta nosotros en comunicación profunda pues “Dios obra por su palabra y por sus hechos”⁷⁵.

Por la capacidad de los *Salmos* de hablar de la naturaleza e historia humanas, de la relación hombre-Dios (relación de amor rechazo), por ser una forma ideal de expresar el dolor, el gozo, la salud y la enfermedad del creyente, así como la prosperidad y la penuria, la soledad y la compañía, es explicable que se convierta en una fuente de inspiración para poetas antiguos y modernos, incluyendo a la propia Concha Urquiza. Otra de las razones por las cuales la forma del salmo es adoptada por ella y otros poetas, tiene que ver con la musicalidad que le es inherente. Se ha dicho incluso que los salmos son “poemas oracionales”, en tanto que son una forma de dialogar con Dios. ¿Qué son los poemas de Urquiza sino un diálogo con la divinidad?

Concha Urquiza se inspira en el Salmo 41-Libro 2 para escribir su soneto “Como la cierva”, en el que puede verse de inmediato la influencia del texto

⁷⁵ TROBAJO A., SÁNCHEZ Caro J.M., GARCÍA López F., FERNÁNDEZ Ramos F., APARICIO Rodríguez F., VILAPLANA A., AGUIRRE R., MONTERO D., *La palabra de dios en lenguaje humano*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1994, p.127.

bíblico que en la versión de la Vulgata⁷⁶ corresponde al Salmo 42, Libro II, sin embargo, la voz poética parece más bien tener como referencia la versión de Fray Luis de León quien sitúa los versos en el Salmo 41-1, 2; este reza:

1. Como la cierva brama

Por las corrientes aguas, encendida

En sed, bien assi clama

Por verse reducida.

5. Mi alma, a ti, mi dios, y a tu manida,

Sed tiene el alma mía

Del señor, del viviente y poderoso

¡Ay! ¿cuándo será el día que tornare gozoso

10. a verme ante tu rostro glorioso?

La noche que estoy llorando

Y el día, y solo aquesto es mi sustento,

En ver que preguntando

Me están a cada momento:

15. “¿Tu Dios, di dónde está, y tu fundamento?

Y en lloro desatado

Derramo el corazón con la memoria

Que quando rodeado

Iba de pueblo y gloria,

Hazinedo de sus loas larga historia.

El texto de Concha Urquiza dice:

Yo soy como la sierva que en las corrientes brama.

sed y polvo de fuego su lengua paraliza,

y en salvaje carrera con las astas en llama,

sobre la piedra el casco golpea y se desliza.

⁷⁶ La **Vulgata** es una traducción de la Biblia al latín, realizada a finales del siglo IV (en el 382 d.C.) por Jerónimo de Estridón. Fue encargada por el papa Dámaso I dos años antes de su muerte (366-384). La versión toma su nombre de la frase *vulgata editio* (edición para el pueblo) y se escribió en un latín corriente en contraposición con el latín clásico de Cicerón, que Jerónimo de Estridón dominaba. El objetivo de la Vulgata era ser más fácil de entender y más exacta que sus predecesoras.

La Biblia latina utilizada antes de la Vulgata, la *Vetus Latina*, no fue traducida por una única persona o institución y ni siquiera se editó de forma uniforme. La calidad y el estilo de los libros individuales variaba. Las traducciones del Antiguo Testamento provenían casi todas de la Septuaginta griega.

Corriente abajo, al borde de las aguas tranquilas,
donde perennemente fluye tu rostro manso,
los que te aman bebe con labios y pupilas,
saciando sed eterna sobre el hondo remanso.

Ciega el sol y angustia, preñada de agonía,
la bestia enloquecida galopa todavía
a par del espumoso rugido del torrente;

sólo a veces el viento, que de tan lejos vuela,
le dice la frescura de aquella frontezuela
donde tu Rostro manso fluye perennemente...

Si en algunas ideas y versos se pliega más fielmente al texto bíblico, es notable la apropiación y refundición de elementos, a través de conceptos audaces y novedosos para reinterpretar su propia situación vital y espiritual.

El poema urquiziano toma a la “cierva herida” como el Yo lírico del poema con toda su feminidad a cuestas, el saberse totalmente terrenal y profana lleva a la cierva a incendiar su pensamiento queriendo elevarse para poder tocar las serenas aguas de la Fe, fe que debiera ser ciega y no admitir dudas, aunque las “astas en llamas”, aluden a un estado de crisis provocado por la lucha entre lo espiritual y lo terrenal.

2.3.5 El Cantar de los Cantares

El cantar salomónico no fue en sus orígenes un libro religioso, El *Cantar* es una colección de poemas líricos que no guardan una relación interna entre sí. Esto es, no hay una estructura temática, sólo una unidad lírica mantenida por el amor de la Amada hacia el Amado ausente. El *Cantar de los cantares* ha sido el modelo de grandes obras literarias y doctrinales y por su sabiduría sobre el amor.

Es posible que Concha Urquiza haya leído primero el *Cantar* que incluye la versión de la vulgata y luego se haya adentrado en la versión de Fray Luis de

León, ésto explicaría porqué parece que la poetisa captó primero el sentido literal de las frases y expresiones del texto. Aquellas que describen el diálogo amoroso entre Salomón y su esposa, le permitieron sopesar en su valor intrínseco cada palabra, y aprovechar el léxico y los matices, sin profundizar mucho en su sentido místico y teológico, aunque ya con una intención eminentemente religiosa. En una primera lectura de los poemas de Urquiza, cada verso destaca por su ritmo, por la sonoridad y belleza de cada palabra, por sus evidentes contenidos amorosos y eróticos.

Urquiza escribió en 1937 dos poemas dedicados a la figura de la Sulamita, la protagonista del libro sagrado: “La canción de Sulamita”, fechado el 11 de junio y “Sulamita” del 23 de junio. En ambos poemas, Concha toca el tema de la Esposa del *Cantar* que le habla en tiernas quejas al esposo. La esposa que abandona su propia casa para buscarlo por todas partes. La esposa que se conduele por su ausencia. Urquiza invierte los papeles; concibe la salvación no como si Dios anduviese en la búsqueda del hombre o la humanidad, sino como el alma humana a la búsqueda de Dios. El poema dice:

Atraída al olor de tus aromas
y embriagada del vino de tus pechos,
olvidé mi ganado en los barbechos
y perdí mi canción entre las pomas.

Como buscan volando las palomas
las corrientes nacidas en sus lechos,
por el monte de cíngulos estrechos
buscaré los parajes donde asomas.

Ya por toda la tierra iré perdida,
dejando la canción abandonada,
Sin guarda la manada desvalida.

desque olvidé mi amor y mi morada,
Al olor de tus huertos atraída,

del vino de tus pechos embriagada⁷⁷.

La manera como inicia y termina el poema es muy significativa, en la primera estrofa el yo lírico describe sin preámbulos el enajenamiento que sufre la Sulamita por el esposo, mientras que culmina y cierra el poema repitiendo de manera más sintética la idea principal, que puede resumirse en la frase “por tu amor olvidé y abandoné todo”. En este poema, es la amada quien busca al Amado, finalmente, la salvación del hombre radica en que el alma humana sale a la búsqueda de Dios y no al revés.

2.4 Influencias Literarias

Como ya lo revisamos, la lectura de la Biblia es una de las influencias más determinantes en la obra de Urquiza, sin embargo, también existen otras influencias que ayudaron a construir a la poeta. Quizá la lírica castellana es la segunda influencia más importante y la literatura latinoamericana sería la menos relevante.

A continuación revisaremos brevemente estas influencias en el corpus poético de Concha Urquiza.

2.4.1 Influencia Lírica Castellana

La utilización de cultismos⁷⁸ y arcaísmos⁷⁹ de Urquiza denota el gusto de la poeta por la larga tradición de la lírica castellana, esto es atribuible tanto a la

⁷⁷ “Sulamita”, fechado el 23 de junio de 1937. Como consigna Gabriel Méndez Plancarte, el poema es la continuación de la primera canción.

⁷⁸ En la tradición filológica del español se llama **cultismo** a una palabra cuya morfología sigue estrechamente su origen etimológico ya sea griego o latino pero sin obedecer los cambios que la evolución de la lengua castellana siguió a partir de su origen. Reintroducido en la lengua por

coincidencia en el idioma como a la utilización de la lira, el soneto, y las temáticas: la búsqueda incesante de las moradas, el amor herido como un cervatillo en el bosque, de imágenes y figuras. A continuación revisaremos brevemente a algunos de los autores de esta tradición que eran leídos por Urquiza.

Bien sabido es el gusto de Concha por los temas religiosos del Arcipreste de Hita y de Gonzalo de Berceo, a quien dedicó su poema “Al Yoglar de nuestra Señora”⁸⁰ cuyo epígrafe advierte: A la manera de Berceo y el primer verso continúa: O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo.

Además de esta dedicatoria, Urquiza utiliza el estilo “*cuaderna vía*”⁸¹ y aborda constantemente la temática sobre la Virgen, la vida de santos y poemas litúrgicos, como lo hiciese el Berceo.

Sobre el gusto que la poeta tenía por la obra de Berceo, Méndez Plancarte comenta:

Su devoción a Gonzalo de Berceo, patriarca noble e ingenuo del “mester de clerecía” hízole componer aquella plegaria “Al Yoglar de nuestra Señora”, en el mismo metro usado por él en muchos de sus poemas: las poderosas estrófas “de quaderna vía”, cuartetos alejandrinos monorrimos. No cabe duda que nuestra poetisa logra reproducir la gracia y la ruda ingenuidad

consideraciones culturales, literarias o científicas, el cultismo adapta apenas su forma a las convenciones ortográficas y fonológicas fijadas por la evolución lingüística, pero prescinde de las transformaciones que las raíces y morfemas padecieron en el desarrollo de la lengua romance. En algunos casos, los cultismos se emplean para introducir terminología técnica o especializada, en otros casos, construyen neologismos, como el nombre de la mayoría de las disciplinas científicas.

⁷⁹ En lingüística histórica el término **arcaísmo** se usa para designar un término léxico o un elemento gramatical utilizada en el pasado en la mayor parte del dominio del español pero que actualmente ha desaparecido del habla cotidiana de la mayoría de hablantes, y sólo es usado en ciertos contextos, en ciertas variantes aisladas, y que aunque en general es entendido por los hablantes no tiene un uso amplio en la mayoría de variedades de la lengua.

⁸⁰ URQUIZA Concha. *El corazón preso*, 30.

⁸¹ NAVARRO Tomás, en *El arte del verso*, señala acerca del alejandrino organizado en cuartetos pero de una sola rima consonante a imitación de los versos alejandrinos de origen francés: “El principio de la regularidad silábica está heredado de la poesía latina medieval y Berceo es el único poeta que consigue la regularidad métrica”.

de su modelo, aunque ahí sí es demasiado visible el afán arqueológico y la artificiosa reconstrucción del castellano medieval⁸².

En este poema Urquiza ejemplifica el estricto manejo que tenía sobre las formas clásicas, tales como el alejandrino, el soneto, la lira, la oda y el romance.

El manejo de la poeta del terceto es innegable herencia de la devoción a las versiones bíblicas traducidas de Fray Luis de León, “el maestro” como ella le llamaba. El sello “luisdeoninano” es evidente en su “Égloga en tercetos” dedicado al mismo Fray:

*En vano el verso delicado toca en lo interior del alma
en vano suena
en vano ciñe de fervor la boca*⁸³

Otros poemas donde es visible esta influencia son “*Loores por Cristo*”, “*Cristo en la Cruz*”, “*Dicha*” y “*¿Cuándo ...?*”. Además de las influencias estilísticas podemos hablar de la influencia temática, comúnmente se ordena la poesía de Fray Luis de León en tres niveles, en el primero se habla del deseo por retirarse del mundo y olvidarse de las luchas que comprometen al alma devota. El segundo nivel invita a la vocación contemplativa de la armonía del mundo y a la visión de un orden universal. El último nivel es dedicado al plano místico religioso.

A lo largo de los poemas de Concha encontramos varias similitudes e incluso “diálogos” con Fray Luis, por ejemplo, en el poema “*Dicha*”⁸⁴, Concha refleja el ansia del retiro al decir:

Mi corazón olvida/ y asido a tus pechos se adormece.

Sobre Job⁸⁵ Fray Luis escribe:

⁸² Gabriel Méndez Plancarte cita en el prólogo a *Poesías y prosas* una carta dirigida a la Srita. Rebeca Buchelli, fechada en Morelia, el 20 de Febrero de 1938.

⁸³ URQUIZA, *El corazón preso*, 82.

⁸⁴ *Ídem*, 70.

Y vino y puso cerco a mi morada y abrió/ por medio della gran carrera.

Mientras que el soneto “Job” reza:

*Él fue quien vino en soledad callada,/y moviendo sus huestes al acecho/ puso lazo a mis pies,
fuego a mi techo/ y cerco a mi ciudad amurallada⁸⁶.*

También, encontramos influencia del poeta agustino en sus versos “La profecía deTajo” y en “Memorare novísima tua...” de Urquiza.

¡Ay de mí que camino con pie lento mientras el tiempo huyendo me asegura la cuenta estrecha y el fatal momento! ¡Ay triste, que el otoño se apresura, y aún soy la simiente no sembrada y el árbol cuyo fruto no madura!⁸⁷

Las estrofas del fraile agustino dicen:

¡Ay triste! ¿Y aún te tiene el mal dulce regazo? ¿Ni llamado el mal que sobreviene no acorres? ¿Ocupado no ves ya el puerto a Hércules sagrado?⁸⁸

Luis de León, encarnaba el ideal de estilo artístico de Concha, la búsqueda de un refugio elevado, las persecuciones del mundo, las tormentas interiores, la pasión por los estudios bíblicos, las formas medievales y el claro conocimiento de los clásicos griegos y latinos, constituyeron todo aquello de lo que la poeta se nutrió para formar un estilo propio.

Otro poeta admirado por Urquiza tanto en su poesía como en su relación con Dios fue San Juan de la Cruz, muchos de sus poemas llevan el sello temático y estilístico que caracterizó a este místico. En “Cántico espiritual” de San Juan, el esposo responde:

⁸⁵ Fray Luis de León hace una traducción de Job 24, misma que leía Concha Urquiza.

⁸⁶ URQUIZA, *El corazón preso*, 33.

⁸⁷ *Ídem.*, 38.

⁸⁸ ALONSO, Dámaso. *Poesía española, Estudio de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos: 1962. 634

¿Por qué, pues has llagado
a aqueste corazón, no le sanaste?
y pues me le has robado
¿Por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?⁸⁹

Mientras que en la “Canción de la Sulamita” de Urquiza se lee:

No devuelvas el robo que robaste; guarda el amor que con amor venciste y el corazón que con dolor ganaste⁹⁰.

Con estos versos podemos apreciar el mismo tratamiento del arrebató y el abandono que experimentan ambos poetas en el contacto divino. En “Noche Oscura” y “Canción del bosque”, ambos describen el encuentro con Dios en un jardín, algo muy propio del *Cantar de los cantares*, San Juan escribe:

*Quédeme y olvídeme
el rostro recliné sobre el Amado, ceso todo y déjeme
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado⁹¹*

La Égloga, “Canción del bosque”, de Urquiza dice:

*Yo cantaré mi amor contigo a solas que escuchas en el viento sosegado sobre los vastos
campos de amapolas,
pasando por montes y collado soplando en las corolas encendidas acariciando el brote
malogrado;
contigo en las veredas escondidas donde vagan arroyos silenciosos
y están las azucenas florecidas;
contigo en los parajes nemorosos donde el cansado corazón se entrega por los espesos
cedros rumorosos⁹²*

⁸⁹ DE LA CRUZ, Juan. *Poesía completa*, [Edición preparada por Manuel de SANTIAGO], Barcelona: Novoprint, 1989, 87.

⁹⁰ URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 56.

⁹¹ DE LA CRUZ, Juan. *Poesía completa*, [Edición preparada por Manuel de SANTIAGO], Barcelona: Novoprint, 1989, 103.

⁹² URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 77.

Ambos conciben al jardín como el lugar de búsqueda y encuentro de Dios, un lugar donde el corazón se rinde ante el sosiego divino al entregarse al descanso que con ansia el alma persigue.

Al igual que ambos utilizan el jardín, también coinciden en la utilización del ciervo en “Cántico espiritual” y en la lira de Concha titulada “¿Cuándo...?”. En los dos poemas, el alma herida revela un sentimiento de soledad atribuible a al mundo y a la dificultad de permanecer en las cosas del espíritu, esto último se convierte en un anhelo en la poesía de Urquiza.

Tanto Fray Luis y San Juan utilizan la lira sobre otras formas para consagrarlas a temas espirituales, Concha siguiendo a sus modelos se abstiene del uso de la lira fuera de lo divino.

También la herencia garcilasiana se hace presente en Urquiza ya que la evolución de la lira es Garcilaso-Fray Luis-San Juan, quienes representan la profana-lira y cristiana-lira mística respectivamente. Otros poetas españoles que Urquiza leyó fueron Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti entre otros más. La proximidad de Concha con estos poetas la lleva a cultivar esta tradición castellana, cuya técnica y concepto de belleza recoge en su poesía pero sin dejar de lado la originalidad y emoción propia de la poeta.

Francisco de Quevedo, experimenta en su poesía una preocupación metafísica, la indagación y el alma prisionera del cuerpo y amor metafísico de lo cual es partícipe Concha, aunque a diferencia de Quevedo, ella indaga a través de un diálogo con Dios.

Al igual que Lope de Vega, Urquiza utiliza una barquilla como metáfora del alma en zozobra, también podemos encontrar un estilo similar en el tratamiento de los cinco sonetos bíblicos de Concha con referencia “Al triunfo de Judit” de Lope de Vega.

La influencia de Lope de Vega es muy evidente en el soneto *Ruth* en el que la poeta imita la forma de recoger de dentro de la historia un instante poético y representarlo en verso, típico del poeta español.

Otro poeta que nutrió a la poeta fue Juan Ramón Jiménez, su poesía se distingue por ser intimista, los anhelos de pureza y la búsqueda de las profundidades del alma, son ejes temáticos que Concha compartió en sus versos con Juan Ramón. El afán intimista de ambos los lleva a que el poeta utilice su alma misma como escenario.

2.4.2 Influencia Latinoamericana.

También es perceptible la influencia latinoamericana en la obra de Urquiza aunque no de manera tan transparente en sus poemas como la lírica castellana. Escritores como Joaquín Arcadio Pagaza, Manuel José Othón, Ramón López Velarde, pero sobre todos: Julio Herrera y Reissig, cuyas eglogánimas sobre temas pastorales: “Éxtasis de la montaña”, influyeron en la obra de la poeta michoacana.

Tanto Herrera y Reissig como Concha Urquiza son poetas que permanecieron a las puertas de la vanguardia y la poesía moderna pero ninguno dió el último paso, ya que ambos siguen los patrones formales, fieles a lo clásico.

Una similitud entre la poeta mexicana y el poeta uruguayo es el conocimiento de la Biblia, si bien el tratamiento que hace Herrera y Reissig es totalmente alejado del religioso y cargado de ironía, sarcasmo y una actitud irrespetuosa y lúdica, es quizá el tema religioso de su poesía lo que atrajo a Urquiza.

Otra coincidencia es que los dos poetas consideran al pensamiento y al corazón como interlocutores de los sentimientos y emociones, Herrera escribe:

Siento sorda la campana

que en mi pensamiento intuye;
en el eco que refluye
mi voz otra voz me nombra;
¡y hosco persigo en mi sombra
mi propia entidad que huye!⁹³

En la poeta mexicana:

Miente mi corazón cuando te ama, hecho intérprete fiel de mi sentido, como el eco en abismo
percibido
que el viento, no la voz, forma y derrama⁹⁴.

Otra coincidencia, es el erotismo:

Blande tu invicta blasfemia que es una garra pulida,
y sórbeme por la herida sediciosa del pecado, como un pulpo delicado,
¡muerte a muerte y vida a vida!⁹⁵

A lo que parece responder el soneto urquiziano:

Mi cumbre solitaria y opulenta declinó hacia tu valle tenebroso,
que oro de espiga no frescor de pozo ni pajarera gárrula
sustenta⁹⁶.

La parte séptima de “La torre de las esfinges” de Herrera y Reissig destaca por un erotismo cargado de adjetivos insólitos que pueden encontrarse también en los sonetos eróticos de Urquiza.

Considerar a Julio Herrera y Reissig como influencia de la obra poética de Concha Urquiza renueva la esperanza de quiénes apoyan la hipótesis de que existen textos de carácter vanguardista y no religioso de la poeta que aún no

⁹³ HERRERA y Reissig, Julio. *Poesías completas y páginas en prosa*, [Prólogo de Roberto Bula Píriz], [2ª edición], Madrid: Aguilar, 1961,128.

⁹⁴ URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 179

⁹⁵ HERRERA y Reissig, Julio, 130

⁹⁶ URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 180.

han sido publicados, esto abre a su vez nuevos horizontes en los estudios sobre la obra de Urquiza.

Las demás influencias latinoamericanas en su poesía son de menor trascendencia en comparación con el escritor uruguayo pero son dignas de mencionarse.

Urquiza guarda una serie de similitudes en torno a la lucha erótico-religiosa con el poeta zacatecano Ramón López Velarde (1888-1921), los amigos de Concha comentaban que recitaba “La mancha púrpura” de memoria y quizá ésto explica que en varios poemas de Concha existan rasgos característicos de la obra de López Velarde. Por ejemplo, la evocación de la provincia, sus habitantes ignorados y sus paisajes en oposición a la desolación de las urbes:

...ingenuas provincias: cuando mi vida se halle desahuciada por todos, iré por los caminos por donde vais cantando los más sonoros trinos y en fraternal confianza ceñiré vuestro talle.

A la hora del Ángelus, cuando vais por la calle, enredados al busto, los chales blanquecinos decora vuestros rostros -¡Oh rostros peregrinos!- la luz de los mejores crepúsculos del valle⁹⁷.

En “Retorno a Morelia”, Urquiza anhela la vida en provincia:

*Cierto, tú has sido fiel; la misma calma las mismas alboradas deleitosas;
torres aladas y canteras rosadas,
un remanso de paz para mi alma.*

*Guardas aún áquel rubor intenso que ponía en la plaza verdeante
la bugambilia en flor, y áquel instante de tus campanas en el aire tenso⁹⁸.*

La nostalgia de la vida en provincia: el pueblecillo, la plaza, el valle son símbolos de esa atmósfera apacible que el poeta ha dejado, tema que es una constante tanto en López Velarde como en Urquiza.

⁹⁷ <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/111198/alfilode.htm>

⁹⁸ URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 159.

Si bien ambos poetas comparte la búsqueda en torno a Dios, el amor y la muerte, la forma de resolverlas es diferente: Concha aleja todo amor carnal mediante el ascetismo para acercarse de mejor forma a Dios, lo que produce una constante lucha entre lo terreno y lo divino, Urquiza oscila entre los deseos carnales y la paz divina. Por su parte, López Velarde se abandona a un amor terrenal, asume y transforma en humano el amor divino, la similitud entre ambos radica en la búsqueda de un amor divino.

En “A Jesús llamado el Cristo”, Urquiza hace patente el amor doloroso, la lucha entre quien desea un amor divino pero lo busca en el humano:

*Entre el cobarde impulso de olvidarte y el doloroso afán de poseerte,
el corazón vacila de tal suerte
que ya no sabe huirte ni buscarte.*

*Conozco que he nacido para amarte, que dejarte de amar será mi muerte, ya más quiero
perderme con perderte que mi torpe placer sacrificarte.*

*Mas, ¿qué mucho, mi Dios, si me quisiste de contrarios principios engendrada? Cielo y tierra es
el ser que tú me diste;
y cuando busca el cielo su morada primera, y va a subir, se le resiste la tierra, de la tierra
enamorada⁹⁹.*

Cabe resaltar que a diferencia de López Velarde, Concha Urquiza elige la escisión como camino para alcanzar el amor divino. Parece que algo que aprendió la poeta es aquello que constantemente reiteraba este último, respecto a que la misión del poeta es crear sensaciones, esto se convierte en un eje muy importante para ambos poetas.

También Méndez Plancarte refiere que la poeta era asidua lectora de Manuel José Othón (1856- 1906). El sentimiento de soledad ante la naturaleza y la melancolía que provoca la lluvia presentes en la obra de Urquiza evoca el trabajo de Othón tanto por su temática como por la manufactura de una poesía

⁹⁹ URQUIZA, Concha. *El corazón preso*, 127.

fluida de adjetivos. Para ejemplificar esto podemos recurrir a la segunda parte de “Idilio Salvaje” de Manuel José Othón:

*¿Por qué a mi helada soledad viniste cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje, árido y triste, inmensamente triste*¹⁰⁰

Mientras que en Camécuaro, Urquiza escribe:

*Obsesión de la luz. Nada se mueve, nada vibra en el ámbito miraje,
nada la pura soledad conmueve.*

Ambos poemas muestran un paisaje desolador lleno de angustia, la naturaleza cargada de nostalgia y tristeza agita perturbadoras presencias del alma. Ambos poemas desembocan en una nostalgia del presente y del pasado a través de los elementos de la naturaleza.

Si bien no se puede considerar a Urquiza una poeta paisajista, en “Paisajes Michoacanos” los elementos de la naturaleza se tornan como una manifestación de amor y pareciera que la naturaleza misma está en el alma de la poeta y desde su interior narra la nostalgia, angustia y desolación.

Para ambos poetas, la naturaleza en sus poemas representa una imagen casi erótica ya que conciben a la tierra como el lugar ideal para la unión entre el hombre y Dios.

Joaquín Arcadio Pagaza, es otro poeta mexicano que influyó en cierta medida la poesía de Concha Urquiza, Pagaza también era un cantor de la naturaleza, lo mejor de su poesía se encuentra en el paisajismo que acompaña con un suave lirismo melancólico. Al igual que Othón, se resistió al modernismo y se apegó a la métrica clásica, cultivando especialmente el soneto, misma línea que Urquiza utilizó en su poesía.

¹⁰⁰ MONTES DE OCA, Francisco. 443.

En la temática también Urquiza retoma a este poeta en cuanto a la admiración por Horacio y Virgilio, ya que Pagaza es el único poeta mexicano que ha traducido a nuestro idioma las odas de Horacio así como algunas églogas y libros de Virgilio. Cabe recordar que Concha era una lectora apasionada de Virgilio e incluso en su obra se cuenta una versión de la quinta Égloga de Virgilio.

Probablemente Arcadio Pagaza no dejó una huella característica en la poesía de Urquiza pero existe una clara afinidad temática y estilística que invita a considerar una posible influencia.

Tras hacer una revisión a las influencias de Concha Urquiza en este capítulo, podemos concluir que a pesar de ser una lectora asidua de poetas mexicanos y latinoamericanos, el estilo y temática de la poeta michoacana proviene en gran medida de la lírica castellana y la sagrada escritura, sin embargo, no es un ejercicio estéril señalar rastros de otras influencias ya que nos muestra a una poeta más abierta a la vanguardia de lo que se había pensado.

Capítulo III

La Radio como difusor de literatura

3.1 La función educativa de la Radio

Desde sus inicios, la radio estuvo vinculada a proyectos educativos, hacia 1923 más de treinta universidades estadounidenses y algunas europeas contaban con emisoras propias, es por esto que Ángel Faus dice que "La radiodifusión nace y se desarrolla en un mundo académico muy lejano al bancario que vivió Gutenberg, a la intuición de Nipkow (...) y a las investigaciones industriales de Zworikyn (...) para la Westinghouse".

Desde su comienzo, la radio apuesta por la información logrando un alto grado de aceptación y penetración, para 1930, transita de ser un medio de masas a ser un medio prestigiado y con un desarrollo técnico importante pero fue durante la Segunda Guerra Mundial que el mundo conoció las posibilidades de la radio tanto como arma de guerra e instrumento de adoctrinamiento ideológico.

Hasta la década de los años cincuenta existió una estrecha relación de estilo y contenido entre el nivel sociocultural del escucha y la oferta radiofónica, la radio ha estado siempre ligada a la sociedad en la que vive, hasta llegar a formar parte de ella. Los cambios sociales se han reflejado en la radio, y las variaciones radiofónicas han influido sobre la sociedad. Por ello, es útil resumir la evolución interrelacionada del binomio sociedad-radio, desde el momento en que comienza a ser llamada audiencia hasta aquel otro en que es configurada como objeto de la acción radiofónica, cuando en realidad es su destinatario.

En los siguientes años, la relación radio-sociedad iba a dar resultados distintos a los esperados, uno de los cambios más determinantes para la vida radiofónica fue la sustitución del concepto de comunicación radiofónica unitaria,

intelectual, informativa, estética y cultural, por una difusión instrumentalizada y emotiva dirigida a grupos seleccionados por supuestos intereses homogéneos.

Las innovaciones tecnológicas fueron los pilares de esta transformación, la introducción del transistor permitió que el receptor tuviera movilidad transformando el sentido comunitario de la radio en un sentido individual de comunicación. También la banda de FM propició la creación de nuevos modelos de programación.

Además de esta ruptura del concepto unitario de comunicación radiofónica, se propagó la idea de costear los costos de producción a través de la publicidad con lo que la radio se inscribe en la lógica de la competencia donde las estrategias de comercialización sustituyen la vocación de servicio comunitario que habían caracterizado al medio hasta entonces.

Éste cambio que “sacrifica” la creatividad, la comunicación y el servicio comunitario por la emisión de productos ajenos a su problemática expresiva y comunicacional es definitivo ya que no requiere de amplios tiempos de producción ni equipos técnicos y humanos especializados. Esta transgresión de la esencia del proceso comunicativo de la radio terminó por hacer olvidar las potencialidades sociales y creativas del medio.

Dicho lo anterior, el reto es regresar al camino inicial y revisar aquellas propuestas originales vistas siempre desde la perspectiva del binomio sociedad-radio, la única manera de lograrlo es si el medio se reconoce a sí mismo y trata de adaptarse a las nuevas circunstancias sin que ésto altere su autentico fin: el servicio a la sociedad.

El uso del sonido como una herramienta pedagógica no es nuevo, se dice que Pitágoras lo utilizó para incrementar la eficiencia de sus enseñanzas, el filósofo hacia que lo escuchasen tras una cortina y así desvincularse de su propia imagen, este proceso llamado “acusmática” daba mayor vigor e impacto a sus discursos.

A partir de ese momento, se ha llamado acusmático a todo lo que se puede oír sin que sea perceptible la fuente de dónde proviene. Con la creación de la

radio, este fenómeno se redefine: "La acusmatización aísla los objetos sonoros y los convierte en portadores de conceptos (...) Con la evolución de la tecnología del audio, el objeto original productor del sonido ya no necesita esconderse de la visión del oyente sino que realmente desaparece, ya no tiene que coincidir con el receptor ni en el espacio ni en el tiempo".

Resulta difícil establecer una definición completa del concepto de Radio Educativa, ya que bajo este agrupa modalidades radiofónicas muy variadas y diferentes entre sí: instructiva, comunitaria, popular, formativa... Aunque todas ellas parecen tener un rasgo en común, buscan alcanzar metas no comerciales al orientarse hacia un fin de carácter social.

La radio educativa surge poco antes de la Segunda Guerra Mundial con trabajos desarrollados en Estados Unidos y Europa, aunque ya desde los años veinte muchas universidades contaban con actividades radiofónicas en sus campus.

A partir de entonces el concepto de radio educativa se ha venido modificando sustancialmente. En los años cincuenta, se concibe a la radio educativa como un complemento de la enseñanza que imparten las instituciones académicas y como sustituto de la asistencia presencial a clases, las escuelas que implementan el uso de estas actividades no tardan en demostrar que es posible hacer educación popular desde el campo de la educación formal y que es posible combinar la radio con otros medios para hacerlo.

Por otra parte está el trabajo de las radios populares cuya premisa es convertirse en un medio de comunicación efectivo, a través de la participación ciudadana, en las localidades en que opera para que estas comunidades puedan expresar sus demandas, experiencias y propuestas mediante el diálogo, en el cuál, el medio asume el papel de difusor.

Con el éxito alcanzado por la radio educativa, para los años setenta, organismos internacionales (como la UNESCO) y nacionales incursionan en el apoyo a programas para países en vías de desarrollo. Durante esta década se

considera que la función de la radio educativa es denunciar, protestar e interpelar con lo que se abre a los movimientos sociales.

Ya no se limita a dar la palabra para que el público exprese su mundo y su realidad, ahora aspira a que las palabras tengan un sentido político, es decir, se busca que la radio contribuya al cambio político y económico además del social.

Durante las décadas de los setenta y ochenta, la radio se convierte en un espacio donde se manifiesta el discurso propio del pueblo. La función en estos años es ampliamente política y reivindica su objetivo, así pues, las radios educativas se erigen como canales de expresión popular, hecho por el cual queda marginada de la radio comercial.

A la par de este escenario, se realizan trabajos financiados por organismos como el Banco Mundial que pone énfasis en la utilización de la radio para la educación a distancia y como extensión de la escuela¹⁰¹. En este sentido, sin duda la radio permite reducir en gran medida los costos de la enseñanza tradicional además, con la educación a distancia se logra que tengan acceso al sistema educativo un mayor número de personas, resolviendo parcialmente los problemas de distancia y tiempo, propios del sistema tradicional de enseñanza.

Durante los años noventa, especialmente en Iberoamérica, la radio educativa busca competir con las emisoras comerciales, no en lo referente a ingresos comerciales sino en la búsqueda de llegar a sectores de audiencias más amplios. La idea ahora es tratar de conseguir que los sectores populares se expresen ante toda la sociedad y no solamente ante un fragmento de ella. Lo anterior produce que la dinámica radio-público se modifique.

En este cambio los fines políticos son desplazados por los económicos con lo que se limita la actividad social del medio, su carácter social queda desdibujado.

¹⁰¹En un informe denominado La radio al servicio de la educación y el desarrollo del Banco Mundial.

En la actualidad las radiodifusoras tienden a dos aspectos, por un lado aquellas con dinámicas de participación de grupos y por otra, las que compiten directamente con la radio comercial adoptando mecanismos para ganar y mantener cautiva a una audiencia.

Los organismos internacionales que se vieron atraídos por las posibilidades que brindaban “los nuevos medios” apoyaron económicamente diversos proyectos de radio educativa, además implementaron estudios sobre la implementación de estaciones, modelos de desarrollo de las mismas y sistemas de evaluación.

María Cristina Romo Gil¹⁰², estudiosa de la radio en México, ofrece una clasificación sobre las cualidades de la radio vista desde tres perspectivas:

- Desde el punto de vista auditivo, ya que la radio puede ser un vínculo de comunicación con todo tipo de personas, de cualquier condición social o educativa sin exigir demasiado esfuerzo por lo que se considera el medio propicio para los analfabetos.
- Desde el punto de vista psicológico, donde el mensaje radiofónico entra en el terreno de lo abstracto, intelectualmente hablando propicia la captación de conceptos al tiempo que favorece la introversión, se dirige al individuo personalmente. Además, la radio es sugestión, lanza su mensaje y el radioescucha echa a volar su imaginación de acuerdo a su circunstancia, formación y medio ambiente, por lo tanto va a interpretar el mensaje de acuerdo a su fantasía.
- Desde el punto de vista sociológico. La radio es un medio de comunicación instantáneo y portátil, a diferencia de la televisión llega a un público extenso, inconmensurable y hasta cierto punto desconocido.

Sean cuales fueren sus finalidades y estrategias, la radio educativa debe tener cuatro características esenciales que ha enumerado Hawkrigde y Robinson :

1. Los programas han de estar organizados en forma de seriales para facilitar la plena asimilación de los conocimientos adquiridos.

¹⁰² En su libro *Introducción al Conocimiento y Práctica de la Radio* (Ed. Diana 1987)

2. Los programas han de estar planificados explícitamente con la asesoría de consultores pedagógicos exteriores.
3. Pueden -y suelen- ir complementados con otros tipos de materiales didácticos, por ejemplo, libros de texto y guías de estudio.
4. Ha de intentarse que tanto los maestros o profesores como los alumnos puedan evaluar el resultado de esas emisiones.

Por las características anteriores la radio se presenta como el medio idóneo para la función educativa a pesar de los grandes avances de la televisión, este medio no ha llegado a desplazar del todo a la radio ya que esta última requiere de muchos menos recursos, está segmentada respecto a quién va dirigida y carece de recursos estilísticos y empresariales.

La función educativa de la radio en general ha sido desperdiciada, si bien ha sido aplicada como complemento educativo en algunos países de América Latina y Asia, lugares donde según la Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones (FUNDESCO) la radio resultó ser el primer medio de información y de adquisición de conocimientos. En el resto de los países no existen sistemas de educación radiofónica ya que ha sido tomada con poca seriedad.

Precisamente la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1970 establece un orden de prioridades en la función de los medios de comunicación masiva¹⁰³, en el caso específico de la radio, dicha institución señala:

1. Información. Entendiendo con ello la libertad de emitirla y recibirla.
2. Educación y Cultura. Considerando que toda información educa, se debe orientar el esfuerzo a los conocimientos útiles.
3. Desarrollo. Es decir, la labor de los medios en la tarea de modernización.

¹⁰³ Jorge Lozoya, en su artículo *El Estatuto de la Radio y la Televisión* (1976) retoma un orden de prioridades en la función de los medios de comunicación masiva establecidos por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1970.

4. Movilización política y social. Labor de construcción nacional.
5. Entretenimiento y recreación.
6. Publicidad y anuncios.

De lo anterior se desprende que la función educativa de la radio presenta varias facetas que pasan por las estaciones culturales y universitarias ubicadas en las grandes ciudades hasta las radios comunitarias de muy poco alcance.

Así pues, los pros de la radio educativa se centran en los procesos de enseñanza y aprendizaje. La radio educativa presenta modelos que provocan mayor proyección y por consecuencia, se establece un modelo de comunicación-educación, todo esto generado por la participación personal del público.

México cuenta con la infraestructura necesaria para establecer la radio educativa y su viabilidad ha sido comprobada, por lo que se presenta como una muy buena opción para cubrir las necesidades educativas de algunas comunidades.

A manera de conclusión podemos decir que la radio puede:

- Ser un instrumento que contribuya a mejorar los procesos de formación de los individuos. En este sentido, la utilización del medio puede propiciar que el individuo forme y escoja sus criterios.
- Generar espacios de expresión y retroalimentación social.
- Reforzar valores éticos de la sociedad.
- Hacer posible el conocimiento acerca de otras culturas.
- Propiciar confluencias con otros medios, de manera tal que se complementen los contenidos (proyectos multimedios) y se logre así una participación más completa.
- Apoyar los programas de carácter colectivo y las campañas sociales promovidas por las instituciones.
- Impulsar los programas de formación y actualización profesional.

Aplicada concretamente a las tareas educativas la radio puede servir para:

- Complementar a la enseñanza reglada, facilitando al profesor materiales de apoyo eficaces para reforzar los contenidos expuestos.
- Actuar como mecanismo directo de instrucción, en la medida en que puede presentar sin excesivos costos, con sencilla tecnología y en poco tiempo programas bien estructurados de contenidos relativos a una o varias materias.
- Extender la institución escolar, en cuanto suplemento de la actividad específica de las aulas y actuando, además, como puente entre la población y la escuela, lo que indudablemente refuerza la labor educativa.
- Apoyar la educación a distancia, sirviéndose de la complementariedad de materiales audiovisuales e impresos.
- Incentivar la libertad de expresión, en la medida en que la radio puede ser un medio donde aquellos que habitualmente son receptores pasan a convertirse con extrema facilidad en emisores: formulan sus propios contenidos, elaboran sus particulares discursos y agilizan la retroalimentación del medio y sobre todo de la institución escolar.

Hacer la afirmación de que con la implantación de la radio con fines educativos se resuelven los problemas pedagógicos y formativos de una sociedad es completamente erróneo pero si se puede afirmar que la radio puede sembrar inquietudes e incentivar la formación de individuos y grupos para que ambos sean capaces de desarrollar su creatividad. Regenerarse a sí misma aprovechando los recursos expresivos inherentes y apostar por la creatividad en todo momento es quizá el reto más importante de la radio educativa en estos tiempos.

3.2 Características del medio radiofónico

Respecto a otros medios de comunicación, la radio genera una comunicación particular en la que el emisor y receptor se ven sin ser vistos, donde los espacios se perciben y a la vez no, en la que de la nada se dibujan paisajes, animales, personas, emociones. El dicho "la radio es un medio ciego y al

mismo tiempo un mundo a todo color” ejemplifica perfectamente el espíritu de la idea anterior.

La radio es eso porque genera constantemente en quién la escucha, imágenes mentales que a diferencia de otros medios (el cine, la televisión, la prensa, la fotografía o los videojuegos) no están limitadas por espacios, pantallas, colores o sonidos y mucho menos se ven limitadas por el lenguaje radiofónico, que dota al medio de una gran riqueza expresiva y extraordinarias posibilidades de explotación. Dicha capacidad de generar imágenes mentales es la principal característica de la radio como medio de comunicación, aunque tradicionalmente se le han atribuido otras propiedades como: inmediatez, la heterogeneidad de su audiencia, su accesibilidad o la credibilidad de sus mensajes.

El sonido es el elemento diferenciador de la radio con respecto a otros medios de comunicación masiva. El receptor percibe únicamente sonidos que transforma en imágenes, imágenes que se conforman con elementos de la propia experiencia del receptor: sus vivencias y conocimientos del entorno. Lo anterior da a la radio una doble dimensión:

- a) Es un medio de comunicación social; sus mensajes llegan a muchas personas en múltiples lugares al mismo tiempo.
- b) La radio conecta con cada oyente, propicia el desarrollo de su imaginación y provoca que cada uno elabore sus propias imágenes

En el medio radiofónico, el emisor utiliza un lenguaje específico, es decir, un código determinado para dirigir los mensajes a una audiencia determinada; éstos mensajes están directamente influenciados por las características del medio, las cuales se exponen a continuación:

Unisensorialidad. El mensaje radiofónico se percibe a través del oído. La radio es sonido pero ante todo es palabra articulada, por lo tanto se presta a la conceptualización. Imágenes y sonidos se crean dentro de cada receptor

logrando un gran impacto y una implicación personal. Revaloriza la palabra como instrumento de comunicación y de pensamiento.

Instantaneidad. El mensaje puede recibirse en el mismo instante en que se está produciendo, la emisión y recepción se realiza simultáneamente. Esta característica está estrechamente relacionada a la siguiente característica, la fugacidad del medio.

Fugacidad. El mensaje radiofónico se inscribe en el tiempo, tiene un carácter efímero y coyuntural. Impone la disciplina de tener que estar escuchando en el momento preciso sino el mensaje se ha perdido. Los mensajes en radio nacen y mueren en el momento de la emisión.

Ubicuidad. La radio es capaz de llegar a los más recónditos lugares, sobre todo ahora que se realizan transmisiones a través de satélites.

Los avances tecnológicos hacen posible su recepción en cualquier lugar, con aparatos cada vez más pequeños, fáciles de manejar y mayor fidelidad, esto aunado a las que posibilidades que brinda internet. Por tanto la radio puede llegar al mismo tiempo a amplias audiencias con características muy diferentes.

Unidireccionalidad. Se produce por la participación de la audiencia. Lo anterior hace de este medio un sustituto del diálogo, rompiendo la estructura del discurso y del monólogo.

Calidez. Se vincula con lo emotivo y posibilita la sensación de compañía y de participación directa en la emisión, lo que crea una complicidad entre emisor y oyente, de aquí nace la exigencia de un lenguaje directo, cercano y sugerente.

Pese a los avances y cambios que han experimentado otros medios debido a la incorporación de nuevas tecnologías, la radio sigue siendo el medio más rápido e instantáneo al momento de transmitir acontecimientos noticiosos de última hora.

De la misma forma, no ha perdido la capacidad de llegar a todos los públicos, esto gracias a sus mensajes sencillos y fáciles de entender, la compatibilidad con el desarrollo de otras actividades, porque entretiene, y porque a diferencia de la prensa, televisión o el cine, no interpone barreras para las personas discapacitadas.

3.2.1 Lenguaje Radiofónico

Todo medio de expresión posee un lenguaje que le es inherente, así pues, la palabra escrita es el lenguaje de la literatura, la imagen y el sonido son materia prima de la televisión y el cine. Pero para que se complete el proceso de la comunicación es necesario que emisor y receptor compartan un *código* para descifrar el mensaje, por ejemplo, para entender un programa de televisión o una película presumimos el conocimiento de ciertos códigos tanto visuales como auditivos que permitan que una imagen sepia o en blanco y negro signifique para emisor y receptor una vuelta al pasado.

Pero el lenguaje radiofónico es exclusivamente auditivo, por lo que para lograr comunicar sólo puede utilizar voces, música, efectos de sonido y silencios.

La voz, hasta el día de hoy la expresión oral continúa siendo el medio por excelencia a través del cual los seres humanos expresan ideas, sentimientos, necesidades y un largo etcétera. Sin duda la voz es el rasgo más importante de la personalidad del hombre y como cualquier sonido tiene varias cualidades.

Debe de hacerse una distinción entre palabra y voz ya que, aunque en radio es imposible una sin la otra, no son lo mismo. El lenguaje verbal se fundamenta en la voz y la palabra, D. Ackerman¹⁰⁴ dice que hablamos cuando “al abrir la boca, hacemos salir aire de los pulmones por la laringe, mediante una abertura entre las cuerdas vocales, y la hacemos vibrar”.

¹⁰⁴ ACKERMAN, Diane. Una historia natural de los sentidos; Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1992, p. 217.

La importancia de la voz radica en su función de vehículo para información conceptual estructurada como lenguaje, la palabra hablada permite la comunicación entre los hombres.

J. Rey¹⁰⁵ destaca la importancia de la palabra al decir que, si bien todos los elementos integrantes de la comunicación son importantes, “la palabra es el único indispensable”. Lo anterior no quiere decir que esté por encima de otros elementos, por el contrario, el que este por encima o debajo en importancia dependerá de los planteamientos del mensaje y de lo que se desea transmitir al escucha.

Respecto a la voz, Ackerman¹⁰⁶ hace notar el carácter de ésta como “instrumento elaborado”, si bien se puede utilizar sin saber mucho de ella, para usarla con propiedad se requiere conocer sus límites y capacidades.

El sonido de la voz nos permite crear la palabra pero también tararear sonidos musicales o emitir sonidos calificables como efectos sonoros. Dado lo anterior, palabra y voz no son equivalentes y el conocimiento de los rasgos particulares de cada una se vuelve necesaria para el pleno aprovechamiento de sus posibilidades.

Son tres los rasgos físicos que varios autores destacan de la palabra, por un lado esta el tono, que según la definición de A. Bailén y por J.J. Perona Páez¹⁰⁷:

Es la impresión que nos produce la frecuencia de vibración a la que se manifiesta una determinada onda sonora. Es el caso de la voz, la marca del tono (grave/agudo) viene dada por la cantidad de movimiento que se produce en las cuerdas vocales en una unidad de tiempo, es decir, por el número de vibraciones que en ellas tiene lugar. Cuántas más vibraciones acontezcan, más aguda será la voz, más alto será su tono.

¹⁰⁵ Op. cit., REY, J., p. 237.

¹⁰⁶ ACKERMAN, Diane. Una historia natural de los sentidos; Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1992, p. 230.

¹⁰⁷HUERTAS Bailén, Amparo. y PERONA Páez, Juan José. Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio; Barcelona, Bosch Comunicación, 1999, p. 89.

El tono se caracteriza por factores como la tesitura que es el conjunto de tonos graves y agudos que una persona logra emitir sin esfuerzo. El otro rasgo es la intensidad, que consiste en el grado de fuerza espiratoria con que se pronuncia un sonido y se relaciona con la fuerza de emisión de las vibraciones procedentes de las cuerdas vocales, y con la potencia de ampliación.

El último rasgo físico es el timbre, definido por M. Cebrian¹⁰⁸ como “el efecto acústico resultante de la mezcla de varios sonidos”. El choque de los sonidos con las cavidades bucal y nasal, velo del paladar, labios, lengua y dientes es lo que determina la forma final de la voz, determinando así su singularidad.

Ésta singularidad es la que informa al escucha sobre el aspecto del locutor, lo que dota a cada voz de un valor determinado y la hace diferente de las demás. Si bien el timbre puede ser manipulado, tradicionalmente se ha asociado este rasgo como característica que permite distinguir a alguien por su voz.

A la par de éstas características físicas existen otras de carácter psicofísico que permiten evocar el movimiento corporal, las características físicas y anímicas del hablante, las emociones, etc. Gracias a elementos como la entonación, cadencia y el ritmo, el lenguaje hablado es menos preciso y riguroso desde la perspectiva sintáctica y de léxico, incluso, éstas señales vocales que complementan el significado, a menudo se convierten en lo que se dice.

Éste valor connotativo afecta tanto la creación de imágenes sonoras como la generación de emociones en la audiencia, esto hace que el tono, el timbre y la intensidad en la codificación de la palabra radiofónica sea tan importante.

La palabra emitida mediante la radio puede generar connotaciones tales como:

¹⁰⁸ CEBRIÁN Herreros, Mariano. Innovación radiofónica. La creatividad en el contexto de la radio actual. Editorial Telos. Madrid: 2004. p. 63.

- Indicaciones sobre movimientos corporales, esto se explica por la sincronía habla-movimiento corporal. Gestos como el movimiento de los ojos y la cabeza sirven para marcar enunciaciones dichas o bien, un cambio de tema o diferencia de opinión viene anunciado por un cambio de postura.
- Indicaciones sobre características físicas y anímicas: la voz humana guarda relación con la personalidad de cada persona e incluso, con características del hablante como la edad. La percepción y creación mental a partir de una voz puede ser influenciada por la experiencia personal del escucha (cómo es la voz de la gente que conocemos) pero también la respiración, ritmo, entonación y resonancia.
- Deducción de la clase social y estatus, las personas aprenden a hablar de forma similar a como lo hacen las personas que los rodean.
- Reconocimiento del sexo, existe el consenso del límite entre grave y agudo, por debajo de los 200hz se encuentran las voces masculinas normales mientras que las mujeres se sitúan entre los 150 y los 350 y la de los niños entre 250 y los 500.
- El timbre da pistas sobre el aspecto del hablante, su manipulación abunda en la construcción de personajes o la imagen que el locutor quiere dar a la audiencia. Así mismo el timbre es el atractivo que ejerce la voz sobre el oyente pues para muchas personas el timbre es lo que hace agradable y atractiva una voz. A partir del timbre y del “color” de las palabras es como los radioyentes imaginan o reconstruyen visualmente el rostro de los hablantes¹⁰⁹.
- Juicios sobre personalidad, los escuchas muestran menos simpatía por alguien que se expresa en un dialecto distinto al suyo. Las voces graves se asocian con la virilidad, seriedad, credibilidad, lo adulto y el poder, mientras que las voces agudas se asocian con lo infantil, lo familiar y la

¹⁰⁹BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid: 1994. pp. 48

alegría. Tonos bajos alimentan la recreación de personajes sombríos y los tonos altos ayudan a recrear personajes joviales o cómicos.

- Aspectos anímicos de la fuente, una voz con timbre inarmónico transmite desgarro y rugosidad a la vez que se percibe como rota, dura y poco clara, por el contrario, una voz armónica conlleva suavidad o sensualidad y suena limpia, joven y brillante.

En estas características tanto físicas como psíquicas que el escucha atribuye, está operando directamente el estereotipo determinado por la cultura del oyente. El empleo de dichos estereotipos en el cine, teatro, televisión y radio ha generado modelos referenciales que se identifican con rasgos vocales característicos, este proceso afecta igualmente a los códigos narrativos que se emplean, como apunta A. Balsebre¹¹⁰

En la dramaturgia operística se polarizan los conflictos (...) entre 'el héroe' y 'el villano', a través de la confrontación del 'color' de las voces del tenor y del bajo; el color agudo y el color grave (...). Y en radiodrama, tal confrontación (...) se ha resuelto casi siempre a través del contraste en el 'color' de las voces.

Además de aspectos psicológicos, la palabra también transmite sentimientos y sensaciones.

Aquí lo importante no es lo que se dice sino cómo se dice. Algunos autores apuntan a la importancia de los fonemas, mientras que algunos otros señalan el poder evocador de las vocales donde les atribuyen poder para colorear la voz y realzarla, también se le concede la capacidad para concentrar y reflejar el sonido. Así pues, la "a" tiene un sonido claro y limpio, la "e" es un sonido equilibrado y concreto, la "i" es agudo y sonoro, la "o" un sonido suave y sostenido y la "u" tiene un sonido grave y uniforme.

También el hacer énfasis en tal o cual palabra permite crear figuras retóricas como la ironía y el sarcasmo. El desarrollo del lenguaje radiofónico ha

¹¹⁰ *Ídem* pp. 54-56.

establecido algunos parámetros a través de los cuales se orienta la entonación, así pues por ejemplo, la información radiofónica emplea una línea melódica similar a la que se usa en la expresión coloquial respetuosa y amable con el oyente.

El ritmo también nos permite influir sobre el escucha ya que dicho ritmo genera una sensación orgánica reforzada por el placer estético. Así pues, todo ritmo que se aleje del ritmo cardiaco connotará la impresión de “más rápido” o “más lento”, algo similar ocurre con la respiración.

El ritmo melódico acentúa o anula una acentuación de los cambios de tema mientras que el ritmo armónico, la repetición periódica de una voz, debe tenerse en cuenta al momento de decidir cuantas voces intervendrán en la locución de un texto, el orden de aparición y la periodicidad de sus intervenciones. Balsebre señala que esta decisión “no puede ser del todo arbitraria, casual o meramente intuitiva, y mucho menos supeditada a la interpretación exclusivamente semántica del mensaje”. Así pues, el locutor deberá precisar el sentido exacto y la matización adecuada de la interpretación.

Existen diversas clasificaciones de voces de acuerdo a sus características naturales como tono, timbre, intensidad y cantidad. Pero también de acuerdo a la intención que comunican:

- **Estentórea o de trueno:** Se trata de una voz sonora, grave, fuerte y dura que llena en su totalidad el espacio acústico con su gravedad. Se utiliza para representar personalidades fuertes, líderes, voces de mando y personajes déspotas.
- **Campanuda:** Utilizada para personas que ejercen un liderazgo natural, se trata de una voz severa, dominante y enérgica que transmite seguridad y autoridad.
- **Argentina:** Utilizada para galanes o heroínas, toma su nombre del sonido de los objetos de plata (argentum en latín) y se trata de una voz clara, diáfana y sonora con un agradable timbre metálico.

- **Cálida:** Acorde para los personajes frívolos o sensuales, seductores y conquistadores, es melodiosa y armoniosa.
- **Dulce:** Es semejante a la voz cálida pero su intención denota ternura, ingenuidad o timidez y es usada en personajes inseguros, tímidos y candorosos.
- **Estridente:** De tono muy agudo se usa para dar intención de chismorreo, mujeres parlanchinas y hombres afeminados.
- **Cascada:** Es la voz de los ancianos o personas muy cansadas por ser opaca, carente de fuerza y sonoridad.
- **Blanca:** Se refiere a las voces que no tienen un matiz, son las voces infantiles en general.
- **Aguardentosa:** Es una voz ruda, bronca y rasposa.

Otro elemento indispensable del lenguaje radiofónico y un excelente auxiliar del guión es *la música*. Al describir situaciones y emociones sin palabras se ha convertido en una herramienta expresiva sumamente importante, podríamos incluso decir que se trata de un lenguaje universal que no conoce barreras lingüísticas o culturales.

J.M. Silva¹¹¹ define la música como una “secuencia organizada que se produce de forma tanto simultánea como consecutiva de sonidos modulados, ruidos y silencios, que atienden a la altura, duración, volumen y dinámica para producir sentimientos, afectos y/o significados”.

Otros autores completan esta definición de la música haciendo énfasis en su carácter artístico, la posibilidad de intervención de la voz humana, la sensación agradable que genera, su carácter subjetivo en la percepción del oyente, la conjunción de los estados fisiológicos, afectivos y mentales en el acto de oír, su dimensión de lenguaje imaginario con valor expresivo propio, su capacidad

¹¹¹ SILVA, J.M. en op. cit., ORTIZ, M.A. y VOLPINI, F., pp. 47-48.

para transmitir expresiones sentimentales, de cosas, hechos, situaciones o lugares.

Éstos rasgos nos permiten formarnos una clara idea de lo compleja que es la música, al tiempo que nos muestra que tiene un enorme valor como lenguaje expresivo y por lo tanto, en el acto de comunicar.

Algunos autores llaman la atención sobre la necesidad musical que tienen los seres humanos destacando como la música ha estado presente desde el origen del hombre donde los instrumentos que se golpeaban para generar un ritmo no eran más que ramas y rocas, existe un momento en el que se paso del habla al canto a través de diferentes prácticas como los gritos de vendedores, la proclama de los pregoneros o el recitado de los juglares.

Sin embargo el origen de la música no es solo cultural, también lo es fisiológico. Según G. Rochberg oímos con nuestro cuerpo, ya que “la música es un sistema lingüístico secundario cuya lógica está estrechamente relacionada con la lógica primaria del sistema nervioso central”.

El contacto que se produce entre la música y la naturaleza humana afecta a las emociones, ya que el hecho de que al percibirla el oyente no tenga que someterla a un juicio, le permite llegar directamente a la parte emocional del oyente¹¹².

Surge así, el carácter subjetivo de la música, en el que cada persona tiene límites dentro de los cuales el sonido le parecerá agradable y satisfactorio y fuera de ellos, el sonido será apreciado como ruido y disonancia. Estos límites están condicionados por la cultura “cada civilización parece preferir los sonidos dispuestos en determinados esquemas de acuerdo con leyes ligeramente

¹¹² POWER, R.P., HAUSFELD, D. y GORTA, A.: Prácticas perceptivas; Madrid, Debate, Colección Universitaria, 1987, p. 48.

distintas”¹¹³, entonces, el arte musical parece depender del estilo y gusto imperante en los tiempos en que se produce.

Pero son cuestiones como que la música tenga sentido para quienes no tienen estudios musicales o que pueda ser comprendida sin haber aprendido su lenguaje, las que hacen que se le atribuyan significados coincidentes y que sea un lenguaje universal. Lo cierto es que la música no transmite significados sino que produce determinados efectos que significan algo para el escucha. Con ella se puede evocar, sugerir, describir, narrar; sin embargo pocas veces se puede fijar un proyecto de comunicación mediante su uso.

El hecho de que la música siempre expresa y significa algo obliga a ser muy cuidadoso en su selección, esto exige coherencia en el mensaje, es decir, que debe ser compuesta o elegida en función del objetivo que se persigue.

Desde la perspectiva física o acústica se considera que la música está integrada por el ritmo, la melodía y la armonía. El timbre es un caso particular de la armonía ya que depende de los armónicos de las pautas fundamentales de cada instrumento. Dicho lo anterior, la expresión musical surge de las modificaciones de estos tres elementos.

La música permite al oyente no sentirse solo, acompaña y tranquiliza, evade la realidad conduciendo a un mundo de ficción, nos permite afianzar la experiencia y recordar el pasado.

Así pues, podemos concluir que son dos los tipos principales de contenidos para los que la música puede ser un vehículo: el sentido anímico y sentido imitativo.

- Sentido anímico, es el responsable de que al escuchar un fragmento de música éste nos afecte emocionalmente. Los caracteres emocionales

¹¹³ACKERMAN, Diane. Una historia natural de los sentidos; Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1992, pp. 248, 251.

están basados en el valor imitativo de sus melodías, capaces de describir con gran fidelidad diversas situaciones.

- Sentido Imitativo, es el que sugiere imágenes mentales, esto es posible gracias a que la mayoría de los elementos de la naturaleza pueden ser representados mediante sonidos y combinaciones musicales.

Pero la música no basta por sí misma para lograr la eficacia de un mensaje, por ello debe funcionar en combinación con la palabra y complementarla consiguiendo efectos que el texto solo no puede alcanzar, cuando se unen ambos elementos las posibilidades expresivas se vuelven ilimitadas.

El mensaje radiofónico resultante de la combinación música/palabra adquieren una significación global superior a la significación autónoma que por sí mismas ya expresan la música y la palabra radiofónica¹¹⁴.

La música complementa las imágenes que sugiere la palabra, ayuda a prolongar en el oyente la emoción de una frase más allá del momento en que fue dicha, apoya lo contado, lo sugerido y lo descrito o por el contrario, condiciona el significado de lo que se dice. A. Balsebre¹¹⁵ comenta que el radioescucha no distingue música por un lado y palabra por otro cuando percibe el comunicado, sino que escucha un solo mensaje y decodifica un único sistema expresivo: el lenguaje radiofónico.

A partir de lo anterior puede intuirse que la música recibe distintos usos dependiendo de la intención que tiene el emisor, estas se pueden clasificar en:

- Música como elemento estructural, puede subdividirse en función gramatical donde la música es un sistema de puntuación. Como enlace, actúa vinculando una serie de tomas o escenas en el cine o televisión y lo mismo ocurre en la radio, donde transporta al oyente en el tiempo o en el espacio a otra escena. Por último, la función de colchón es aquella

¹¹⁴BALSEBRE, Armand. El lenguaje radiofónico, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid: 1994. p. 94.

¹¹⁵*Ídem* pp. 94, 96, 97.

dónde sirve como acompañamiento de la palabra con el fin de evitar la sensación violenta que produce algunos silencios en la oratoria.

- Música como transmisora de significado, esta función puede dividirse en: función objetiva-dietética que afecta a aquella música que posee significado independientemente de los sentimientos e ideas del oyente. Función descriptiva dónde reemplaza la palabra en la descripción de ambientes y escenas así como la sugerencia del paso del tiempo. Como función subjetiva-expresiva, la música apoya y expresa situaciones anímicas creando un ambiente emocional. Como refuerzo del mensaje, actúa completando el mensaje, subrayando una palabra o frase o intensificando la acción. Elemento ideológico, es en la que la música ya conocida por la audiencia es empleada con una intención contraria a los contenidos propuestos por los elementos restantes. Leitmotiv-logotipo sonoro hace referencia a frases musicales mínimas que sirven para identificar personajes, situaciones o ideas abstractas.
- Música con valor por sí misma: A diferencia de las funciones anteriores dónde opera en conjunción con los demás recursos del lenguaje sonoro, en éste caso aparece como un valor autónomo. La música es el protagonista, constituye durante un cierto tiempo el contenido único y principal del relato radiofónico.

La música en el lenguaje radiofónico se nos presenta como un elemento perfecto para manifestar estados de ánimo, sentimientos, es útil para situar al escucha en una época, un lugar específico o bien, para indicar un cambio de escena, situación y de tiempo. La música es uno de los códigos que las personas interpretan de manera inconsciente y naturalmente independientemente de sus antecedentes culturales, por ejemplo: una pieza suave, lenta, produce una sensación de tranquilidad, mientras que un ritmo muy rápido y sonidos fuertes predisponen al escucha a la acción. Según Armand Balsebre, la música puede cumplir una serie de funciones:

1. Función gramatical: Las cortinas musicales actúan como signos de puntuación, separando contenidos. Depende siempre del tipo de pausa que

siga al cambio de música y otros efectos sonoros. En el radiodrama, la música sirve también para significar cambios de espacio y tiempo, permitiendo así hacer avanzar la acción.

2. Función expresiva: permite crear una atmósfera sonora, evocadora de *imágenes acústicas*.

3. Función descriptiva: la música permite calificar una situación determinada, describir un paisaje, situar el marco espacio-temporal en el que transcurre una acción, etc.

4. Función reflexiva (de reflexión): las pausas musicales contribuyen a dar tiempo para el oyente asimile la información que se le está suministrando.

5. Función ambiental: A menudo, la acción representada transcurre en un contexto ambiental donde la música forma parte de dicho ambiente, por ejemplo, un bar, una feria de atracciones, etc.

Otro elemento del lenguaje radiofónico son los efectos de sonido, también llamados efectos especiales, ruidos y SFX, Cebrián Herreros¹¹⁶ define el efecto de sonido como “una sustitución o simulación natural o convencional para designar una realidad reconocible por cualquier oyente”.

Los efectos de sonido en la radio aparecieron en los años veinte, en aquellos días su uso era escaso y se utilizaban efectos simples, sencillos y a menudo poco convincentes¹¹⁷.

En esa época, las estaciones de radio nutrían su programación con música de orquesta, con lectura de poesía y cantantes. Fue hasta que surgió el radiodrama que se convirtió en necesario crear efectos de sonido cada vez más realistas.

¹¹⁶CEBRIÁN Herreros, Mariano. Innovación radiofónica. La creatividad en el contexto de la radio actual. Editorial Telos. Madrid: 2004.pp. 290-292, 302.

¹¹⁷ La tapa de un piano se dejaba caer para imitar el cierre de una puerta, los palillos de madera de los cerillos se encajaban a presión cerca del micrófono para simular el golpe de un bat de beisbol y los disparos de una pistola se hacían con un cinturón que golpeaba un sillón de cuero.

Los primeros profesionales del sonido carecían de preparación, muchos de ellos habían tenido alguna experiencia en el teatro, donde habían sacudido una hoja de metal para imitar un trueno o habían dado una palmada a un tablero contra otro para simular disparos.

Para los años treinta, existía una gran variedad de radiodramas, muchos de ellos realizados en vivo, los cuales requerían de efectos de sonido realistas.

En estos años los sonidos se clasificaban en dos categorías principalmente:

a) los que avanzaban la acción o ayudaban al movimiento y sucesión de hechos de la historia y,

b) sonidos fijos, que eran producidos con una combinación de sonidos manuales y registrados.

Quiénes anteponen su gusto por la televisión o los medios impresos a la radio, se quejan de que en ésta no pueden tener imágenes, y es que a menudo, incluso los propios productores olvidan que existen otros recursos además de la palabra como son, los efectos.

Se dice que la palabra es la expresión de la voz humana, la música es la voz del corazón, de los sentimientos y da calor a las producciones. Pero los efectos son la voz de la naturaleza, del ambiente y aportan color a las escenas. Nos sitúan en el lugar de los hechos creando el “escenario sonoro” sin necesidad de palabras y van directo a la imaginación del oyente¹¹⁸.

¹¹⁸ *La triple voz de la radio*, del Manual Urgente para Radialistas Apasionadas y Apasionados. López Vigil, José Ignacio, Quito. Febrero 2002.

En la actualidad es relativamente¹¹⁹ sencillo usar efectos ya que podemos tener miles almacenados en una computadora o podemos descargarlos de internet, con un clic podemos ambientar una guerra, un hospital o los pasos apresurados de una mujer que es perseguida.

En la actualidad se clasifican los efectos de sonido en dos grupos:

- **Descriptivos:** también llamados ambientales, sirven para paisajes o mostrar el entorno donde ocurre la historia. Éstos efectos están ahí, acompañando a los diálogos, arrojando discretamente la acción manteniéndose en segundos y terceros planos. Si bien no reclaman atención específica, no son meros teloneros de fondo; transmiten emociones, se vuelven indispensables a la hora de crear imágenes sonoras. Por ejemplo, si estamos en una cárcel se oyen los gemidos de otros presos lejanos o la gota intermitente de agua creará en los oyentes un ambiente cargado de dramatismo.
- **Narrativos:** son los efectos que forman parte de la trama, se usan para marcar el avance de la acción o para sugerir el paso del tiempo. Por ejemplo: unos jóvenes se van de vacaciones, su automóvil patina, las llantas rechinan y se estrellan o bien, el disparo de un suicida. Ésta clase de efectos sí se perciben por lo que hay que saber regular su volumen y aprender a situarlos.

En ocasiones se confunden estos dos tipos, se utilizan los descriptivos como narrativos; por ejemplo, un serrucho de carpintero mientras trabaja, se deja solo sin diálogo que lo acompañe, se alarga dando una presencia al efecto que no lo requiere. También ocurre al revés, uno narrativo convertido en ambiental: dos amantes que llegan a un motel y tienen relaciones, con dos resortes que se hagan sonar ya el oyente sabe que está pasando. Pero el efectista, en algunos casos, abusa de los resortes, distrayendo la conversación posterior que sostiene la pareja.

¹¹⁹Decimos “relativamente” ya que aun con la accesibilidad de los efectos, a veces es complicado encontrar el sonido que imaginamos para ambientar una escena.

Los efectos de sonido son empleados para ayudar al escucha a situarse donde se desarrolla la acción, a experimentar sensaciones y a facilitarle una ambientación complementaria; así pues, los efectos permiten recrear cualquier objeto y ambiente del mundo real en la mente del receptor.

Para que los sonidos cumplan con su función, éstos deben de ser identificables para el oyente así como lógicos y reconocibles, es decir, debe existir congruencia entre el sonido y la imagen que representa, esto dotará de mayor credibilidad y realismo al mensaje.

Entonces los sonidos permiten evocar significados e imágenes, esto es la capacidad denotativa del sonido, pero también pueden ser empleados con fines connotativos que se logra al manipular directamente el sonido o bien al yuxtaponerlo o superponerlo con la palabra y la música.

Los efectos comparten con la música el enorme potencial de influencia en la emocionalidad del escucha, ésto se explica ya que el oyente no necesita filtrar estos sonidos a través de su sentido crítico, aunado a esto, se presenta la espectacularización que se experimenta como consecuencia de la transmisión radiofónica.

Lo anterior hace que los efectos sonoros sean una herramienta eficaz para desarrollar por medio de la evocación la imaginación del escucha. Sin embargo es necesario señalar que no es suficiente emplear efectos para que el escucha visualice lo que se le quiere decir, es necesario apoyarlos con la palabra y otros sonidos. Otros factores a considerar son el realismo y la verosimilitud.

Al igual que el empleo de la voz y la música, también hay que saber cómo utilizarlos, ya que pueden enriquecer el mensaje si son bien usados pero también pueden perjudicarlo. Si no son reconocibles confundirán al escucha o pasarán desapercibidos, también deben de ajustarse a la realidad que están describiendo para que el receptor no cree una imagen equivocada y el guión pierda su significado.

No debe de sobrecargarse de ellos, ya que muchos sonidos simultáneos y mal mezclados sólo ensucian la acción, distraen al escucha y dificultan la visualización de la escena. Así pues, debe existir una justificación sonora para el uso de un efecto.

El *silencio* también es un elemento expresivo en el lenguaje radiofónico, si se utilizan bien, los silencios hacen que el mensaje cobre mayor fuerza y notoriedad expresiva.

El silencio se define como: “la ausencia de cualquier sonido, ya sea música, palabra o efectos sonoros. En el lenguaje radiofónico, se trata del recurso por omisión, es decir, la negación de todos los elementos sonoros”. M. Joannis lo define como: “el espacio que separa entre sí ciertas palabras o ciertos sonidos y que les proporciona valor”, sin embargo el silencio cumple otras funciones entre las que se encuentran las siguientes:

- Es un recurso con valor propio, se trata de un elemento más del lenguaje radiofónico. El empleo del silencio debe de obedecer a una intencionalidad, sin embargo existe cierta dificultad en su manejo ya que nos hemos vuelto incapaces de escuchar el silencio lo que se refleja en el uso precario que la radio hace del silencio. Lo anterior ha sido provocado por un lado por el temor a que la audiencia interprete el silencio como un fallo técnico, un error o algo no premeditado. En segundo lugar figuran los propios escuchas quienes perciben a menudo el silencio como ruido porque no están familiarizados con el uso del silencio aunado a que están condicionados por los hábitos culturales que no reconocen el valor del silencio.

Sin embargo, si los oyentes aprenden a reconocer la ausencia de sonido como un elemento de lenguaje, surgen distintas posibilidades del empleo del silencio.

- El silencio adquiere significado en el contexto y lo otorga a los elementos que lo rodean, por si mismo, el silencio no posee un

significado sino que se necesita un antes y después del silencio que fije su sentido, aunque esto depende del contexto en que se ubique y de la relación con el resto de los elementos. Aparecen así las funciones ortográficas, verbales y el silencio con funciones de connotación.

- El silencio transmite ideas, emociones y sensaciones y las genera en el radioescucha, existe una tendencia de usar el silencio como indicativo de la ausencia de pensamientos pero el silencio puede aportar significados cuyo contenido dependerá del contexto lingüístico y sonoro. El silencio puede reflejar actividad mental manifestando meditación, reflexión o ignorancia pero el silencio no sólo transmite ideas, emociones y sensaciones, también puede generarlas, por ejemplo, un silencio intencionado puede provocar la reflexión, así como tensión y expectación.
- El silencio alivia la sobrecarga en la locución, este tipo de uso del silencio aparece en el caso de la publicidad radiofónica. En este contexto, el silencio puede aliviar la alta densidad de contenidos proporcionando una sensación reposada. Incluir pausas en el contenido de un anuncio permite que el oyente disponga de más tiempo para comprender y reflexionar sobre el mensaje.
- El silencio contribuye al ritmo, el silencio es fundamental para dar ritmo al mensaje así como para apoyar el ritmo de una acción.

3.2.2 Géneros y formatos radiofónicos

Mencionar algunos de los formatos y géneros radiofónicos en este trabajo no tiene como fin realizar un estricto ejercicio taxonómico sino mostrar la gama variada de formas y el menú amplio que ofrece la radio.

Quizá en la enumeración siguiente falten algunos formatos y géneros clásicos o algunos nuevos que la tradición no menciona pero cabe señalar que los

géneros son modelos abstractos y los formatos son los moldes concretos de realización, por lo tanto, casi todos los formatos podrán servir para casi todos los géneros.

Utilizaremos el modelo *emisor-mensaje-receptor*, para clasificar los géneros desde tres perspectivas: *el modo de producción de los mensajes, la intencionalidad del emisor y la segmentación de los destinatarios*

a) *Según el modo de producción de los mensajes*: aquí aparecen los tres grandes géneros de la radiodifusión en que se ordenan los tipos de programas:

- Dramático
- Género periodístico
- Musical

b) *Según la intención del emisor*: los objetivos del productor dan lugar a un segundo ámbito de clasificación para los géneros.

- Informativo
- Educativo
- De entretenimiento
- Género participativo
- Cultural
- Religioso
- De movilización
- Social
- Publicitario
- ...

Aquí se pueden incluir tantos géneros como intenciones nos planteemos.

c) *Según la segmentación de los destinatarios:* Toma en cuenta el público al que va dirigido un programa, así tenemos:

Infantil

Juvenil

Femenino

Género de tercera edad

Campesino

Urbano

Sindical

...

En las tres clasificaciones anteriores podemos enmarcar prácticamente toda la producción radiofónica, por ejemplo, un “jingle”¹²⁰ para vender un desinfectante es en cuanto a su finalidad *publicitario*, según su modalidad es *musical (jingle)* y esta dirigido al público femenino. Un cuento puede pertenecer al género educativo por su finalidad, dramático por su elaboración e infantil por sus destinatarios.

Ahora bien, no todo programa ha de entrar, por fuerza, en las tres llaves. Hay mil cosas que pueden salir al aire y no por eso hay que catalogarlas, además no todo lo que se hace por radio puede catalogarse como formato radiofónico. Si un locutor lee unos versos en un programa de revista sería excesivo decir que se trata de un género lírico o de formato poema.

¹²⁰ El jingle es un efecto sonoro muy corto que consiste solamente en un *eslogan* o una melodía. Es el elemento principal de la puntuación radiofónica.

Pueden cumplir distintas funciones y se pueden clasificar en varios tipos. Los más importantes son:

- *Jingle* de programa. Usado para identificar un determinado programa.
- *Jingle* ID. Es como un documento de identidad y sirve para identificar la emisora.

La eficacia de un *jingle* es esencial porque tiene que imprimirse en la memoria de quien lo escucha. Por esa razón tiene que ser claro, corto y fácilmente identificable para poderse distinguir pronto.

Al mismo tiempo los *jingles* son importantes porque son parte de la construcción del formato radiofónico: también sintetizan el estilo y el alma de la emisora. Por todas estas razones, la creación de los *jingles* es confiada a profesionales y es fruto de estrategias de mercado y creativities distintas.

Los géneros radiofónicos se presentan como *modos de producción* y también como *modos de relación* entre emisores y receptores. Durante años el público se ha acostumbrado a una manera de escuchar radio: una marcha militar sugiere el espacio informativo, música instrumental suave y melosa anuncia el espacio para los enamorados.

El escucha intuye qué tipo de comunicación esta a punto de establecer con el medio radiofónico, estos hábitos sin duda pueden modificarse cruzando las pautas clásicas pero no puede hacerse cambios de manera arbitraria o repentina, ya que puede provocar que el auditorio no sepa si le hablan en serio o en broma, o si se le están narrando de algo verídico o ficcionado.

Es ampliamente conocido el experimento radiofónico de Orson Welles quién al presentar un género dramático como si fuera un formato informativo, hizo que la gente asumiera la ficción como realidad con lo que se desato la histeria colectiva. Rompiendo esquemas y códigos sin avisos ni experiencia previa.

Cada género, entonces, crea sus hábitos, leyes y pautas aceptadas por el público después de años de experimentación. Como productor se deben de respetar esas convenciones entre la radio y el escucha pero no debe quedarse ahí, haciendo siempre lo mismo ya que los modos de relación que establecen los distintos géneros no son esquemas rígidos. Se pueden cambiar, se deben perfeccionar.

Los tres géneros que fundaron la producción radiofónica son: *el dramático, periodístico y musical.*

El Género dramático tiene relación con los valores y la ética (¿Quién es el malo y quién el bueno), es un género de ficción que se presenta con verosimilitud y presenta coherentemente lo imposible. A cada emoción básica que se quiere despertar en el escucha corresponde un subgénero, en cuanto a los *formatos*, el género dramático abarca:

- En la *forma teatral* —cuándo el acento está puesto en el diálogo y la acción de los personajes—, tenemos los *radioteatros, radionovelas, series, sociodramas, sketches cómicos, personificaciones, escenas, diálogos y monólogos de personajes...*
- En la *forma narrativa* —cuando el acento está puesto en la evocación que hace el narrador—, están los *cuentos, leyendas, tradiciones, mitos, fábulas, parábolas, relatos históricos, chistes...*
- En las *formas combinadas* —cuando se cruzan con otros géneros—, aparecen las *noticias dramatizadas, cartas dramatizadas, poemas vivos, historias de canciones y radioclips, testimonios con reconstrucción de hechos...*

El Género periodístico esta estrechamente vinculado con la realidad y con los acontecimientos concretos. Se trata de un género documental donde se muestra y demuestra lo que ha pasado. La información que se presenta deber ser verídica.

Éste género abarca muchos formatos como:

- En el *periodismo informativo* están las *notas simples y ampliadas, crónicas, semblanzas, boletines, entrevistas individuales y colectivas, ruedas de prensa, reportes y corresponsalías...*
- En el *periodismo de opinión* tenemos *comentarios y editoriales, debates, paneles y mesas redondas, encuestas, entrevistas de profundidad, charlas, tertulias, polémicas...*
- En el *periodismo interpretativo e investigativo* el formato que más se trabaja es el *reportaje*.

El Género musical está relacionado con la belleza, la estética musical y con la expresión pura y espontánea de los sentimientos. Se puede dividir en subgéneros, los mismos que sirven para clasificar las discotecas: *música popular, clásica, moderna,ailable, folklórica, instrumental, infantil, religiosa...etc.*

En cuanto a los formatos musicales, éstos pueden ser *programas de variedades musicales, estrenos, música del recuerdo, programas de un solo ritmo, programas de un solo intérprete, recitales, festivales, rankings, complacencias... etc.*

Uno de los géneros más populares son *las revistas o magazines*, éstas se forman en su mayoría con música, información y dramatizaciones, combinando de diferentes maneras estos tres géneros básicos. La revista no es un nuevo género sino un *contenedor* donde todo cabe y se utilizan formatos de todos los géneros.

Cabe señalar que el uso de presentaciones de discos, saludos a sus oyentes, lectura de cartas o mensajes, dar la hora, responder a una llamada, poner una cortina musical o un *tip* para sorprender a la audiencia, etc., no constituyen un formato sino se trata de recursos para darle dinamismo a una producción.

Así pues al decir *formato* hablamos de un producto completo que tiene sentido por sí mismo y debe ser autónomo. Los formatos se parecen mucho a las *matriuskas* (muñecas rusas que tienen dentro otras muñecas) ya que una nota es un formato autónomo que cabe dentro de otro más amplio, por ejemplo un boletín. Este boletín puede ser parte de algo mayor como una revista informativa e incluso, podríamos decir que esa revista informativa es parte de la programación que a su vez es un superformato que engloba a todos los demás.

Después de analizar los formatos radiofónicos es natural que surja la pregunta ¿qué formato es mejor? Las ventajas o desventajas de un programa de radio

no se miden por el cumplimiento de ciertas reglas de producción sino por la mejor o peor aceptación por parte del público.

Es éste último el que valida un formato, incluso puede aceptar aquél que rompa ciertas normas radiofónicas (¿Cuántas veces el programa más loco, repleto de errores a veces, hasta premeditados por el conductor, es el que tiene más escuchas? La calidad de un formato la decide la audiencia, no los manuales.

3.2.3 La cápsula radiofónica

Se trata de un formato híbrido que incluye información sobre un tema particular. Se puede presentar de forma unitaria o en serie, siempre con el objetivo de transmitir un mensaje sin alto grado de valor noticioso pero de gran utilidad e importancia, aquí vale la pena señalar que una cápsula no pretende abarcar todo un tema ni que al terminar de escucharla el radioescucha sea un especialista en el tema, más bien se trata de un acercamiento a un tema, si la cápsula logra su objetivo y el oyente se interesa en el tema, acudirá a otras fuentes para conocer más.

Los elementos que conforman a la cápsula son: *el tiempo*, la duración promedio de una cápsula va de los 3 a los 10 minutos. *Los temas* a tratar pueden ser mensajes utilitarios, de responsabilidad social, mensajes de entretenimiento, educativos, etc. En cuanto a la *estructura*, acepta cualquier técnica o recurso periodístico ya sea informativo o dramático.

Las cápsulas radiofónicas pueden clasificarse de acuerdo a tres aspectos: el contenido, la estructura y el público.

- Según el contenido puede ser general o especializada.
- Según estructura: narrada, dramatizada o musical

- Y según el público al que va dirigido: infantil, juvenil, adulto, femenino o masculino, o bien, público en general.

3.3 Potencial creativo de la Radio

La materia prima con la que trabaja la radio es el tiempo y para expresarse echa mano de recursos auditivos: voces, música, efectos y la ausencia de ellos; el silencio. Generalmente se asume que las imágenes pertenecen a la televisión pero el teórico Romeo Figueroa¹²¹ afirma que:

La expresión oral en la radio es un continuum de imágenes habladas que vienen del emisor y provocan, con deliberada intención, un acto cuasi fotográfico al interior del cerebro, que en ejercicio de la libertad individual, crea una imagen nueva a su interior. Imagen que no es, ni remotamente, la misma que el emisor intencionalmente ha cifrado.

Por su parte Arhheim nos da una muestra clara del potencial que tiene la radio para transformar en imágenes (únicas para cada escucha) los sonidos que son propios del lenguaje radiofónico. Este teórico bautizó a la radio como el medio ciego que por virtud de su ceguera *ha potenciado su facultad de expresión creativa de un arte aún más noble, el de generar por medio de la expresión oral, un mundo imaginario autónomo, invisible y único en cada ser humano*¹²².

En la actualidad, la radio ha olvidado las formulas más creativas de presentación, a favor de la información de actualidad presentada de forma económica y fácil, en todas las estaciones se repite el mismo formato. Es por ésto que los investigadores del medio hace tiempo han venido señalando la crisis creativa por la que se atraviesa, una crisis que se manifiesta en la inmovilidad de contenidos y formas sonoras, al respecto Verónica Vega comenta:

¹²¹ FIGUEROA, Romeo. "¿Qué onda con la radio?. Editorial Alambra. México. 1996.

¹²² LAMBERT, Jean-Clarence. "Imaginar es ver", Editorial Vuelta, México, 1994.

La preocupación de la radio no es quién la va a desplazar, porque nadie lo hará. El problema es que en las radiodifusoras «carecemos de creatividad»: en todas las estaciones se repite el mismo formato, está marcado por la política en el sentido más clásico y tradicional, y la gente comienza a aburrirse y cambia o apaga el aparato¹²³.

Pero este diagnóstico no es exclusivo de los investigadores y profesores, diversos directores de importantes cadenas radiodifusoras¹²⁴ constatan esa falta de creatividad. Así pues, la preocupación se extiende entre todos los sectores que se relacionan con el medio, ya no es exclusiva del mundo académico.

A lo largo del tiempo la radio se ha venido transformando en un eterno parlante, a veces sin sentido, preparación o rigor, lo que obliga al oyente a escuchar opiniones sin fundamento. La radio se ha convertido en monotonía e improvisación.

Ésta carencia de creatividad se refleja en la escasa audiencia infantil y juvenil, cada vez son menos los jóvenes que se sienten atraídos por una radio que no los estimula, carente de vivencias, de ilusión, una radio incomunicada al sueño.

Las radios siguen haciendo lo mismo y las muestras de creatividad rayan en el insulto y buscan en la degradación del lenguaje la única fórmula de tener cautiva a su audiencia¹²⁵.

La creatividad se encuentra en la esencia de la radio, el origen latino del término nos remite al acto de crear, engendrar, producir, por tanto, la primera característica de la creatividad es que tiene que originar algo nuevo. Esta aspiración se mantiene como punto de partida en el caso de los programas radiofónicos.

¹²³ VEGA, Verónica (2004). «La radio carece de creatividad». *Revista Vértigo: Análisis y Pensamiento de México*. México, 30 de mayo.

¹²⁴ El ex director de la emisora de radio con mayor audiencia en España, la Cadena Ser, Antonio García

Ferreras, reconoce que «existe una cierta monotonía creadora en la radio española, una especie de estancamiento, no sólo en cuanto a audiencia, sino en la programación y en los productos que se ofrecen»

¹²⁵ FERNÁNDEZ Bogado, Benjamín (2002). «La radio en transición». *Sala de Prensa*. Madrid: núm. 47, vol. II, septiembre.

La creatividad entendida como la capacidad de creación de nuevos proyectos se mantiene estrechamente ligada a la imaginación a tal grado que Benjamín Fernández la considera como una de las facultades psicológicas de la creatividad¹²⁶. Otros autores como Collingwood argumentan que “la creatividad de un artista es un acto de completa imaginación”¹²⁷. Lo cierto es que existe una conexión entre ambos conceptos que puede llegar a ser considerada como una relación de identidad.

Por tanto, una de las capacidades principales que necesita la creatividad es la imaginación, y en este sentido, la dimensión unisensorial de la radio la convierte en uno de los canales más adecuados para estimular la imaginación a través del desarrollo de la vertiente creativa.

En casi cualquier referencia bibliográfica del medio, se define a la radio como imaginación, ensueño, ilusión, cercanía. La radio busca crear imágenes al tiempo que estimula los sentidos y genera emociones. Porqué la radio no es un medio limitado, disminuido o ciego como afirman muchos autores. No olvidemos que la radio emerge como la eterna compañera para dibujar los sonidos cotidianos y evocar los imaginarios, eso es lo que la convierte en “personal, cercana, propia”. Por lo anterior es flexible y puede “despertar la imaginación y llevarnos por lugares ignotos, transmitir sentimientos profundos, transitar por el tiempo. Ir y venir, subir y bajar, abrir y cerrar”¹²⁸.

En definitiva, es el propio medio el que demanda determinadas condiciones creativas derivadas de sus características técnicas. Así pues, la creatividad, sucede en varias disciplinas en donde una persona cambia, transforma a esos campos generando procesos, productos y maneras, que antes no existían, de hacer las cosas, es entonces cuando se afirma que hubo creatividad¹²⁹.

¹²⁶ FERNANDES, D. A.; FONSECA, A. (1998). *A psicologia da criatividade*. Porto: Edicao. Universidade Fernando Pessoa.

¹²⁷ COLLINGWOOD, R. G. (1964). *Essays in the Philosophy of Art*. Bloomington: Indiana University Press.

¹²⁸ ROMO, María Cristina (1997). «El lenguaje seductor de la radio». *I Congreso Internacional de la Lengua Española*. Zacatecas, abril

¹²⁹ PENAGOS, Julio César (2001). «Creatividad. Capital humano para el desarrollo social».

Lo anterior significa que la mera creación no es creativa en sí misma, a no ser que desemboque en una transformación del ámbito al que nos referimos, en este caso, la radio.

La creatividad es considerada como la producción de cosas nuevas y valiosas¹³⁰ pero no se trata sólo de crear un espacio radiofónico distinto respecto a su contenido, sino de que este posea alguna característica que lo haga único. Esto significa que la creatividad nace de la combinación original de los elementos a la hora de crear un producto, no se encuentra en los componentes sino en como se dispone de ellos.

De esta manera, la recombinación de los recursos radiofónicos producen nuevas formas que los escuchas reconocen porque se utilizan elementos que le son familiares pero que crean un impacto a través del proceso innovador de su recombinación¹³¹.

En este sentido, la radio posee una gran variedad de recursos sonoros que posibilitan numerosas combinaciones con el fin de obtener productos creativos. Por lo tanto, la creatividad, ligada a la imaginación, se manifiesta en la radio a través de idear y producir espacios radiofónicos de contenido original que, a través de la combinación de los distintos recursos sonoros, se presente bajo un formato novedoso que atraiga la atención de los radioescuchas.

Sin embargo, pocas de estas características se encuentran en la radio actual ya que está estancada en la información. Los informativos llenan las programaciones radiofónicas, provocando que la mayoría de los contenidos giren en torno a la información de actualidad.

Los contenidos son los mismos al igual que el tratamiento que se realiza de ellos en los distintos espacios radiofónicos. La mayoría se sustenta en el uso

V Congreso de las Américas. México: University of the Americas.

¹³⁰ RODRÍGUEZ Estrada, M. (1995). *Manual de creatividad*. México: Trillas.

¹³¹ NEGUS, K.; PICKERING, M. (2004). *Creativity, Communication and Cultural Value*. Londres: Sage.

de la palabra, dejando de lado el resto de los elementos del lenguaje radiofónico y, con ellos, la estética de la radio.

Es fácil comprobar que el lenguaje propio de la radio ha quedado limitado a la palabra, con lo que se ha renunciado a las posibilidades expresivas que derivan de la combinación con otros componentes sonoros.

Junto a ello, tampoco se observa un tratamiento original del mensaje, los géneros radiofónicos han quedado reducidos a aquellos que menos cuesta realizar mas rápido se producen. En la radio actual se valora mas aquellos contenidos que requieren menor producción, entonces lo que es mejor es lo más rápido, lo inmediato y de ser posible, en directo. El objetivo pues, es evitar en la medida de lo posible el montaje, es por esto que los formatos mas creativos como el reportaje han sido abandonados y suplidos por géneros que reúnen las características antes mencionadas como noticias, crónicas, entrevistas, tertulias o comentarios.

Así pues, en la actualidad, la radio esta caracterizándose por sustentarse en la dimensión informativa con una carencia de expresividad y limitada capacidad de comunicación, lo anterior en detrimento de la capacidad y posibilidad creativa del medio.

Entonces el objetivo primordial para dejar a un lado la crisis de creatividad es recuperar la magia de la radio. El reto es encontrar otro ritmo creativo para la sociedad, algo que los sacuda, por lo que sugiere jugar libremente con los géneros, poner temas de cotidianidad, y mirar al pueblo de otra manera, llegarle a la gente por la emoción.

En definitiva, si entendemos la radio no sólo como medio de información, sino como medio de comunicación (lo cual conlleva en su esencia la dimensión creativa), debemos aplicar para todos los contenidos las mismas consideraciones estéticas.

3.4 Radio y literatura

Fue en los años 20 que se iniciaba el matrimonio entre radio y literatura cuando tanto la radiodifusión inglesa como la francesa iniciaron las primeras producciones dramáticas en estudio dejando atrás los fallidos intentos de transmitir en directo los estrenos teatrales de la época¹³².

A partir de este momento, los productores radiofónicos comenzaron a ser conscientes y a experimentar las infinitas posibilidades que ofrecía la combinación de la literatura clásica y el naciente medio radiofónico.

Con “La guerra de los mundos”¹³³, cuya emisión causó histeria colectiva e incluso suicidios, se da el nacimiento de un género que mezclaba las ondas radioeléctricas y la literatura universal. Este nuevo híbrido rápido se transformó en el mejor entretenimiento doméstico de todos los tiempos al proliferar las adaptaciones radiofónicas de los grandes clásicos de la literatura, así surgió el radiodrama.

La época de oro del radiodrama se sitúa a partir de los años cuarenta, prolongándose a los cincuenta y parte de los sesenta. Durante este periodo se consolidaron el estilo de producción, productores, escritores y actores. Fue el

¹³² GONZÁLES I. Monge Ferran En el dial de mi pupitre: las ondas, herramientas educativas. Editorial Gustavo Gil, S.A. Barcelona.

¹³³ En 1938 el cineasta estadounidense Orson Welles tenía un programa de radio en el que se adaptaban obras de teatro y literatura al lenguaje radiofónico. El 30 de octubre de ese año, Welles transmitió la adaptación de “La guerra de los mundos”, al inicio de la transmisión el locutor indicó que empezaba el programa y cedió la palabra a Welles quien empezó a recitar las primeras líneas de la novela en un tono dramático.

La adaptación no era un simple lectura del texto, la historia estaba disfrazada de programa musical interrumpido por cortes noticiosos en los que astrónomos informaban sobre el avistamiento de extrañas explosiones en Marte, acto seguido, un reportero narraba lo que estaba “atestiguando” mientras se escuchaban gritos.

El programa produjo histeria colectiva, incluso, hubo quien se encerró en el sótano de su casa con pistolas y otros, se pusieron toallas mojadas en el rostro para protegerse del gas venenoso de los marcianos. El programa fue motivo de escándalo e indignación cuando se reveló la realidad. También demostró el poder de una narración bien hecha. Fue uno de los momentos más gloriosos y terribles de la historia de la radio.

En la novela original los marcianos acaban sucumbiendo, no a las armas de los terrestres, muy inferiores a las de aquellos, sino a simples infecciones bacterianas.

apogeo del universo de los sonidos, donde las imágenes no son visibles sino imaginables.

Es con la aparición de la televisión, que llega el ocaso para el radiodrama. Así pues, la palabra radiofónica se vio desplazada para refugiarse en la publicidad, las noticias, los deportes y la hora, mientras que la música llegó a dominar el mayor número de horas de transmisión. Gutiérrez Espíndola enumera las causas de la decadencia de la radionovela:

- 1.- El surgimiento de la televisión y las telenovelas que desplazaron a la radionovela.
- 2.- Desgaste y estancamiento. Se continuaron reproduciendo ideas, argumentos, formas y títulos de series que se transmitieron originalmente hace veinte años.
- 3.- Cambios en el público. En dos décadas, hubo cambios en los ámbitos cultural, económico e incluso político; lo que se tradujo en cambios en los hábitos, costumbres y preferencias de la gente. La radionovela se quedó estancada en tiempos que quedaron muy atrás, cosa que justificó su drástica pérdida de auditorio.

Otro aspecto que maneja Gutiérrez Espíndola, son las constantes que tomó la radionovela por necesidades mercantiles:

- 1.- Temática sentimental y melodramática (melodrama, es la más convincente explicación despolitizada del mundo, según Monsiváis).
- 2.- Presentación maniquea de las situaciones (buenos muy buenos, y malos muy malos, sin matices intermedios).
- 3.- El argumento constituido por una sucesión de tragedias al bueno, que finalmente será recompensado y su contra parte castigado.

Así pues, la irrupción del imperio de la imagen ocasionó un fraccionamiento comercial en la radiodifusión, aparecieron estaciones rancheras, roqueras, románticas, tropicales, salseras, clásicas, etc., producto de una

“especialización” que terminó por casi borrar el carácter cultural del medio radiofónico.

Aunado a esto, a lo largo de los últimos años hemos sido testigos de un fenómeno en los medios de comunicación, la concentración monopólica de la propiedad de estos. Esto ha provocado que la Radio se ha uniformizado de manera que ofrece temáticas y contenidos que obedecen a ideas meramente económicas alejándose así de la idea de ser un espacio plural y de participación comunitaria.

En este contexto pareciera que actualmente no existe una Literatura y Radio, ya que las leyes que rigen el mercado radiofónico no son las mismas que las de la creación literaria, escritores y poetas no escriben por el hecho de vender sino más bien por la necesidad de comunicar ideas y entablar así un dialogo con el lector. Pero al no ser un producto de consumo tan atrayente para los dueños de los medios, es poca o nula su inclusión en la programación de las radios.

Sin embargo existen algunas emisoras que se avocan a rescatar la creación literaria y a difundir las múltiples manifestaciones artísticas y culturales. La mayoría de estas emisoras son producto del esfuerzo de personas, colectivos, creadores independientes e instituciones, muchas de ellas se concentran en Radios universitarias lo que les espacios más democráticos y libres y les provee un rol social.

Entonces la disyuntiva de la cuestión se mueve hacia la difusión, esto es, difundir estas emisoras para convertirlas en una alternativa comunicacional que llegue a un auditorio más amplio.

Capítulo IV

El guión radiofónico

4.1 Escribir para el oído

Los textos radiofónicos reúnen una serie de características que es preciso describir ya que sólo conociéndolas pueden ser entendidas como ventajas y desventajas que se equilibran entre sí para poder emprender la escritura de un texto radiofónico.

La naturaleza de la radio es esencialmente sonora. Tanto en las aulas como en las emisoras se insiste en que la radio es un medio que transmite únicamente sonidos sin aportar la imagen directa de los hechos que cuenta. Esta afirmación es totalmente válida y no representa una limitación, representa la forma de contar que es inherente a la radio.

Pero el sonido que produce la radio no se agota en la percepción auditiva, es un estímulo complejo. Las imágenes son en un primer momento sonoras pero casi siempre se convierten en un estímulo que a su vez se transforma en representaciones visuales en la mente del receptor, ya que al referirse a hechos, acciones, tiempos y escenarios que tienen sentido, generan imágenes mentales complejas que construyen esos hechos, acciones, tiempos y escenarios en función de su experiencia individual y radiofónica¹³⁴.

Aunque la radio es sólo sonido en su materialidad textual, al mismo tiempo recrea imágenes en su realidad comunicacional. Lo anterior condiciona las tareas de redacción y comprensión que se generan en el oyente. Así pues, escribir para la radio es escribir para que una sucesión de sonidos producidos por el emisor genere ideas y realidades tanto inteligibles para el oyente como capaces de recrear imágenes con sentido.

¹³⁴MARTINEZ-COSTA, María del Pilar (coordinadora). Información radiofónica. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, España 2002.

También se afirma que la radio es un medio con personalidad, la radio que habla y escucha no es un ente abstracto sin rostro, la voz del comunicador establece una especie de diálogo personal e imaginario con la audiencia a través de su estilo de presentación, su forma de hablar y de actuar ante el micrófono. Éste diálogo al que asiste el oyente, aunque no de manera activa, hace de la radio el mejor medio de compañía.

La naturalidad y fluidez con la que establece la radio la conversación entre sus actores no es un sinónimo de espontaneidad o de banalidad temática¹³⁵ ni tampoco se ocupa en evitar el silencio con palabras carentes de sentido que sólo rellenen un espacio. La naturalidad de los textos de la radio supone que deben ser dichos como si no fueran escritos, sino contados, sentidos y pensados.

Escribir para la radio es construir un texto que ésta a mitad del camino entre el texto escrito y el texto oral. El texto radiofónico se sitúa entre la gramática y la pragmática y entre la competencia lingüística y la actuación comunicacional, y ésta combinación de lo escrito y lo oral dará como resultado textos comprensibles, naturales y atractivos para el medio radiofónico.

El relato radiofónico transcurre frecuentemente en el presente y responde a una estructura lineal, no hay marcha atrás o adelante ni para quién habla ni para quién escucha. Los mensajes en la radio se encuentran limitados por la temporalidad, éste carácter se traduce en una estructura secuencial ininterrumpida que se construye a partir de unidades que se suceden unas a otras en línea temporal. La radio es siempre comunicación en directo, realizada y escuchada en presente.

Los mensajes, en consecuencia, son transitorios y efímeros, esto se conoce como la fugacidad de la radio. Consciente de esta condición, quién escribe

¹³⁵ La fluidez y naturalidad del diálogo que posibilita la radio., no esta relacionada con el grado de abstracción de un tema, es decir, igualmente será fluido y natural al hablar de ciencia que al hablar de hábitos de belleza.

para radio debe facilitar el proceso de comprensión de contenido y de atribuirle sentido con mensajes asequibles, que aprovechen la inmediatez y simultaneidad que el medio facilita para aproximar los hechos, las acciones, las referencias temporales y los escenarios a los oyentes.

Dadas las características anteriores se puede concluir que la radio es el medio menos improvisado. Lograr la inteligibilidad, la comprensión, la transmisión de sentido, la atención y el interés de la audiencia no es posible sin haber adoptado rutinas de trabajo, así pues, pueden servir de ayuda las siguientes recomendaciones básicas para escribir para el medio radiofónico¹³⁶:

1. Decidir lo que quieres decir
2. Hacer una relación lógica de los asuntos a tratar
3. identificar un elemento de interés para construir el comienzo del relato
4. Pensar en el oyente al que nos dirigimos
5. Decir en voz alta lo que se quiere decir y a continuación, escribirlo.

Ahora bien, toda información necesita una adaptación y redacción conforme a las características de la radio, por tanto, es necesario considerar dos normas de redacción que ayudarán tanto a emisores, como a oyente a establecer la comunicación radiofónica:

- *Brevidad*, se entiende por brevedad la manera de expresar los conceptos e ideas de forma atinada y exacta con el menor número de palabras posibles. El carácter temporal de los productos radiofónicos exige que se economiza en la expresividad a fin de llegar directamente a las cosas y de manera comprensible para el oyente. Pero la brevedad de ningún modo es excusa para la ambigüedad o la falta de concreción, por el contrario, debe de ir acompañada por la precisión entendida como la forma de expresar con exactitud y rigor, tanto de conceptos como de ideas.

¹³⁶ Recomendaciones tomas de: MARTINEZ-COSTA, María del Pilar (coordinadora). Información radiofónica. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, España 2002.

- La *claridad*, permite distinguir las cosas sin que haya margen de error o incompreensión. En este sentido la claridad corrobora la precisión.

En el afán de ser breves y claros es posible que se pierda la visión de todo el texto, por ello, junto con los dos objetivos anteriores hay que hacer énfasis en la necesidad de trabajar la lógica interna del relato tanto en la sucesión de ideas y hechos como en presentarlos en una estructura coherente que el oyente sea capaz de seguir los hechos que se narran. El género que se adopte para la escritura proporcionará las claves elementales de construcción del relato.

4.1.1 El Guión Radiofónico

El guión es una herramienta fundamental en la producción radiofónica que hace posible coordinar el equipo técnico y humano.

José Javier Muñoz y César Gil lo define como "la narración completa y ordenada de la historia o contenidos del programa, teniendo en cuenta las características del medio radiofónico". Por su parte, Barea y Montalvillo señalan que "lo que hacemos realmente con el guión es ordenar todos los elementos de este lenguaje de acuerdo a los efectos que queremos conseguir sobre los oyentes"¹³⁷.

Ferrán González señala que "el guión es el soporte literario del mensaje a emitir" y que "es portador de una doble comunicación: por un lado, contiene el texto que se hará llegar al oyente y, por otro, el código de entendimiento entre las diversas personas que intervienen en su puesta en antena".¹³⁸

Ahora bien, en términos generales es posible identificar tres formatos de guión:

¹³⁷ BAREA, Pedro y MONTALVILLO, Roberto. *Radio. Redacción y guiones*. Universidad del País Vasco. España, 1992.

¹³⁸ La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías. Roberto Aparici (coord.). Ediciones de la Torre. Madrid, 1996.

- a. El guión completo, que es utilizado para dramatizaciones como radionovelas o radioteatro. Es una composición literaria en la que se representa una acción. Si bien es un género en desuso en la radio, ofrece excelentes posibilidades para asumir causas de trascendencia como la promoción de la vida saludable, educación, prevención, participación social o la divulgación de la ciencia.
- b. El guión semicompleto, se usa en programas donde participan personas en vivo, se incluyen textos o participaciones abiertas que no dependen de lo que escriba un guionista. Generalmente en este tipo de guión sólo se marca el tiempo de las participaciones de los invitados y quizá, el tema a tratar.
- c. Guía de programas: En este sólo se establece la secuencia en el guión, marcando los segmentos grabados y las intervenciones en vivo. Un ejemplo de este tipo son los programas musicales que suelen ser presentados en forma de lista.

El guión es un instrumento que sirve para planificar un programa radiofónico y para prever el material sonoro que será utilizado y en que forma durante la producción.

Dentro del guion se detallan los pasos a seguir y dependiendo del tipo de programa será su extensión. Sumado a esto, el guión es una pieza clave de trabajo para que locutores y operadores se entiendan y sepan que es lo que configura un espacio en cada momento.

Tipos de guión:

Podemos establecer una tipología de guiones teniendo como punto de partida tres variables: 1) la información que contiene; 2) las posibilidades de realiza modificaciones en ellos y 3) la forma en que se presentan.

Según la información que contiene hablamos de guiones literarios, técnicos y técnicos-literarios siendo éstos los más completos.

-Guiones literarios: son aquellos que dan especial importancia al texto que deberá leer el locutor o los locutores, excluyen anotaciones técnicas y sólo se marcan los lugares en los que aparecen música y efectos. Dentro de este tipo de guión podemos encontrar indicaciones para el locutor como las siguientes:

Locutor 1 (melancólica) “El estaba allí, sentado junto a mí”

Locutor 2 (riendo) “No digas eso, jamás estuvo contigo”

-Guiones técnicos: A diferencia del literario, este tipo de guiones esta plagado de indicaciones técnicas mientras que el texto que dirán los locutores se expresa como una simple pauta.

Operador Música entra, se mantiene y baja a fondear.

Locutor 1 Entrada noticia

Operador FX separador

Locutor 2 Cuerpo noticia

Operador Sube música, crossfade Cortinilla Deportes.

Etc.

Este tipo de guiones es el más usado en la radio actual sobre todo en las producciones informativas y *magazines*.

-Guiones técnicos-literarios: Contienen toda la información, es decir, el texto completo de el o los locutores así como las indicaciones técnicas.

Dependiendo la flexibilidad para realizar modificaciones, existen guiones abiertos y guiones cerrados. Los primeros están pensados para que ser modificados en el transcurso de la producción, mientras que los segundos, no admiten modificaciones. Elegir uno u otro dependerá de la complejidad y características de la producción a realizar.

Dependiendo la forma en que se presente, un guión puede ser americano o europeo. El guión americano se presenta en una columna separando las indicaciones del técnico y locutores mediante párrafos con sangría. En este tipo de guiones las anotaciones aparecen subrayadas mientras que el nombre de los locutores aparece en mayúsculas, además se acostumbra dejar un margen a la izquierda para dar espacio a posibles anotaciones.

El guión europeo se presenta en dos o más columnas, la de la izquierda se ocupa para las indicaciones técnicas, el resto (una o más) se destina al texto íntegro de los locutores o al texto en forma de pautas.

Es importante señalar que estas tres variables son perfectamente compatibles y se pueden combinar, por lo que podemos encontrar un guión técnico-literario, cerrado y europeo; o un guión técnico, abierto y europeo y así sucesivamente.

Ejemplos¹³⁹:

Guión literario, cerrado y americano:

¹³⁹ Ejemplos tomados de "Tipos de guiones radiofónicos" de L.C.C. Ojuky del Roció Islas Maldonado de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (Sistema de Universidad Virtual)

MARÍA

(Entre sollozos): Jamás podre olvidarme de él. No es justo lo que ha pasado

ANDREA

(Riendo): No digas eso. Tu nunca lo quisiste

MARÍA

(Gritando): Aléjate de mi. Eres una Bruja

Guión técnico, abierto y europeo:

Operador	Locutor
PP MICRO 1	Locutor 1: Saluda a la audiencia
F. IN CD 1	
CORTE 8	
THE RIVER	

RESUELVE CD 1	
PP MICRO 1	Locutor 1: Noticia 1 (Visita del presidente a EU)
PP CD 2	
CORTE 3	
RÁFAGA	
PP MICRO 2	Locutor 2: Noticia 2 (Temporada de Huracanes)
PP MICRO 1	Locutor 1: Noticia 3 (Aumento al precio de la gasolina)

Guión técnico-literario, cerrado y europeo:

OPERADOR	MICRÓFONO 1	MICRÓFONO 2
----------	-------------	-------------

<p>PP CD 1</p> <p>CORTE 3</p> <p>Efecto sonoro</p> <p>“aguas submarinas)</p> <p>2P CD 1/PP</p> <p>MICRO 1</p> <p>PP M1/2P MICRO 2</p> <p>PP CD 1</p> <p>CORTE 3</p>	<p>Allí abajo realmente no se ve nada, todo está muy oscuro, las aguas son muy turbias. Imagínese, un puerto como el de Barcelona: contaminación, vertedero de miles de cosas...Yo trabajada con unas lámparas especiales y gracias a eso podía ver algo y hacer mi tarea. Usted comprenderá que resultaba muy penoso y difícil...De todas formas, uno sobrevive.</p>	<p>Juan Martinez chico, cincuenta y tres años, natural de Salamanca.</p> <p>Profesión: escafandrista.</p> <p>Escafandra: aparato que usan los buzos, compuesto de una vestidura impermeable y un casco de bronce perfectamente cerrado con tubos para renovar el aire, Escafandrista, buco, el señor de las aguas turbias.</p>
---	---	--

<p>“aguas submarinas”</p> <p>F/E CD 1</p> <p>CON DISCO 1</p> <p>CARA A/CORTE 3</p> <p>2P DISCO 1/PP</p> <p>MICRO 2</p> <p>FADE IN MICRO 1</p>	<p>Al principio si, al principio pasaba mucho miedo...Eso no se lo deseo a nadie. Ahora que las cinco pesetas por inmersión podían con todo, oiga. Imagínese, cómo vivía yo sacándome a veces hasta30 pesetas en un día...Pues me lo gastaba todo, todo...¡Que vida!</p>	<p>1950. El paralelo, calle de Juan Gris, núme. 17. Una modesta pensión para albergar a un ambicioso muchacho que acaba de llegar de Salamanca. Sábado noche en el Molino y algún paseo por la calle de Tapias, Juan Martínez, el buzo, ganaba cinco pesetas por inmersión.</p>
---	--	---

4.1.2 Guión Literario

Si bien no existe una receta para hacer un guión, desde el punto de vista metodológico, un guión inicia con la generación de una idea que dará pie al

tema del guión. Todo parte de la idea, por lo que debe de ser algo sintético que pueda caber en una sola frase o un párrafo corto.

Una vez establecida la idea, el siguiente paso es la investigación, recolectar el material que dará cuerpo y solidez al trabajo. Teniendo toda la información será necesario jerarquizar las ideas para así dar una estructura lógica y coherente al guión.

El guión literario, como su nombre lo indica, ha de contener en forma narrativa y descriptiva todos los elementos que ayudan a comprender la obra, así como la descripción de los lugares donde transcurre la acción, la descripción física y psicológica de los personajes y el entorno social, político o histórico. También es importante definir los objetivos del programa, el público al que va dirigido y el tipo de lenguaje y estilo a utilizar.

El cuerpo del guión está constituido por el desarrollo y la redacción del argumento y debe estar estructurado en por lo menos cuatro partes básicas:

- *Inicio*: Su misión es capturar la atención del escucha lo más rápido posible por lo que aquí en esta parte debe de concentrarse toda la fuerza y vigor.
- *Desarrollo*: Se trata del desarrollo del argumento, presenta situaciones, se enredan las vidas de los personajes, hechos, situaciones, argumentos, etc.
- *Clímax*: Es el momento culminante de la obra pero no necesariamente el final.
- *Desenlace*: Se trata del desenlace de la historia, el escucha sabe lo que sucedió con los personajes y comprende las conclusiones sin la necesidad de decirle que ha concluido.

4.1.3 Guión Técnico

Se trata del documento con el cual trabajarán todos aquellos involucrados en la producción radiofónica como es el productor, operador, locutores, realizador, etc.

El guión técnico es la estructuración organizada de todos los elementos que intervienen en la producción, en el se incluyen los diálogos de los locutores así como la intención que deben dar al texto, las indicaciones técnicas para el operador (en qué momento entra o sale un tema musical, en qué momento sube o baja el volumen, en donde se inserta un efecto de sonido) y todas las indicaciones que el guionista y productor consideren importantes para lograr un buen producto.

No existe un formato universal de guión, esto depende de lo que acostumbre el guionista y el productor y en gran medida, el tipo de programa que se vaya a producir.

Una vez revisadas las particularidades referentes al guión radiofónico cabe hacer énfasis en su utilidad: el guión es el instrumento que sirve para planificar cualquier programa radiofónico y, especialmente, para prever todo el material sonoro que será necesario para su producción. En el guión se detallan, por tanto, todos los pasos a seguir y, en función del programa al que nos vayamos a enfrentar, será más o menos exhaustivo. Además, el guión es la pieza clave para que locutores y técnicos de sonido se entiendan y sepan qué es lo que configura un espacio en cada momento.

4.2 El montaje sonoro.

La edición o montaje es una parte importante de la producción radiofónica que permite dar rienda a la imaginación y a la creatividad, realmente se puede crear una obra de arte sonora en este proceso.

El montaje sonoro es el procedimiento que permite la construcción de imágenes sonoras a partir de textos y situaciones plasmadas en el guión, para lo cual se echa mano de los recursos expresivos propios del lenguaje radiofónico que ya se mencionaron anteriormente.

La grabación magnética, aparecida en los años 40, abrió nuevas posibilidades al montaje sonoro al hacer realidad la emisión diferida de programas pre-grabados.

Las fuentes de sonido grabadas proporcionaron materiales complementarios a la voz con lo que se magnifico el potencial del lenguaje radiofónico y que hace posible el montaje.

Según Armand Balsebre,

El montaje se puede definir como la yuxtaposición de todos los elementos que componen el lenguaje radiofónico, incorporando un ritmo a la acción.

Entre los participantes principales en un montaje radiofónico están el guionista, realizador y el productor radiofónico, en la práctica la realidad es que es muy difícil que tres o más personas participen en el montaje, lo usual es una sola persona se encargue del montaje o que el productor dirija al operador en esta labor.

Es difícil explicar el proceso de montaje ya que cada productor, realizador u operador tiene un método propio, éste es determinado por el tipo de producción (algunas producciones requieren de un trabajo más detallado de montaje por

ejemplo, la ambientación de un cuento es más elaborada que el montaje de una entrevista), por la urgencia de entrega de la producción y por el tipo de estación en la que se labore, aquí podríamos hablar de que la radio comercial tiene un ritmo más presuroso en comparación con la de tipo cultural o educativa.

A modo de ejemplo de montaje sonoro, relataré brevemente el proceso de montaje que sigo dentro de una radio cultural, éste es el que me funciona a mi, por lo cual no es universal ni el único que existe.

Comienza con la lectura del guión para conocer la estructura y el tema de la producción con lo que se tiene una primera idea de las posibilidades, exigencias y necesidades que la producción tiene. Así mismo se tiene una primera idea de que música y efectos usar, así como en que puntos hacer puentes musicales o no. En este momento también se define que tipo de lectura se le pedirá al locutor y se procede a grabar.

Una vez realizada la grabación, se edita para quitar errores, ecualizar y corregir volumen. Hecho esto, se eligen las mejores tomas y se procede a realizar el montaje.

Durante el montaje se verifica que la música y efectos previamente seleccionados, proporcionen la intención que se había pensado, a la vez que sean armónicos con las voces. Si es así se prosigue con el montaje, de lo contrario se realiza una nueva búsqueda por música adecuada. Cuando se tiene la música y efectos ideales se procede a montar la voz con la música y los efectos generando un todo armónico donde quede plasmada la idea que teníamos para desarrollar esta producción.

Cabe señalar que el montaje es un proceso subjetivo ya que se elige la música de acuerdo a una idea personal y se acomoda a la idea propia que uno ha tenido de la producción, esto explica lo que se mencionaba arriba referente a la dificultad de que cuatro personas realicen el montaje puesto que cada uno tiene una idea propia y particular de cómo debe ser la producción, por lo que

en este caso se necesita de comunicación y negociación para llegar a acuerdos sobre qué hacer y no hacer.

El proceso de montaje ha evolucionado a lo largo de los años, hace algunas décadas se realizaba cortando y pegando cintas magnéticas. En la actualidad gracias a la evolución de los equipos de cómputo y de almacenamiento de información es posible realizar el montaje a través de editores de audio multipista o *multitrack*.

Los editores de audio multipista permiten trabajar con varios archivos de audio al mismo tiempo y dotarlos de características especiales a cada uno (como efectos, paneo, volumen, velocidad, etc.) para después mezclarlos y obtener una sola pista.

Este trabajo en *multitrack* nos permite crear diferentes planos sonoros, es decir, crear una perspectiva sonora que brinda una amplia riqueza auditiva.

Así pues, podemos hablar de la existencia de varios “planos sonoros” según a la distancia imaginaria a la que se encuentra la fuente sonora respecto al escucha.

José Javier Muñoz y César Gil hablan de la existencia de diferentes tipos de planos según la distancia aparente respecto al oyente:

1. PRIMER PLANO: La fuente sonora está junto a nosotros. Otros autores le llaman también "plano íntimo" o "primerísimo plano" para expresar su fuerza dramática.

2. PLANO NORMAL (PLANO MEDIO): La fuente sonora aparece con una presencia normal, situada a poca distancia del micrófono (unos dos metros).

3. PLANO GENERAL (PLANO LEJANO): La fuente sonora se halla a cierta distancia de la toma de sonido y, por tanto, del oyente.

4. PLANO DE FONDO (SEGUNDO PLANO): Se trata de sonidos que suenan siempre en la lejanía respecto a una fuente de sonido que oímos en primer término.

Otros autores como Armand Balsebre, hablan de planos sonoros como el primer plano, el segundo plano y el tercer plano. Los factores que se tienen en cuenta para establecer estas diferencias difieren un poco de lo anterior pero en definitiva, todo depende de la percepción del oyente, Balsebre considera:

-las relaciones figura / fondo (cómo una fuente sonora destaca sobre otras)

-el tamaño y la distancia.

Editores de Audio

Un editor de audio es un programa informático que posibilita el trabajo con bytes de información que se representan en una computadora como ondas de sonido. Estos archivos de sonido digital se pueden cortar, aumentar el volumen, unir voces con música, añadir efectos de sonido, agudizar voces y muchas cosas más. Podríamos decir que un editor de audio hace las mismas funciones que un editor de texto pero para sonidos.

Los editores se clasifican básicamente en dos, el *editor de audio* que permite realizar funciones básicas como grabar, cortar, pegar, añadir efectos y comprimir un track a la vez.

Por otra parte, el *editor multipista o multitrack* además de estas funciones básicas, permite trabajar con múltiples canales, por ejemplo, tenemos las voces de un locutor y una locutora a las que se agregarán efectos y música, abrimos pistas en el editor multipista y en cada una añadimos los elementos con los que trabajaremos como se ve en la imagen siguiente.

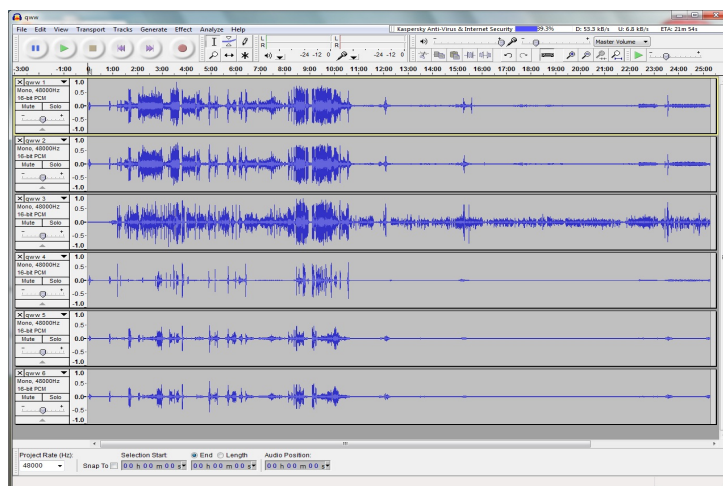


Foto: Audacity, editor multipista de software libre.
<http://audacity.sourceforge.net/>

Al tener los elementos separados se puede trabajar fácilmente ya que se pueden hacer correcciones y modificaciones en el proyecto¹⁴⁰ sin alterar otros elementos. Al terminar el trabajo de edición hay que juntar todas las pistas en una sola pista, esto se conoce como *render* o *renderizar*, *bounce*, *mezcla* o *mixdown*¹⁴¹.

Las funciones que permite realizar un editor de audio son de edición: cortar, pegar, copiar, borrar, subir o bajar volúmenes, suavizar los inicios (*fade in*) y los finales (*fade out*), así como trabajar graves medios y agudos. La grabación, el editor es capaz de recibir el sonido e irlo grabando, este puede llegar desde micrófonos conectados a una consola o directamente a la computadora. También se puede capturar audio desde un tocadiscos o algún otro reproductor de audio conectado al editor. Al momento de la grabación, el editor permite elegir entre diferentes calidades y formatos de grabación así como, canales. La función grabar y comprimir permite trabajar con archivos en diferentes formatos de sonido y guardarlos en diferentes formatos, algunos de éstos son de compresión¹⁴² como el mp3.

¹⁴⁰ Cuando el archivo está por pistas le llamamos *proyecto*

¹⁴¹ Actualmente, la mayor parte de editores son a la vez multipistas. Esto permite grabar y reproducir por canales y editar de la misma forma. Tenemos los dos programas en uno sólo.

¹⁴² Al igual que en cualquier tipo de compresión de datos, existen dos grandes categorías de compresión de audio. La primera, denominada *lossless* (FLAC, APE y TTA), abarca a todos aquellos formatos que no pierden claridad ni calidad al comprimirse, pero que ocupan una mayor cantidad de espacio en el disco duro.

La otra categoría, llamada *lossy* (MPC, OGG y MP3), engloba a aquellos formatos que (al comprimir el audio) sacrifican calidad por espacio en disco. No hace falta aclarar que los formatos del tipo

También se pueden añadir efectos y procesos a un archivo de audio, esto es reverberaciones y ecos, así como eliminar ruidos de fondo. Otro componente de un editor son los *plugins*, accesorios o subprogramas que trabajan a la par del editor¹⁴³, por ejemplo un eco, un ecualizador vocal o un distorsionador que el editor no tiene incluido en su galería predeterminada.

Existe una gran cantidad de editores de audio por lo que sería imposible detallar todos aquí, es por eso que a continuación enunciaremos algunos de los más conocidos y usados. Primero abordaremos los llamados editores de software privativo, es decir, aquellos que requieren de comprar una licencia para poder usarlos pero que se encuentran como *demos* de prueba en la red. Posteriormente hablaremos de editores de software libre, es decir, aquellos en los que el usuario puede ejecutar, distribuir, estudiar, cambiar y mejorar el software sin ningún costo.

Editores de audio de software privativo

- La marca alemana Steinberg¹⁴⁴ desarrolló *WaveLab*, uno de los primeros y más populares. Actualmente *Nuendo* es el editor de audio y video de la marca, así mismo, los secuenciadores *Cubase* son muy valorados en el mercado.

lossy son los que más éxito han tenido, especialmente uno que todos conocen: el MP3. Sin embargo, algunos formatos lossless son muy utilizados por técnicos de sonido.

¹⁴³ Casi todos los programas permiten añadir este tipo de aplicaciones adicionales o plugins.

¹⁴⁴ Steinberg es una compañía alemana desarrolladora de hardware y software musical. Principalmente produce software de edición de audio, secuenciación y postproducción de audio y sintetizadores y efectos virtuales



Foto: Nuendo 6

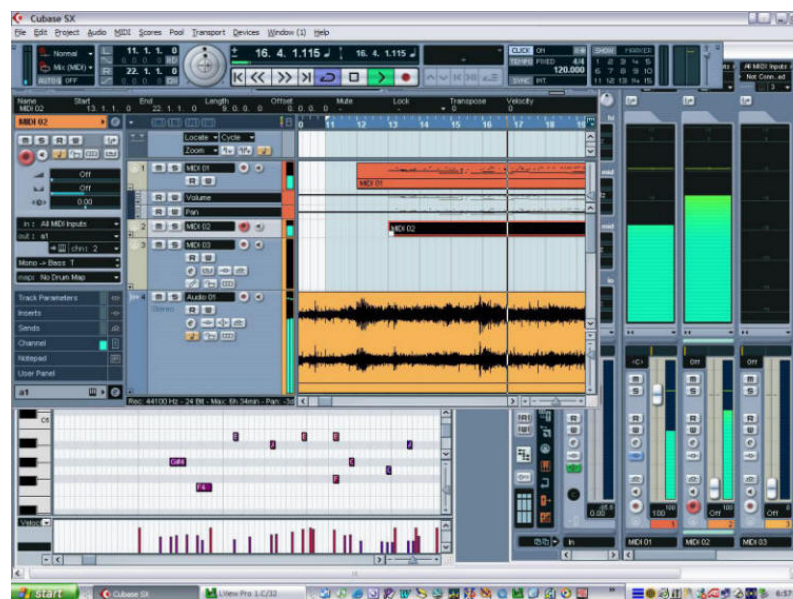


Foto: Cubase 3

- *Cakewalk* es otra marca que ofrece una amplia gama de programas para audio, teniendo como editor multipista a *Sonar*.



Foto: Sonar 9

- *Adobe* ha posicionado como uno de los 3 editores multipista más usados a *Audition*, Este programa combina editor y multipista.



Fotos: Audition CS6

- *Soundforge* y *Vegas*, son desarrollados por Sony, ambos programas son muy intuitivos y sencillos de usar. Junto con *Audition* y *Protools* son los software mas usados.

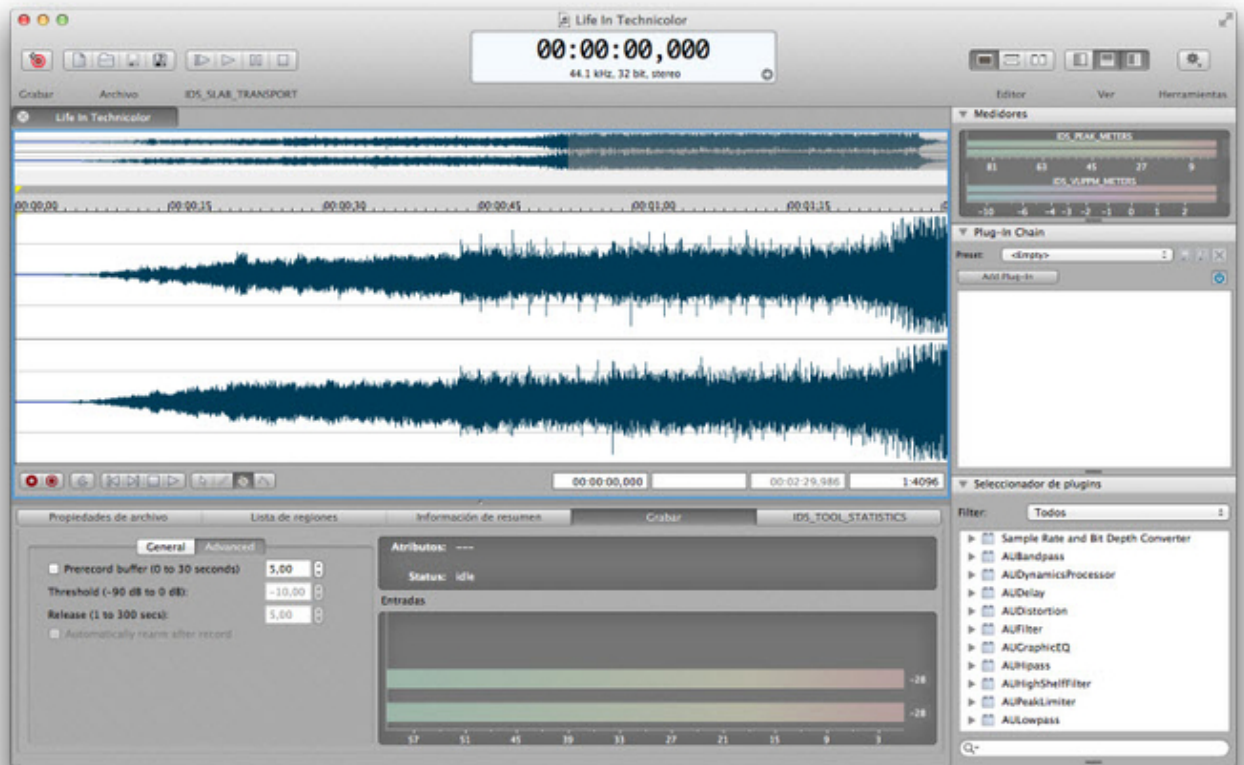


Foto: Sony Soundforge 11

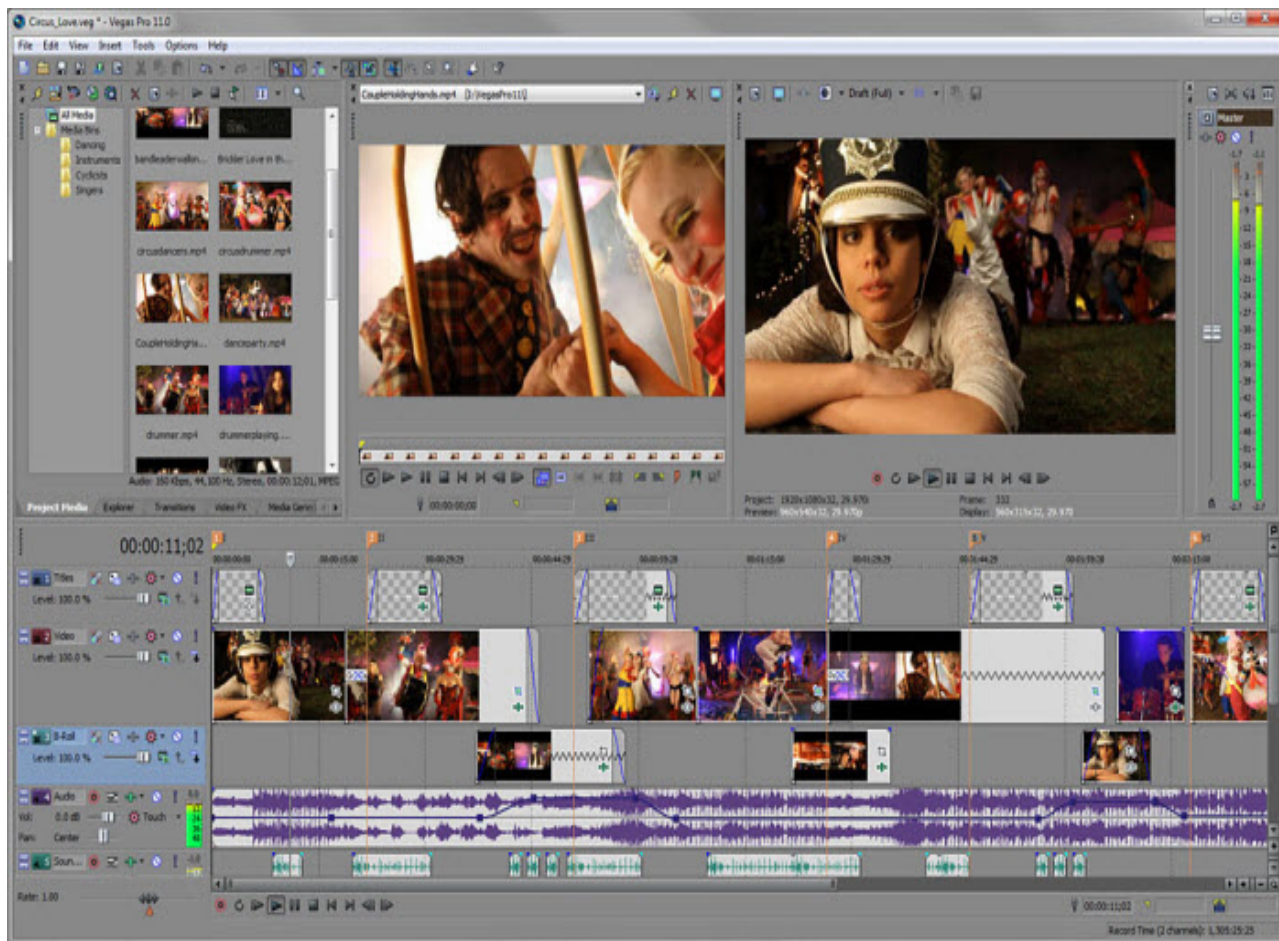


Foto: Sony Vegas pro 13

- *Protools* es considerado por expertos como el mejor editor multipista para grabación y postproducción de audio.



Foto: Protools 10

Editores de audio de software libre

- *Audacity* se ha convertido en un editor de masas, muchas personas lo han adoptado ya que es fácil de manejar, ésta en español y además, es editor y multipista en uno. Tiene algunas carencias en herramientas, sobre todo las referentes a la efectos pero al ser software libre, su desarrollo es muy rápido por lo que estas carencias pronto serán corregidas.

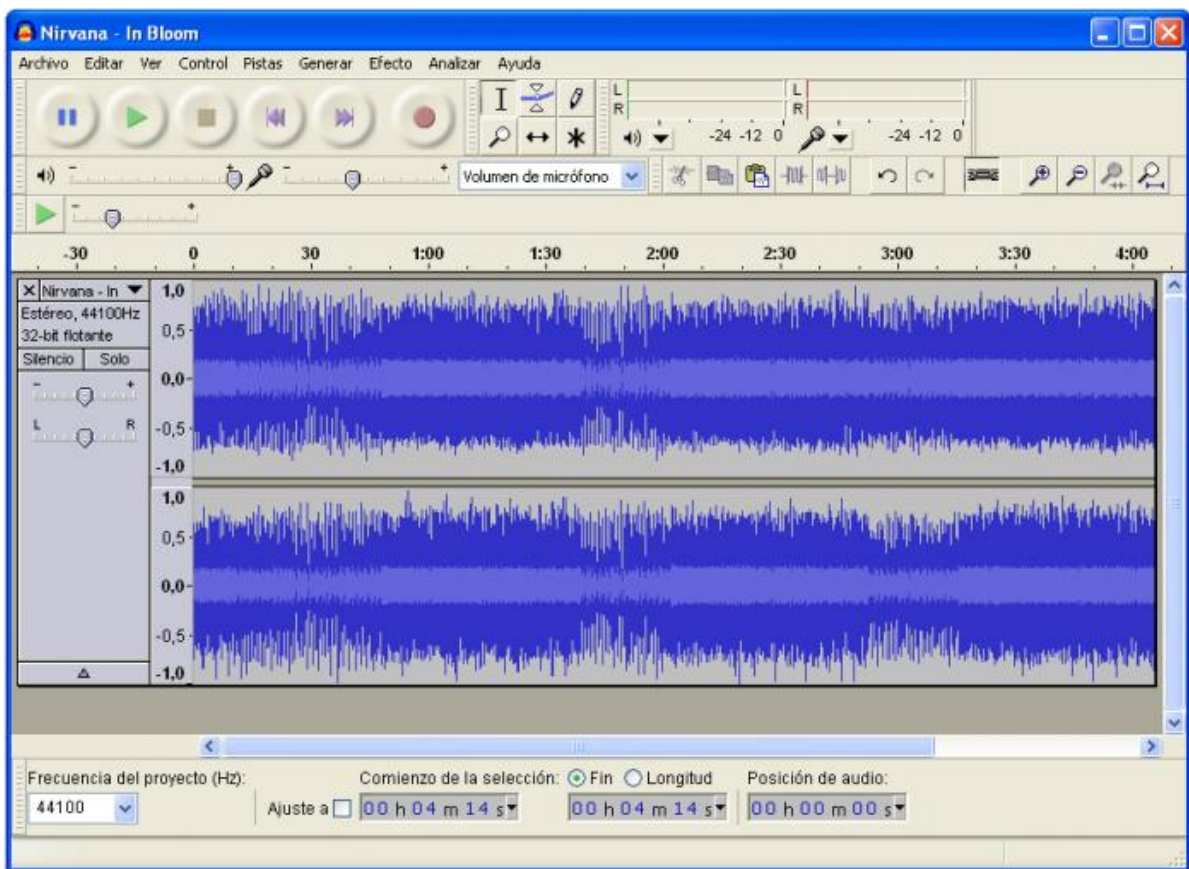


Foto: Audacity

- *Ardour*, no es tan conocido como *Audacity* pero es un software mucho más completo y con mejores aplicaciones. Una característica de este editor es que cuenta con más de 200 plug ins.¹⁴⁵

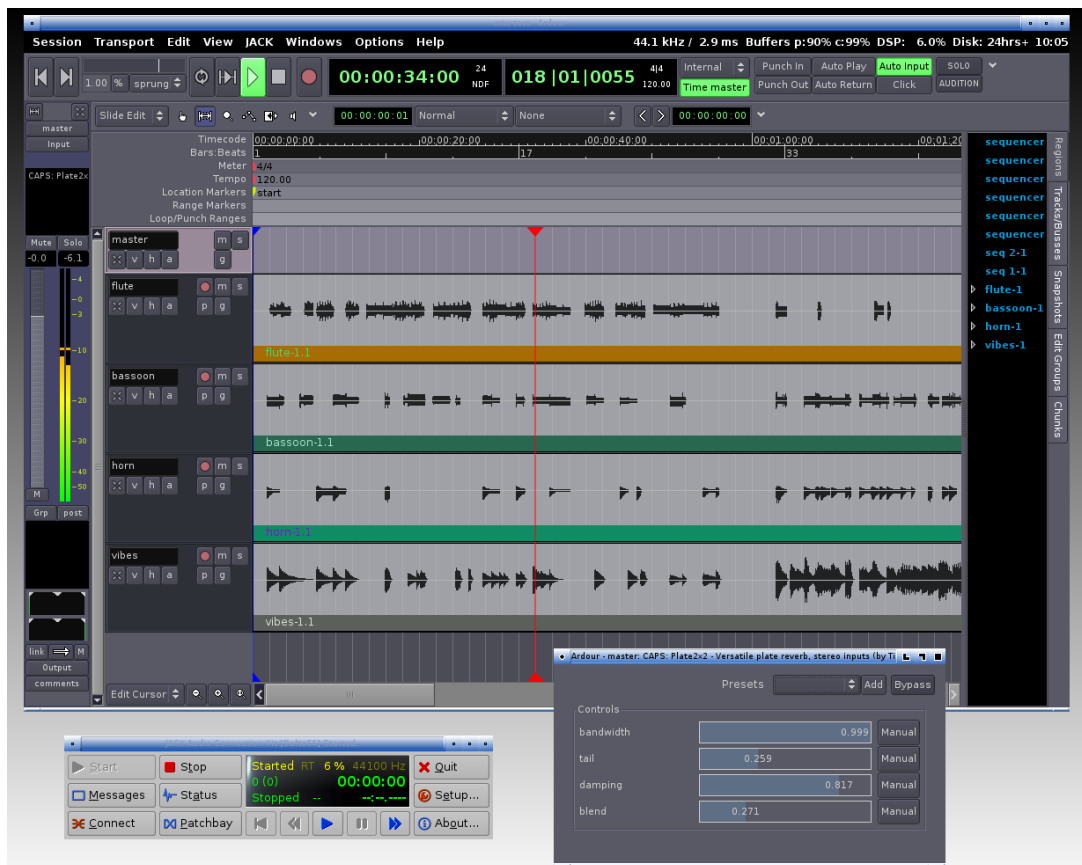


Foto: Ardour 2

¹⁴⁵ Un plug-in es un módulo de hardware o software que añade una característica o un servicio específico a un sistema más grande.

- *Cockos Reaper*, no es un software libre pero si es gratuito. Este editor de audio multipista permite grabar, editar y mejorar archivos de audio.



Foto: Cokos Reaper 4

- *Digital Performer* es un sistema de producción para audio digital. Posee un ambiente amigable que permite corregir, mezclar, procesar y masterizar proyectos de audio y video. Sus características lo hacen óptimo para la producción musical.



Foto: Digital Performer 8

- *Power Sound Editor* permite grabar y editar audio. Soporta muchas de las más avanzadas y poderosas operaciones con los datos de audio.

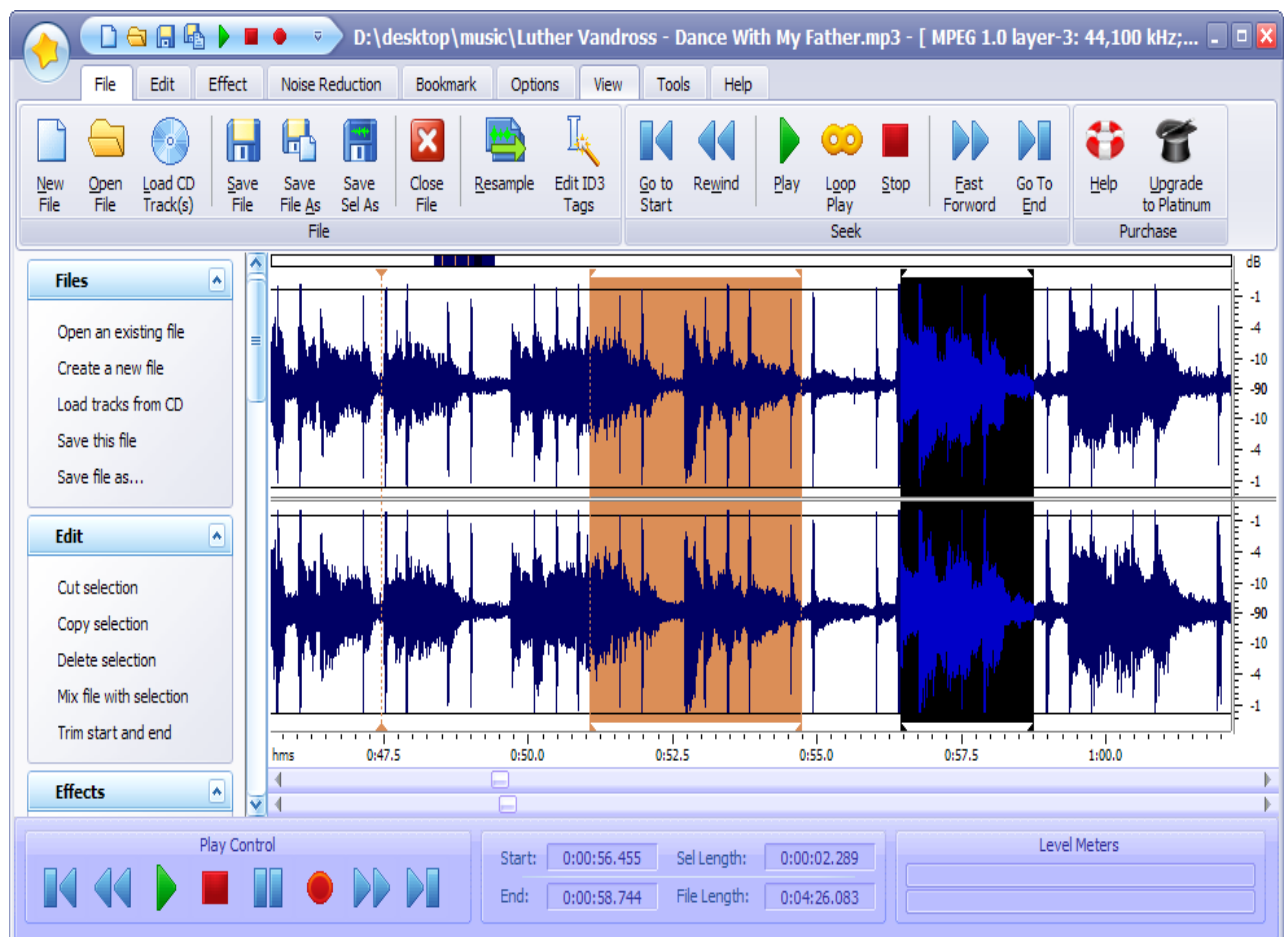


Foto: Power Sound Editor

Sin duda, en la era tecnológica los equipos de cómputo y el software se han convertido en imprescindibles en casi todas las actividades profesionales y la radio, no es la excepción. Hoy en día es prácticamente imposible trabajar sin un programa de edición digital de audio, de ahí la importancia de hablar de ellos brevemente.

A modo de recapitulación, el guión radiofónico es muy importante ya que a través de él se organiza la información y se le dota de una estructura que permita generar un producto comunicativo atractivo para el público.

A partir del guión, el montaje sonoro empleará los elementos del lenguaje radiofónico para darle vida a la historia de Concha Urquiza.

Música, efectos, silencios y voz convergerán para crear ambientes y darle vida a sus poemas para guiar al escucha a través de un viaje por la vida y obra de la poeta michoacana Concha Urquiza.

La importancia del guión y el montaje para esta propuesta radica en que son el lienzo y los colores que permitirán realizar esta pintura.

Capítulo V

Propuesta Radiofónica: Concha Urquiza

5.1 Importancia de la propuesta

Concha Urquiza es una poeta poco difundida dentro de la literatura, lo que hace poco accesible su obra al público. Lo anterior puede explicarse en gran medida por la falta de disciplina de la propia Concha Urquiza para conservar sus trabajos.

Pese a la escasa difusión de su obra, existen varios estudios dedicados a la poeta así como varias compilaciones producto del trabajo de recopilación e investigación de gente como Gabriel Méndez Plancarte y José Vicente Anaya.

Con este panorama surge la idea de crear un producto comunicativo que aborde la vida y obra de Concha Urquiza y que pueda llegar a un público amplio.

La radio fue el medio elegido para cumplir con este propósito a través de una serie de cápsulas radiofónicas que ahondarán en la vida y obra de la poeta.

5.1.1 Tema

La poeta mexicana, Concha Urquiza nació en Morelia, en 1910, realizó una actividad literaria e intelectual intensa desde muy joven. En el año de 1937 tuvo una experiencia de revelación interior que dio un giro a su vida llevándola a emprender una búsqueda espiritual que marcó su vida y obra.

Su poesía proviene de su amplia cultura literaria, que sin duda determinó su gusto por las formas clásicas. No había en ella ninguna pretensión de innovación formal, sino un ejercicio literario que sigue de cerca las huellas tradición española. Sus obra crean paisajes idealizados y bellos a la vez que revelan un impulso místico poco común en la tradición poética. La obra de Concha Urquiza se distingue por el enamoramiento de Dios.

Escribió sobre todo sonetos, tercetos, liras y romances. Sus sonetos son necesariamente lo mas concentrado e intenso de su producción.

Su muerte ocurrió en las playas de Ensenada, Baja California, en circunstancias hasta hoy confusas.

A pesar de haber vivido una vida corta; su obra intensa, original y variada deja una huella indeleble en la poesía mexicana contemporánea que debe ser conocida.

José Vicente Anaya, en el prólogo del libro *El corazón preso*, que reúne casi toda la obra de Concha Urquiza, dice que es una “*poeta insólita, extraña, aislada...Nadie como ella ha podido escribir una poesía tan delicada, profunda, hermosa, con cánones clásicos y auténtica, en pleno siglo XX*”¹⁴⁶.

5.1.2 Objetivo

El objetivo de esta tesina es generar el trabajo de investigación necesario para producir un producto comunicativo, particularmente una serie de 5 cápsulas radiofónicas a través de las cuales se emprenda un recorrido por la vida de Concha Urquiza siendo guiados por su poesía.

¹⁴⁶ ANAYA, José Vicente en: Concha Urquiza, *El corazón preso*, [Recopilación, prólogo y presentación de], [3ª ed.] México: CONACULTA, [Serie de Lecturas Mexicanas], 2001.

Como producto comunicativo se busca que las cápsulas sean atractivas, informativas y entretenidas para todo aquel que las escuche.

5.1.3 Formato

El formato elegido es la cápsula radiofónica; se realizarán 5 guiones radiofónicos para 5 cápsulas radiofónicas de una duración de 3 a 5 minutos cada una.

La cápsula radiofónica es un formato híbrido, que incluye información sobre un tema especializado. Se presenta en forma unitaria o en serie y su objetivo es transmitir un mensaje de gran utilidad e importancia para la audiencia.

La duración de una cápsula oscila entre los 30 segundos y los 5 minutos, en ella se abordan mensajes utilitarios, de responsabilidad social, mensajes de entretenimiento, educativos, entre muchos otros.

Éste formato acepta cualquier estructura, técnica o recurso periodístico ya sea informativo y dramático.

5.1.4 Perfil del público.

Sexo: Hombres y mujeres.

Edad: Mayores de 13 a 24 años.

Nivel Socioeconómico: B/C+ y D+/D¹⁴⁷

Horario: entre 6 y 11 am y 2 a las 6 de la tarde.

¹⁴⁷ De acuerdo con AMAI (Asociación de Agencias de Investigación de Mercado y Opinión Pública) el nivel socioeconómico B se refiere a la clase alta, C+ a Clase Media Alta, D+ a Clase Media Baja y D a Clase Baja. Puede consultarse en <http://www.amai.org/NSE/NivelSocioeconomicoAMAI.pdf>

Es oportuno hacer algunas precisiones respecto al perfil del público, se eligió este rango de edad ya que en él se sitúa el mayor porcentaje de escuchas. En cuanto al nivel socioeconómico, es en estos segmentos dónde la incidencia de escucha es mayor ya que pueden adquirir un radio o cualquier otro dispositivo que permita la escucha y por último, en los horarios elegidos se alcanzan los máximos niveles de audiencia¹⁴⁸.

5.2 Propuesta de guiones radiofónicos

A continuación se presenta el resultado de la investigación previa sobre la vida y obra Concha Urquiza, el texto fue desarrollado en 5 guiones para cápsulas radiofónicas.

La cápsula 1 es una introducción breve a la vida y obra de Concha Urquiza, para la siguiente producción se ahonda más detalladamente la obra de la poeta. La cápsula 3 aborda un tema central en la vida de Urquiza: las constantes luchas internas de la poeta. Concha Urquiza en el ámbito literario es el tema de la cápsula 4 y para terminar, la última cápsula está dedicada a la muerte de la poeta, que aún hoy no existe la certeza de los hechos que dieron lugar a tal suceso.

¹⁴⁸ Esta información fue tomada de *Estudio de Hábitos de Escuchar la Radio Fuera del Hogar* realizado por la Asociación de Radiodifusores del Valle de México en 2006 y que se puede consultar en <http://www.amap.com.mx/download/Estudio%20de%20Hábitos%20de%20los%20Radioescuchas%20Fuera%20del%20Hogar%202006.pdf>

5.2.1 Cápsula 1: Concha Urquiza: La poeta Secreta

OP. RUBRICA

OP. ENTRA MÚSICA SE MANTIENE Y FADEA

LOCUTOR: Es conocida como la “poeta secreta” por estudiosos de su obra como José Vicente Anaya, Samuel Gordon y Elsa Cross.

LOCUTORA: Esto se debe, a la escasa difusión de su obra y, además, a que sabemos muy poco de su vida.

LOCUTOR: María Concepción Urquiza del Valle

LOCUTORA: En la historia de la literatura mexicana, es común que el rechazo o aceptación de los diferentes grupos de la sociedad, como los políticos y los religiosos; determinen la divulgación de una obra escrita.

LOCUTOR: Este es el caso de Concha Urquiza, quien dadas sus inclinaciones políticas tempranas;

LOCUTORA: Su posterior fervor religioso...

LOCUTOR: Influencias clásicas ...

LOCUTORA: Y desapego a los grupos literarios de su época...

LOCUTOR: provocó que su obra permaneciera en el desconocimiento por muchos años.

LOCUTORA: Sus palabras han permanecido en manos de unos pocos.

LOCUTOR: La obra de Urquiza, es el reflejo perfecto de la vida común de la década de los años treinta, en el México post-revolucionario.

LOCUTORA: Sin embargo, no encajaba con la idea de mujer que proliferaba en esta época.

LOCUTOR: Ella se concebía a sí misma como una extraña mezcla: podía llorar mucho e incontrolablemente, como una mujer, pero no podía llorar mucho tiempo sin que la tristeza la obligara a actuar, como los hombres.

LOCUTORA: En el escenario donde se desarrolló, convivían movimientos literarios influenciados por las vanguardias, herederas del ultraísmo español y el futurismo italiano.

LOCUTOR: Los intelectuales de la época pertenecían al movimiento estridentismo o al contemporáneo.

LOCUTORA: El primero, daba cabida a las expresiones de la cultura popular del México de los años 20, mientras que los contemporáneos se encargaban de difundir las innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana.

LOCUTORA: Estos grupos antagónicos, demasiado ocupados en sus tercos enfrentamientos, no se percataron del florecimiento de la “orquidea en el desierto”, calificativo

que con el que se expresa Vicente Anaya de Concha Urquiza.

LOCUTOR: Esta joven poeta tenía entre sus influencias a los griegos clásicos, los latinos, el comunismo y la biblia.

LOCUTORA Urquiza encontró muy poco espacio en el ámbito literario de su tiempo, donde parecería más prudente escribir sobre un tema posrevolucionario o ultramoderno, que hacerlo sobre la relación de los hombres con Dios.

LOCUTOR: Entre las amistades que hizo con el grupo de los contemporáneos, destacan las que entabló con: Rosario Castellanos, Dolores Castro, Antonio Castro Leal, Porfirio Martínez Peñalosa, Rosario Oyarzún y Guillermina Llach.

LOCUTORA: También mantuvo contacto con los Estridentistas, aunque no compartía sus influencias poéticas, ni las características de su poesía.

LOCUTOR: Se relaciono con los poetas German List Arzubide , Manuel Calvillo, Mauricio Magdaleno y especialmente con Arqueles Vela, quien se inspiro en sus encuentros romanticos con Concha para escribir su novela La señorita:

LOCUTOR: (...)Cuando la vi por primera vez estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie. Sus ojos tenían la impávida inocencia de la vida. Parecíase a esas mesas de los cafés, embrolladas de números de cuentas, de monigotes, de

intimidaciones de los parroquianos asiduos. Sus miradas, sus sonrisas sus palabras me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un vagón ahumado de imposibles. Su voz naufragaba en el sonambulismo de la hora, como las voces muertas de los teléfonos(...)Era feminista. En una peluquería elegante reuníase todos los días con sus compañeras. Su voz tenía el ruido telefónico del feminismo... Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias estaban sindicalizadas... Cuando le hablé de mis idealidades peregrinas, se rió sin coquetería. Azuzaba la necesidad de que las mujeres se revelaran, se rebelaran. Quería convencerme de que nuestra vida es vulgar, como la de cualquiera, de que no éramos más que unos visionarios, de que era indispensable hacer una revolución espiritual. Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso (...) Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide. Transitaba jardines agitados por un viento eléctrico, con florescencias inanimadas, humedecidas por una lluvia de surtidor. Sus miradas estaban hechas de dissolvesout, su voz tenía siempre el mismo tono modulado con ritmos de silencio articulado. Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos... Presentía sus miradas, etc... sus sonrisas etc... sus caricias etc... Estaba formada de todas ellas... Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad.

LOCUTORA:

Con este matiz vanguardista, propio de la época, Arqueles Vela trazó las características de Concha Urquiza, vivas en su memoria.

LOCUTOR: A diferencia de su estrecha relación con Vela, la poeta mantuvo poco contacto con los intelectuales de su época, aunque para ellos, no pasaba desapercibida.

LOCUTORA: Acerca de su encuentro con ella, Mauricio Magdaleno, escritor y periodista mexicano, escribió:

LOCUTOR: “Cuando la conocí era una muchacha de 15 años. Sino hubiera sido por el desbordado hervir de su fuerza y por sus incipientes gustos literarios, habría sido una niña. Para su madre, una noble matrona moreliana, conchita no era más que una niña. Una niña caprichosa y alocada que obstante leía y leía novelas y gustaba de flirtear: la palabra inclusive era rigurosamente una novedad. Aquellas tardes se nos fueron riendo. Ella. Su raíz de carne, su paso por este mundo, su misterio de mujer”.

LOCUTORA: En el número 12 de la revista *Ábside* de 1948, aparece una semblanza de la poeta firmada por Alejandro Ruiz Villaloz:

LOCUTOR: “Su cabello era rojizo y alborotado como el de una protagonista chestertoniana, sus labios rebeldes, delgados, profundos y una clara tez que coronaba sus ojos azules con destellos acelerados (...) En la intimidad moreliana recordamos su voz grave, de nítida pronunciación, que le daba a cada palabra toda su tónica, voz segura, apasionada que recuerda versos de su maestro Fray Luis y los repite sin declamarlos, sino paladeándolos (...) Quienes no la conocieron de verdad, quienes veían su hosca superficie, su actitud arisca, no supieron lo que tenía dentro de sí: una fragancia excepcional”.

LOCUTOR: Se cree que su acercamiento con los Estridentistas, se debió a que compartía sus principios de la “no escuela”, “no tendencia” y la “no mafia intelectual”.

LOCUTORA: Aún manteniéndose cerca de la vida intelectual del país, Concha rechazó toda impostura o alarde, típicos de los ambientes intelectuales.

LOCUTOR: Desde este punto de vista, fue tan modesta y exigente consigo misma que no le dio a sus escritos la importancia que merecían. No se preocupó por guardar sus poemas, y quizá nunca pensó en publicar un libro con ellos.

LOCUTORA: Por anécdotas de amigos de Concha, como la que cuenta Guillermina Lach en el periódico Excelsior, del 12 de Abril de 1985, hoy sabemos que, muchas veces, sentada en una cafetería, escribía rápidamente sobre una servilleta que dejaba después olvidada sobre la mesa.

LOCUTOR: En la actualidad, muchas de esas servilletas constituyen los manuscritos originales de sus versos.

LOCUTORA: Lejos de buscar la difusión de sus palabras, Concha prefería vivir entre ellas.

LOCUTOR: No obstante, si su obra tuviera en este siglo un tiraje mayor, seguiría ostentando el apelativo de “la poeta secreta” .

LOCUTORA: Ya que, como decía, Vicente Anaya: “Su poesía sisea calladamente entre el débil trazo de la palabra y los inmensos blancos del Absoluto”.

OP. SUBE MÚSICA SE MANTIENE Y DESAPARECE

5.2.2 Cápsula 2: Boceto de su Vida

OP.	<u>RUBRICA</u>
OP.	<u>ENTRA MÚSICA SE MANTIENE Y FADEA</u>
LOCUTORA:	Paradójicamente y en oposición a su obra, la vida de Concha Urquiza carece de elementos excepcionales....
LOCUTOR:	Salvo por los confusos detalles de su muerte.
LOCUTORA:	Concepción Urquiza del Valle fue el nombre con el que la fe católica signó a la hija de don Luis Urquiza y doña Concepción del Valle.
LOCUTOR:	Nació en la madrugada del 24 de diciembre de 1910, exactamente en la casa número 166 y medio de la Calzada Guadalupe, en Morelia, Michoacán.
LOCUTORA:	Su padre murió cuando tenía apenas 2 años de edad, por lo que su familia se trasladó a la Ciudad de México.
LOCUTOR:	Allí cursó sus primeros estudios en la Primaria de la Plaza de Dinamarca y en la Secundaria de la Ribera de San Cosme.
LOCUTORA:	Con tan solo 12 años, publicó sus primeros poemas en El Universal Ilustrado y un año más tarde, en la Revista de Revistas y la Revista de Yucatán.

LOCUTOR: En 1928 interrumpió sus estudios para viajar a Nueva York, donde trabajaría en la Metro Goldwyn Meyer. Dicha estancia, le permitió perfeccionar su dominio del inglés y la acercó a los escritores clásicos de dicho idioma.

LOCUTORA: A su regreso a México, ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria y comenzó a trabajar en el Archivo de la Secretaría de Hacienda, al tiempo que continuaba sus estudios superiores.

LOCUTOR: El inicio de su actividad política de izquierda, coincidió con el asesinato del líder cubano Julio Antonio Mella, en la Ciudad de México.

LOCUTORA: Aunque posteriormente se sumó a corrientes políticas como el anarquismo crítico y el comunismo, no logró identificarse plenamente con alguna.

LOCUTOR: Por otra parte, sus fervientes inquietudes espirituales la llevaron a ingresar a la vida eclesiástica, como señala Gabriel Méndez Plancarte:

“Su temperamento fundamentalmente religioso y artístico tampoco podía hallar quietud en el frío positivismo agnóstico”

LOCUTORA: Dentro de este ámbito, conoció a Tarcisio Romo en 1937; cura, doctor y misionero del Espíritu Santo.

LOCUTOR: Aunque Concha no tuvo una relación con su padre, debido a su muerte prematura, encontró en el joven y culto sacerdote un guía similar, como se muestra en una carta dirigida a él:

LOCUTORA: “Las criaturas como yo, débiles y apasionadas, mal inclinadas, donde las naturalezas opuestas tiran en distinto sentido, desagarrando el cuerpo y el ama, tienen mayor necesidad que nadie de un padre”.

LOCUTOR: Tras una intensa relación epistolar con el padre Romo, la poeta decidió ingresar como postulante a la congregación de las Hijas del Espíritu Santo en Morelia, el 14 de diciembre de 1937.

LOCUTORA: “Ahora ya no hay cuidado: estoy tan firme, tan seguramente decidida, que las cosas del mundo y todos los argumentos de lo que quieren argumentar conmigo, pueden entristecerme y mucho, pero ya no doblegan mi voluntad, porque ésta descansa sobre la razón”.

LOCUTOR: Así escribía en su diario sobre la decisión de entrar al convento, y cuando optó por la disciplina que los votos religiosos conllevan reveló que:

LOCUTORA: “Lo que aquí me aguarda pueden ser amargos días de humillación y terrores” (...) “Vivir entre mujeres y sujeta a una mujer, ligada a ella por una obediencia absoluta, es bastante desagradable. El convento es un mundo con todas las pequeñas pasiones, trabajos y tedio horrible aunado al deseo angustioso de su Amor, hacen que me pierda más conforme pasan las horas y siento como dos garfios de hierro clavados en el corazón, desgarrándome continuamente”

LOCUTOR: Concha permaneció solo un año en el convento. Su argumento para abandonar la vida religiosa fue que no

la dejaban escribir ni hablar de literatura, no podía platicar con sus amigos ni tomar tequila.

LOCUTORA: Cuando las hermanas de la congregación se enteraron de que abandonarían sus votos quemaron parte de su obra poética, investigadores como Gabriel Méndez Plancarte piensan que en esa hoguera ardieron en su mayoría textos no religiosos, pues el legado que tenemos de su poesía, está compuesto mayormente por poemas en torno a Dios.

LOCUTOR: Con la salud deteriorada producto de sus frecuentes crisis emocionales, decidió regresar a la capital con su madre y hermana, y comenzó a trabajar en la adaptación cinematográfica de Corazón, diario de un niño de Edmundo d'Amicis, película que tuvo mucha aceptación en su época.

LOCUTORA: De 1939 a 1944, se trasladó a San Luis Potosí. En este periodo se desempeñó como profesora de literatura e historia. Aquellos años fueron los más prolíficos de su producción, tanto en prosa como en verso.

LOCUTOR: Gran parte de su obra recopilada data de estas fechas, a pesar de que ella no hizo una recopilación de sus trabajos publicados en las revistas Ábside, Lectura, Rueda, México al Día, Lagos de Morelia y Aula.

LOCUTORA: En septiembre de 1944, volvió a la Ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

- LOCUTOR:** Un año más tarde, las Hijas del Espíritu Santo la invitaron a dar clases en un colegio de Tijuana, que pertenecía a la orden.
- LOCUTORA:** Concha aceptó y partió hacia al norte del país, pero como las clases no habían comenzado, decidió seguir viajando hasta Ensenada.
- LOCUTOR:** Siete días después de su llegada, emprendió una pequeña excursión a la playa, y fue en ese lugar donde su cuerpo sin vida, fue encontrado entre las olas.
- LOCUTOR:** Para la poeta, la gente producía un vacío en el corazón, crispaba sus nervios, agotaba sus energías, y le dejaba una profunda tristeza aunada a una depresión nerviosa.
- LOCUTORA:** Esto la hacía preguntarse si en la eternidad descansaría de la fatiga y el cansancio que le producían las “criaturas”, si saciaría para siempre su sed de paz y quedarían satisfechos los anhelos de plenitud que en esta tierra no podía saciar... O si estaría condenada a la eterna inquietud por su cobardía.
- LOCUTOR:** También la perseguía la idea de la muerte como un cambio de dolores o como un purgatorio ardiente. Sin embargo, concebía la vida como un puente entre un principio divino y un fin incierto, que de no pecar, se convertiría en el luminoso abismo de Dios.
- LOCUTORA:** Estas reflexiones sobre la vida y la muerte, están fuertemente influenciadas por el libro bíblico favorito de Urquiza: el Cantar de los cantares.

LOCUTOR: En torno a estos pasajes, interpretaba a la muerte como: “aquella transformación activa y total de la materia, como una fuerza reguladora del mundo material que descompone a los seres decadentes en elementos nuevos, que sostenía la armonía del universo como otra pujante manifestación de la vida.”

LOCUTORA: Para ella, morir significaba “un golpe de cetro ante quien se rendían todas las barreras del mundo que separan a los hombres, esa fuerza arrojaba a los seres a las puertas abiertas del cielo y liberaba para siempre a las personas de sus penosas limitaciones corporales”.

LOCUTORA: Concha Urquiza murió el 20 de junio de 1945.

LOCUTORA: Su fallecimiento es, hasta ahora, un misterio. Ha habido muchas especulaciones que apuntan al suicidio amoroso y al designio divino, pero la muerte, siempre resulta inesperada y mucho más para una mujer de 35 años cuyo corpus poético se ha consolidando como uno de los más importantes de México.

LOCUTOR: En opinión de Margarita León Vega, la poesía de concha Urquiza es equiparable en algunos pasajes a la belleza y calidad que desarrollaba Sor Juana Inés de la Cruz.

OP. SUBE MÚSICA SE MANTIENE Y DESAPARECE

5.2.3 Cápsula 3: Entre el espíritu y la carne.

OP.	RUBRICA
OP.	ENTRA MÚSICA SE MANTIENE Y FADEA
LOCUTOR:	Su rostro mostraba surcos añejos trazados por el dolor inconsolable. Sus ojos brillaban con el fulgor mortecino que produce el espanto, como cuando por largo tiempo se ha enseñoreado del corazón; ojos desesperados del que suela y luego ve romperse sus sueños. Tenía ojos de trashumante, sin rumbo fijo, el azar; ojos que deshacen las cosas caducas y las hallan sin sustancia. Ojos de avidez desusada, hambriento de luz y de inmaterialidad, fatigados de filósofos y filosofías, de teorías y de explicaciones, lastimados con las desdichas pasadas y agitados por las conmociones recientes.
LOCUTORA:	Así evocaba el padre Tarcisio Romo a Concha Urquiza, él se convirtió en el mejor amigo, mentor y consejero de la poeta.
LOCUTOR:	A los 16 años, Concha estableció una relación amorosa con el Estridentista Arqueles Vela. Cuando el romance terminó cultivaron una importante relación epistolar.
LOCUTORA:	Ella es la musa que inspira los textos del prosista, que la retrata en sus personajes femeninos, como en su novela La señorita, en donde describe sus fugaces encuentros.

LOCUTOR: El poeta, narrador y ensayista Miguel Bustos Cerecedo, dijo que:

“era menudita, ligera, sencilla, sin afeites ni poses escandalosas de vanidad femenina; vestía con un traje sastre color gris, su pelo era corto peinado hacia la nuca y siempre estaba fumando con cierta ansiedad”.

LOCUTORA: Éste último rasgo, es un aspecto de su personalidad que coinciden en señalar quienes la conocieron. Era un “característico nerviosismo, incapaz de disimular”

LOCUTOR: La poeta era profundamente religiosa, así lo muestra su diario, en el que plasmaba las reflexiones, pensamientos y preguntas que ella misma se formulaba, así como las tentaciones y la desolación que el mundo le producía.

LOCUTORA: “No amarte sobre todas las cosas sino con exclusión de todas las cosas”

LOCUTOR: En esta frase se resume el fervor espiritual que sentía la poeta, mismo que la llevó a practicar fervientemente la oración.

LOCUTORA: Gabriel Méndez Placarte en el prólogo de Obras: poemas y prosa nos dice que la poeta sólo encontraba la paz en presencia de Dios, estar entre las personas le producía disgusto, se descubría a si misma desconectada, mal humorada y molesta, como quien estaba en un ambiente extraño.

LOCUTOR: Su mayor anhelo era entonces volar hacia Él, cuando lo lograba sentía la paz y confianza de quien cuyo amo satisface todas sus necesidades.

LOCUTORA: Concha Urquiza equiparaba el universo con un árbol. Así como un árbol, estaba ordenado como un todo armónico para poder dar frutos, el universo esta ordenado según Cristo y tal como la semilla contenía en miniatura al árbol, así Cristo contenía en sí a todas las partes del universo.

LOCUTOR: A pesar de que era una católica con amplio conocimiento de las Sagradas Escrituras, “envidiaba la burda fe de los más ignorantes a quienes les bastaba cerrar los ojos para poder encontrarse rodeados de huestes divinas, los envidiaba porque ellos tenía el cielo en sus manos y ella solo tenía el deseo de sentir a Dios en su corazón con ese fervor infantil de esos burdos y benditos cristianos”.

LOCUTOR: A menudo se habla de ella como una mujer dividida entre sus profundas luchas internas y a sus constantes vaivenes políticos y religiosos. Su objetivo principal era el desapego de lo mundano.

LOCUTORA: “ni remotamente tienen ya el mundo, los hombres, las mujeres una atracción que ofrecerme”.

LOCUTOR: Pedía a Dios que arrancara de golpe todos los amores de su corazón, para que así, Él fuera su único deseo, el padre, el amigo. Por ello, buscaba estar sola, en silencio, alejada de los contradictorios impulsos que turbaban su corazón.

LOCUTORA: “Dios sabe que criatura va a pasar delante de mí por la calle que despierte los antiguos impulsos, qué hora de desesperanza va a impulsarme a buscar el descanso unas horas lejos de Él, de esto tengo miedo”

LOCUTOR: Le agobiaba pensar en la riqueza y el tiempo. Mientras otros soñaban con amasar fortunas, su sueño era acumular tiempo, alargar los días en que no tuviera más en mente que sus libros, le ilusionaba pasar semanas en un retiro o pasar el día con la cabeza metida en un libro y la noche de rodillas. Evitaba los días agitados con ovaciones públicas porque la hacían sentir íntimamente estrujada.

LOCUTORA: “Cómo daría todos estos aplausos y mi trabajo en la universidad, el dinero, las comodidades que tengo, todos mis amores y todo lo que la gente dice es envidiable, por una sola hora de descanso”.

LOCUTOR: Las contradicciones que sentía, y el consecuente dolor que le producían, así como los años de batalla contra el medio ambiente, la tortura y la exasperación de sus esfuerzos por construir pequeñas cosas que no duraban, la hacían sentirse como un corazón preso.

LOCUTORA: La disyuntiva entre el amor a una criatura contra la adoración a su Señor, fue el conflicto que se convirtió en el *leit motiv* de muchos de sus poemas.

LOCUTOR: Aunque no existen muchos datos sobre quienes fueron sus amantes, a lo largo de su obra, es claro el impetu y esfuerzo que ponía en desterrarlos de su corazón:

LOCUTORA: “Si fuera capaz de dejarme por Ti a mí misma, a a todas las criaturas, todas las cosas, mis libros, mis cigarrillos, mi trabajo, mis amores, todos los deberes, los temores del futuro, olvidarlotodo para recordarte sólo a Ti, Dios mío”.

“Esto es lo que pido para hoy, oh Dios mío, me basta con soportarme un poco a mí misma”

LOCUTOR: Conocía su tibieza y sus defectos, sus vicios, se acusaba de ser orgullosa y sensual, de buscar el aplauso de la gente para sentir después angustia y remordimiento. Decía que el demonio jugaba con ella, pues a la menor contrariedad se sentía derribada. Creía que le ocurría lo peor que podía pasarle a un ser humano: tener desprecio, horror y casi odio contra sí mismo.

LOCUTORA: Por las noches, buscaba abandonarse en las manos de Jesucristo, con el cuerpo fatigado y el alma llena de amargura y desencanto, pedía que así como el hacha poda un árbol, así su Amado cortara sus ramas y le desnudara el tronco de las cosas inútiles de esa vida que la alejaba de Él.

LOCUTOR: El gran vacío que sentía en el corazón la llevó a tener como verdadera compañía a la soledad, la ausencia de toda gente, el silencio donde su organismo descansaba y se refugiaba.

LOCUTORA: “Es preciso hacer silencio en nuestro corazón para escuchar a Dios, no es posible trabajar en una conversación íntima interrumpida, serena, en medio del

gentío, dele struendo de las pasiones, es menester el silencio. Silencio en el corazón, acallamiento de todos los amores y sentimientos que importunan, silencio de los pensamientos batalladores, silencio de las preocupaciones y ocupaciones del ajetreo diario. Silencio exterior que es como aguarda la morada. Silencio de los ojos y de todos los sentidos, para que no penetren en ellos los visitantes que luego van a charlar al interior”

Fragmento de “Ephphetta”

LOCUTOR: Constantemente, reveló su anhelo sobre la unión eterna, de estrecharse en una fusión duradera que disipase sus dudas e hiciese luz en su entendimiento, interpelaba a Dios en sus plegarias personales de este modo:

LOCUTORA: “No quiero amores humanos, desnudo quisiera tener el corazón, desnudo y hambriento ¿qué debo de hacer para lograrlo?(...) Apártame de la gente, desnudarme de ellas, guardarme sólo para Ti y ven Tú mismo a morar en la soledad de mi corazón, háblame en la soledad, adéntrame tanto en ella que no tenga compañía humana y mi alma esté sola contigo”.

OP. SUBE MÚSICA SE MANTIENE Y DESAPARECE

5.2.4 Cápsula 4: La poesía de Concha Urquiza en el ámbito literario

OP.	<u>RUBRICA</u>
OP.	<u>ENTRA MÚSICA SE MANTIENE Y FADEA</u>
LOCUTORA:	Para reunir las obra de Concha Urquiza, se necesita la paciencia del viajero que, a fuerza de recorrer desiertos, busca en medio de ellos, la anhelada orquídea nos dice Margarita León Vega
LOCUTOR:	En vida, la poeta publicó solamente en La revista de Yucatán y la Revista de Revistas. Todas las demás publicaciones de su obra fueron póstumas.
LOCUTORA:	Gabriel Méndez Plancarte buscó, reunió y editó la gran mayoría de sus escritos dentro de el “Signo de Ábside” con el título de Poesías y prosas en 1946, un año después de la muerte de la poeta.
LOCUTOR:	Ese mismo año, Antonio Castro Leal editó Poemas de Concha Urquiza . Nueve años después, se editó “El párroco ideal según yo lo había soñado”, otro poemario de la autora.
LOCUTORA:	La publicación de su obra completa detonó un periodo de labor crítica y ensayística alrededor de su poesía. La revista Ábside fue en centro neurálgico donde voces

como la de Porfirio Martínez Peñalosa, Mauricio Magdaleno, Alejandro Avilés, Francisco Guerrero González, entre otros; establecieron un diálogo sobre la poeta.

LOCUTOR: Acerca de su obra, Rosario Castellanos escribió un artículo en 1957, publicado en la revista *Letras Patrias*:

LOCUTORA: “Ella es Concha Urquiza, la piedra angular del movimiento poético femenino que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década de 1940. Y decimos que la piedra angular no sólo por se anterior a todas en el tiempo y superior en la calidad, sino porque la tendencia que Concha representó ha sido, más o menos inconsciente, continuada y seguida por los demás. Esta manera de concebir la poesía y de practicarla es la que da su sello especial, su carácter, su estilo a la abundante obra escrita por mujeres en nuestro país. La poca preocupación que durante su vida mostró por editar sus escritos; su muerte repentina y trágica, el celo con que evitaron los poseedores de manuscritos suyos entregarlos a la divulgación, todo ha conspirado para que el nombre de Concha Urquiza y su obra tengan menos trascendencia de la que merecen. Pero en el ámbito en que sus versos fueron difundidos han sido apreciados como lo más importante que hubiera creado una mujer en México desde la muerte de Sor Juana”.

LOCUTOR: En 1958 y 1960 su obra fue retomada en las antologías *Poesía del mundo* y *Antología Mexicana religiosa*.

LOCUTORA: Asimismo, apareció en la antología de *Poesía Mexicana* de la serie “Sepan cuántos” así como en el *Omnibus* de

poesía mexicana y Una antología:101 poemas y poetisas mexicanas del siglo XX.

LOCUTOR: Éstas, y todas estas ediciones de la obra de la poeta se basaron en la primera publicación realizada por Gabriel Méndez Plancarte.

LOCUTORA: No fue sino hasta 1985 que otro estudioso apasionado de Concha Urquiza realizó una intensa búsqueda de su obra: José Vicente Anaya.

LOCUTOR: Su recopilación es la edición más completa que existe del trabajo de la poeta michoacana.

LOCUTORA: Anaya quien la definió como “La poeta enamorada de Dios”, apelativo atinado para una mujer que vivió profundamente los misterios de la fe.

LOCUTOR: Los años noventa también fueron importantes en la difusión de su obra, ya que en esta década, la publicación Corazón Preso expuso más de la mitad de la labor académica y periodística de Concha Urquiza.

LOCUTORA: Hasta la fecha, se han elaborado seis estudios universitarios en torno a su poesía, y esto nos dice mucho acerca de la riqueza y el potencial de análisis que tienen sus creaciones.

LOCUTOR: Dos de estos trabajos fueron realizados en universidades estadounidenses, dos más pertenecen a la Universidad Iberoamericana y los restantes a la Universidad Nacional Autónoma de México. La escritora, catedrática, investigadora académica y la

primera mujer en ingresar a la Academia Mexicana de la Lengua, María del Carmen Millán comenta:

LOCUTORA: “Era notable, en efecto, la diferencia que podía observarse entre las composiciones de Concha Urquiza y la de otras poetisas. La aparición de Concha Urquiza, acabó con el anecdotario sentimental de las mujeres escritoras; con el camino fácil de la improvisación; con el mito de la poesía femenina, blanda o apasionada pero nunca noble, poderosa o madura.”

LOCUTOR: Guillermina Lach comentaba:

LOCUTORA: “Fue muy fecunda, escribía siempre y regalaba sus poemas. Redactaba sonetos muy bellos en las servilletas de los cafeés que frecuentaba y los regalaba a sus amigos. Cuando vivía en San Luis Potosí, la última época de su vida, venía con frecuencia a esta capital y conversábamos. Era profunda pero un poco extraña”.

LOCUTOR: Sobre el corpus poético de Urquiza, en *De contrarios principios engendrada. Poesía y prosa de Concha Urquiza*, Margarita León Vega nos dice:

LOCUTORA: “La poesía de Concha representa un momento en la evolución de la poesía mexicana hacia una poesía moderna; de algún modo es contemporánea de los místicos del Siglo de Oro. Logra armonizar las pasiones que la desgarran y la serena belleza de metros y rimas ya clásicos que encauza y hasta

moderan el impetuoso caudal de sus dolores, dudas y obsesiones”.

LOCUTOR: Por último, es necesario citar a José Vicente Anaya, el estudioso y editor que se ha encargado de recopilar, reimprimir y difundir la obra de Concha Urquiza en ámbitos intelectuales, periodísticos y académicos.

LOCUTORA: Anaya finaliza el prólogo de *El corazón preso*, con estas palabras:

LOCUTOR: “Ella se calcinó en el fuego de sus contradicciones. Puede ser que nunca se la considere santa, pero su sensibilidad, sus visiones, la belleza de su lenguaje e imágenes en su poesía la consagran como una excelente poeta mística”.

LOCUTORA: Todas estas expresiones demuestran que la obra de Urquiza se mantiene viva a pesar de los olvidos literarios, las marginaciones políticas y las hogueras religiosas, esto indudablemente nos habla de una poesía en lucha.

LOCUTOR: “(...)Busca, pues la metáfora inviolada, abre nuevo camino al pensamiento, tremola el ritmo con divino acento y déjame dormir: a mí me agrada la serena canción que dice el viento...”

LOCUTORA: Busca, pues la metáfora inviolada abre nuevo camino al pensamiento, tremola el ritmo con divino acento y déjame dormir: a mí me agrada la serena canción que dice el viento...

OP. SUBE MÚSICA SE MANTIENE Y DESAPARECE

5.2.5 Cápsula 5: La trágica muerte de Concha Urquiza

<u>OP.</u>	<u>RUBRICA</u>
<u>OP.</u>	<u>ENTRA MÚSICA SE MANTIENE Y FADEA</u>
LOCUTORA:	<p>“¿Qué es la muerte?...es la transformación activa, total de la materia y por ello gigantesca fuerza reguladora del mundo material, descomponiendo a los seres decadentes en elementos nuevos, sostiene la maravillosa armonía del universo, no es sino otra pujante manifestación de la vida. Al golpe de su cetro caen además todas las barreras del mundo, desaparecen las barreras superficiales que separan a los hombres y se establece una justicia inexorable y común.</p> <p>Ella, es finalmente quien nos arroja abiertas las puertas del cielo y nos libra para siempre de las penosas limitaciones de nuestro cuerpo.”...”La muerte no es un descanso, es sólo un cambio de dolores”.</p>
LOCUTOR:	<p>Concha Urquiza insistía, a la manera de Santa Teresa de Ávila, en que la muerte es la vía que la unirá eternamente con su hacedor tras cruzar un mundo sombrío. La vida es un oscuro camino que dejaría de serlo para convertirse en el luminoso abismo que es Dios.</p>
LOCUTORA:	<p>Ella alimentaba la idea de que hasta el fin de su</p>

vida permanecería constante en el dulce sueño de morir por su Amado. Con respecto a este tema, le gustaba de citar a una copla que Jorge Manríquez escribió sobre la muerte de su padre:

LOCUTOR: Este mundo es el camino/ para el otro que es morada/ sin pesar partimos cuando nacemos/ andamos mientras vivimos/ y allegamos a tiempo que fenecemos.

LOCUTORA: Aunque la poeta vivía en San Luis Potosí, donde disfrutaba de una etapa literaria próspera y fructífera, cuando decidió trasladarse a la gran Capital, en 1944 se enfrentó a la amargura y el desconsuelo.

LOCUTOR: Las calles eran testigo del paso de una poeta llena de preguntas que en su caminar versaba:

LOCUTORA:

¿Cómo perdí, en estériles
acazos aquella imagen cálida
y madura
que me dio de sí misma la
natura
implicada en Tu voz y Tus abrazos?

Ni siquiera el susurro de Tus
pasos,
ya nada dentro del corazón
perdura;

te has tornado un “Tal vez” en mi negrura

y vaciado del ser entre mis brazos

Universo sin puntos

cardinales.

Negro viento del Génesis

suplanta aquel rubio ondear

de los trigales.

Y un vértigo de sombra se

levanta allí donde Tus

ángeles raudales

tal vez posaron la serena planta.

LOCUTOR: Cuando se encontraba entre la gente, experimentaba un profundo disgusto y asombro. Ella sentía que no les pertenecía, como si estuviera desconectada de todos. Se le veía malhumorada y molesta, como quien esta en un ambiente extraño.

LOCUTORA: Las dudas asaltaban continuamente su mente haciéndola desembarcar en parajes desolados, donde reflexionaba: “Creo que ha venido a pasarme lo peor que le puede pasar a un hombre, que es tener desprecio, horror y casi odio contra sí mismo. Puedo escapar de todo, de todos...¿pero de mí?”.

LOCUTOR: Un año después de su llegada a la ciudad, las Hijas del Espíritu Santo; quienes la consideraban

un alma hecha para el combate entre la angustia y la esperanza; la invitaron a dar clases a Tijuana esperando que terminara ese ensimismamiento del que Concha era una presa nostálgica.

LOCUTORA: La poeta aceptó, viajó al norte del país y llegó el 13 de junio de 1945, sin embargo, como las clases no habían iniciado, decidió seguir su camino hasta Ensenada, donde las religiosas tenían otro colegio y una casa con vista al mar.

LOCUTOR: Concha era una enamorada del océano, tanto que decía que al ir al cielo le pediría a Dios bajar a darse una zambullida y regresar pronto.

LOCUTORA: Cómodamente, se instaló en la costa.

LOCUTOR: Unos días más tarde, convenció a un amigo suyo, que era sacerdote, para dar un paseo en la playa.

LOCUTORA: Tranquila y ligera, mientras jugueteaba con un niño que los acompañaba, perdió la vista de su amigo, que había decidido ir a navegar en canoa.

LOCUTOR: El sacerdote ocupado en remar, pronto dejó de escuchar las voces de sus acompañantes, y cuando volteó el rostro para buscarlos solo halló huellas sobre la arena que se perdían en las aguas de Ensenada.

LOCUTORA: Pasaron varios días para que el mar los devolviera.

LOCUTOR: Apareció el diminuto cuerpo del niño, pero el de Concha flotó un día más en las olas, hasta que

fue descubierto.

LOCUTORA Estaba tan fresca como si solo se hubiera dado un chapuzón.

OP: PUENTE

LOCUTOR: Acerca de su muerte, hay varias hipótesis:

LOCUTORA: Suicidio por un amante secreto...

LOCUTOR: Accidente...

LOCUTORA: O el trágico final de su nostalgia y contradicciones.

LOCUTOR: Lo único que se sabe con certeza, es que la tarde del 20 de junio de 1945, Concha Urquiza encontró a su amado, en la profundidad del mar.

LOCUTORA: En la actualidad, cada 20 de junio se colocan flores, debajo el busto de la poeta, ubicado en la calzada Alfredo Maillefert, donde se rinde culto a la memoria de los michoacanos ilustres.

OP. SUBE MÚSICA SE MANTIENE Y DESAPARECE

Conclusiones

La obra de Concha Urquiza está constituida por más de 100 poemas, la mayor parte de ellos fueron publicados de manera póstuma. La poesía religiosa y mística es la más abundante y lograda en la producción de Urquiza y por la que se ha dado a conocer.

La michoacana se inició como poeta siendo una niña, y si bien algunos poemas de esta época fueron publicados en revistas y periódicos importantes, la mayoría han permanecido inéditos.

Muchos de sus rasgos como metros y retórica, provienen de la tradición española y universal sobre todo de los poetas medievales, renacentistas y barrocos; también de los poetas grecolatinos y la poesía francesa. Todo ello forma parte de la tradición poética de México, tradición que es retomada por los poetas románticos, modernistas, postmodernistas, vanguardistas y modernos. En estos vertederos abrevó nuestra escritora.

La poeta michoacana es una de las poetas más relevantes detrás de Sor Juana Inés de la Cruz y la continuadora de el lirismo religioso de San Juan de la Cruz.

Dentro del contexto de la poesía escrita por mujeres, Concha Urquiza se inscribe junto a poetas de la talla de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarbouru, María Enriqueta y Rosario Castellanos, quienes preponderaban la forma poética e intentaron trascender la mera exposición de episodios amorosos y domésticos abordando temas vinculados con la trascendencia y la inefabilidad de ciertas experiencias.

Concha Urquiza, a pesar de haberse dedicado principalmente a la poesía, es una escritora en sentido amplio. A lo largo de sus etapas de creación, se puede apreciar la evolución del tema religioso y de su *ars poética* que se traduce en un estilo consistente e ideológicamente coherente. El dedicar su poesía al diálogo con Dios no fue un producto del azar sino el resultado de un proceso poético y espiritual que la poeta vivió durante años.

La obra de Concha Urquiza merece un lugar destacado dentro de la literatura mexicana, así como lectores que se decanten por sus prosas y versos llenas de dudas y oscuridad, de amor y esperanza.

Dentro de esta propuesta, la radio se constituyó como el medio ideal para acercar la obra de la poeta a la gente debido a su profundo impacto social y a las amplias posibilidades que brinda para utilizar el lenguaje.

A través de la cápsula radiofónica y gracias a su flexibilidad estructural fue posible condensar la vida y obra de Concha Urquiza en un producto comunicativo interesante y atractivo que combina poemas, ambientes y datos biográficos.

Esta propuesta demostró que los contenidos culturales no tienen que ser presentados de forma aburrida, por el contrario pueden aprovecharse todos los recursos del lenguaje radiofónico para enriquecer su producción.

Así pues, se cumple la responsabilidad social de la radio al difundir contenidos de calidad, y se reafirma la creatividad de la radio para hacer atractivos contenidos que de principio no lo parecieran.

Con lo anterior, y lejos de lo que muchos pronosticaban con las aparición de nuevas tecnologías, la radio es un medio vivo y en constante búsqueda de nuevos contenidos y formas de presentarlos.

Bibliografía

Bibliografía Consultada

- ACKERMAN, D.: *Una historia de los sentidos*. Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1992.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española, Estudio de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos: 1962.
- ALVARADO, José Antonio (Antología y edición). *Junio, de lluvia vestido*. Biblioteca Universitaria Nicolaíta, Morelia, México: 1995.
- ANAYA, J.V. MÉNDEZ PLANCARTE, G. *El corazón preso. Concha Urquiza*. México, CONACULTA, 1990.
- ANAYA, J.V. (1997) *La poeta enamorada de Dios*. México. UNAM
- APARICI, Roberto (coord.). *La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1996.
- ATORRESI, Ana (Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo). *Los géneros radiofónicos, antología*. Ediciones Colihue, Buenos Aires: 2005.
- BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid: 1994.

- BAREA, Pedro y MONTALVILLO, Roberto. Radio. Redacción y guiones. Universidad del País Vasco. España, 1992.
- BUSTOS, CERECEDO M. (1980). Concha Urquiza. Pesquisa de firas. Ediciones Punto y Aparte, Xalapa, México.
- CASTRO LEAL, Antonio en: Poemas de Concha Urquiza, [Prólogo de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE], México: Poesía de América, 1946.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano. Innovación radiofónica. La creatividad en el contexto de la radio actual. Editorial Telos. Madrid: 2004.
- COLLINGWOOD, R. G. Essays in the Philosophy of Art. Bloomington: Indiana University Press.
- CHÁVEZ VELÁSQUEZ, Agustín. Jardín de la poesía mexicana: Siglos XV al XX, México: Editorial e Imprenta Casas, 1966.
- DAUSTER, Frank (Selección, estudio y prólogo). Poesía mejicana. Editorial Ebro (Colección Biblioteca Clásica), Barcelona: 1970
- DE LA CRUZ, Juan. Poesía completa, [Edición preparada por Manuel de SANTIAGO], Barcelona: Novoprint, 1989.
- ELIZONDO, Salvador. Museo poético, Ed. UNAM, (Colección de Textos Universitarios) México: 1974.
- FERNANDES, D. A.; FONSECA, A. (1998). A psicologia da criatividade. Porto: Edicao. Universidade Fernando Pessoa.

- GONZÁLES I. MONGE, Ferrán. En el día de mi pupitre: las ondas, herramientas educativas. Ed. Gustavo Gil, S.A. Barcelona: 1989.
-
- GONZÁLEZ SALAS, Carlos (Compilador). Antología mexicana de poesía religiosa. Editorial Jus, (Colección Voces Nuevas,13) Méico: 1960.
- GONZALO, Martin V.. Géneros Periodísticos. Ediciones Prisma. México DF: s-f.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, María; PERONA PÁEZ, Juan José y PELLICER, Ramón. Teoría y técnica del lenguaje radiofónico. Editorial Bosh: 2002.
- HUERTAS BAILÉN, A. y PERONA PÁEZ, J.J.: Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio; Barcelona, Bosch Comunicación, 1999.
- HERRERA Y REISSIG, Julio, Poesías completas y páginas en prosa, [Prólogo de Roberto BULA PÍRIZ], [2ª edición], Madrid: Aguilar, 1961.
- HUERTAS BAILÉN, A. y PERONA PÁEZ, J.J.: Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio; Barcelona, Bosch Comunicación, 1999.
- KAPLÚN, M. (1994). Producción de programas de radio. Editorial Cromocolor, México.
- LAMBERT, Jean-Clarence. Imaginar es ver. Editorial Vuelta, México: 1994.

- LEÓN VEGA, Margarita (1995). El discurso erótico en la poesía mística de Concha Urquiza. 1ª Edición. Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEÓN VEGA, Margarita. Concha Urquiza: de contrarios principios engendrada. Poesía y prosa de amor a lo divino. Tesis de Doctorado (Doctorado en Letras). UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. La triple voz de la radio, del Manual Urgente para Radialistas Apasionadas y Apasionados. Quito, Febrero: 2002.
- MARTÍN FERRAND, Manuel. El lenguaje radiofónico. La radio es comunicación activa. II Jornadas Nacionales (15-15 octubre de 1976); Barcelona: 1976.
- MÉNDEZ PLANCARTE Gabriel en el "Prólogo" a Poesías y prosas, XXIII.
- MILLÁN, María del Carmen. Tres escritoras mexicanas del siglo XX. Cuadernos Americanos, México: 1975.
- MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar (coord.). Información radiofónica. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, España: 2002.
- MONTES DE OCA, Francisco. Ocho siglos de poesía, 7ª ed., Sepan cuantos..., Porrúa, México: 1978.
- MONTES DE OCA. Francisco (Compilador). Poesía mexicana. Volumen 102 de "Sepan Cuantos..." Editorial Porrúa. México: 1976.

- NEGUS, K.; PICKERING, M. Creativity, Communication and Cultural Value. Londres: Sage: 2004.
- PENAGOS, Julio César (2001). Creatividad. Capital humano para el desarrollo social. V Congreso de las Américas. México: University of the Americas.
- POWER, R.P., HAUSFELD, D. y GORTA, A.: Prácticas perceptivas; Madrid, Debate, Colección Universitaria, 1987.
- PRADO, Emilio. Estructura de la Información Radiofónica. Editorial Mitre. Barcelona España: 1985.
- RODRÍGUEZ BRAVO, A.A. La voz en la radio. Manipulaciones y técnicas de expresión. TD. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona: septiembre 1984.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M. Manual de creatividad. México: Trillas: 1995.
- FIGUEROA, Romeo. ¿Qué onda con la radio?. Editorial Alambra. México. 1996.
- REY, J. Palabras para vender, palabras para soñar. Paidós. Barcelona: 1997.
- ROMO GIL, María Cristina. Introducción al Conocimiento y Práctica de la Radio. Editorial Diana. México DF: 1987.

- SILVA, J.M. en ORTIZ, M.A. y VOLPINI, F. Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas. Barcelona, Ed. Paidós, 1995, pp. 47-48.
- URQUIZA, [DEL VALLE] Concepción (Concha) Obras: Poemas y prosas. México: Ábside3,1946. (Prólogo del Dr. Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE). 2ª ed. México: Ediciones El Estudiante, 1971.
- URQUIZA, Concha. El corazón preso. CONACULTA, México: 1990.
- VALDÉS, Héctor (Antología, selección y notas). Poetisas mexicanas del siglo XX. UNAM, México: 1976.
- VILLEGAS, Patricia. Silencio y poesía, Emes editores, México: 2000.
- WANIEWICZ, I. (1972). La radiocomunicación al servicio de la educación de adultos: compendio de la experiencia mundial. UNESCO, París.

Tesis Consultadas

- ESTRADA SERRANO, María Teresa. La poesía de Concha Urquiza, (Tesis de Licenciatura), México: Universidad Iberoamericana, 1966.
- RUIZ GODOY RIVERA, Judith Aurora. Lo Sagrado en la Poesía de Concha Urquiza (Tesis de Maestría en Letras Modernas), México: Universidad Iberoamericana, 2004.

Hemerografía Consultada

- ANAYA, José Vicente. “Concha Urquiza, poeta carnal y mística”, *El Financiero, Prisma*, 4, oct, 1991.
- AVILÉS, Alejandro. “Concha Urquiza y la Crítica”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.
- APPENDINI, Guadalupe. “La obra de Concha Urquiza, una de las poetisas místicas más notables de México en el Siglo XX, tiende a desaparecer”, *Excelsior*, 12, abr. 1985.
- BUSTOS CERECEDO, Miguel. Concha Urquiza, Xalapa: Ediciones Punto y Aparte (Pesquisas de figuras) p. 47, 1980.
- CASTELLANOS, Rosario. “Presencia de Concha Urquiza”. *Letras Patrias*, N°55, p.150, 1957.
- CROSS, Elsa. “Concha Urquiza: El corazón preso”, *La Jornada*, No. 6214, Supl. Cul. P.6-16,16,Dic. 2001.
<http://www.jornada.unam.mx/2001/dic01/011216/semcross.html>
- FERNÁNDEZ BOGADO, Benjamín (2002). La radio en transición. *Sala de Prensa*. Madrid: núm. 47, vol. II, septiembre.
- GRINGOIRE, Pedro. “Concha Urquiza: Mística Mexicana”, *Ábside*, 11, N° 1, 1947. Gonzalo BÁEZ CAMARGO, uno de los bibliistas más importantes de este siglo en México, firmaba bajo este pseudónimo.
- HERNÁNDEZ XOCHITIOTZIN, Citlalli. “Al rescate de la obra literaria de Concha Urquiza”, *El Universal*, (Puebla-Tlaxcala) 3 de abril de 1994, p. 54a.

- LLACH, Guillermina, “En torno a un recuerdo”, *Horizontes*, (Revista Bibliográfica) Año III, N° 14, ago-oct. p.5. 1960.
- MARTÍNEZ PEÑALOSA, Porfirio. “Concha Urquiza”, Viñetas de Lecturas Michoacanas, 2, N° 1, julio, 1945.
- MAGDALENO, Mauricio. “Poesía de Concha Urquiza”, *Ábside*, 11, N° 3, 1947.,461.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio. “Notas sobre las obras de Concha Urquiza”, *Ábside* 11, N°.3, 1947.
- PULIDO MÉNDEZ, M. A. “Un breve juicio sobre Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948.
- RUIZ VILLALLOZ, Alejandro. “Semblanza de Concha Urquiza”, *Ábside*, 12, N° 3, 1948,
- ROMO, María Cristina. *El lenguaje seductor de la radio*. I congreso Internacional de la Lengua Española. Zazatecas, abril 1997.
- VEGA, Verónica (2004). La radio carece de creatividad. *Revista Vértigo: Análisis y Pensamiento de México*. México, 30 de mayo
- “Obras de Concha Urquiza”, *Letras Patrias*, N° 5, 1957.
- *Corazón... herido de amor te llevo. Poemas de Concha Urquiza (2009)*
Revista Destiempos. Revista de curiosidad cultural Año 3, N°. 19.

- *La Señorita Etcétera* publicada en “*El Universal Ilustrado*”, Año 1, 14 de septiembre de 1922, Núm. 7.
- “*Literatura y Espiritu. Concha Urquiza*”. *Excelsior*, jueves 29 de junio de 1995, p 38b.

Cibergrafía.

- GARCÍA, Karla. La poesía de Concha Urquiza, Testimonio de una intensa búsqueda por encontrar a Dios en:

<http://www.imagenzac.com.mx/2001/10/27/cultura3.htm>

- LEÓN VEGA, Margarita. “La poesía de Concha Urquiza ante la crítica”, *La Jornada Semanal*, N°239,p.4,oct.1999.

<http://www.jornada.UNAM.mx/1999/oct99/991004/sem-concha.html>

- MILAGROS, Salvador. *Concha Urquiza: una poetiza a la espera de su centenario*. Centro Virtual Cervantes.

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_09/06102009_01.htm

- TORRES, Raúl Fabricio. (2006). *El guión radiofónico*. Documento de trabajo, Sistema de Universidad Virtual, Universidad de Guadalajara.
- Manifiesto estridentista de 1921 en:

<http://cinosargo.bligoo.com/content/view/437521/Manuel-Maples-Arce-Manifiesto-estridentista-1921.html#content-top>

- El guión en la radio:

<http://www.radiocubana.cu/index.php/articulos-especializados-sobre-la-radio/20-dramatizados/57-el-guion-en-la-radio>

- El proceso creativo de la elaboración de guiones radiofónicos publicitarios: la cuña, de Alfonso González y Carmen María en:

<http://tdx.cat/handle/10803/4176>