



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

RE-APRENDER A ESCUCHAR. LAS CAMINATAS
SONORAS DE LA FONOTECA NACIONAL DE MEXICO
FEATURE RADIOFÓNICO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA:

ROBERTO HERNÁNDEZ CERÓN

ASESORA: DRA. PERLA OLIVIA RODRÍGUEZ RESÉNDIZ

México, Distrito Federal, noviembre de 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



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

A mis padres, Teresa y Roberto

Quienes con su amor y apoyo impulsaron mi educación y formación profesional. Siempre han sido y serán un ejemplo de superación para mí. Este logro es de ustedes. Gracias es decir poco para todo lo que les debo.

A mi esposa, Erika

Por tu amor y apoyo incondicional. Sin ti este proyecto no hubiera sido posible, Tú me impulsaste a realizarlo y me apoyaste en todo momento para concluirlo. El mundo de los sonidos unió nuestros caminos y hoy compartimos este logro.

A mi hermano, Ramón

Además de mi hermano eres mi amigo. Eres también un ejemplo para mí de responsabilidad y dedicación. Gracias carnal, de corazón.

A mi tía Teresa, mis primas y al resto de la familia

Porque sé que puedo contar con ustedes en cualquier momento y son parte de mi vida. Los quiero. Gracias por toda su ayuda y cariño.

A mi suegra, doña Carmen; cuñadas y cuñados, sobrinos y familia

Por su apoyo y haberme recibido en su casa. Les agradezco de corazón.

A la Dra. Perla O. Rodríguez, mi asesora

Por tu apoyo, sabios consejos e impulso para concluir este trabajo. Gracias también por tu amistad.

A Pita Cortés, productora de Radio Educación

Por tu amistad que es un gran tesoro. Por ser mi mentora y maestra en el quehacer de la radio. Por tu apoyo en este trabajo y en todo. Gracias querida amiga.

A la Universidad Nacional Autónoma de México

Por el gran privilegio y orgullo de formar parte de la comunidad universitaria.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. La radio y su lenguaje	11
1.1 El surgimiento de la radio	12
1.2 El lenguaje radiofónico	15
1.2.1 La palabra	17
1.2.2 La música	21
1.2.3 Los efectos sonoros	24
1.2.4 El silencio	27
CAPÍTULO 2. La radio y sus géneros	31
2.1 Géneros radiofónicos	32
2.2 Géneros de no-ficción	36
2.2.1 Géneros informativos radiofónicos	39
2.2.2 Géneros de opinión	43
2.3 Géneros de ficción	47
2.4 Géneros artísticos	52
2.4.1 Poesía sonora	55
2.4.2 Radioarte	58
2.5 Géneros mixtos	61
2.5.1 Reportaje	63
2.5.2 Revista radiofónica	68
2.5.3 El Feature Radiofónico	71
CAPÍTULO 3. La Caminata Sonora (Soundwalking) orígenes y conceptos	79
3.1 El sonido	80
3.2 El paisaje sonoro (Soundscape)	85
3.3 La Ecología Acústica	93
3.4 La Caminata Sonora (Soundwalking)	99
CAPÍTULO 4. Proyecto de producción radiofónica y guión	112
4.1 Nombre de la serie	113
4.2 Justificación	113

4.3 Objetivo general	114
4.4 Objetivos específicos	115
4.5 Originalidad de la serie	115
4.6 Índice temático	115
4.7 Estructura y género radiofónico	117
4.8 Duración y periodicidad.....	117
4.9 Público meta	118
4.10 Mecanismos de interacción con el público.....	118
4.11 Modalidad de producción y transmisión	119
4.12 Horario y días de transmisión.....	119
4.13 Requerimientos humanos y materiales.....	119
4.14 Presupuesto.....	120
4.15 Guión del programa piloto	122
4.16 Producción radiofónica (CD).....	137
CONCLUSIONES	138
BIBLIOGRAFÍA	142
RECURSOS ELECTRÓNICOS	146
ENTREVISTAS	151

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El sonido ha sido parte de la historia de la humanidad y de su evolución. La transmisión de la cultura inició con el desarrollo del lenguaje y la oralidad. De igual manera, la revolución de las telecomunicaciones comenzó también de la mano del sonido, con la invención del telégrafo y del teléfono, hasta la invención de la radio, el cine sonoro, la televisión, el sonido estéreo, multicanal, en alta definición y la radio digital.

Por otro lado, el desarrollo de las civilizaciones y la tecnología han generado nuevos sonidos que se han sumado a los que la naturaleza nos brinda y que se han convertido en parte de nuestra vida cotidiana. No obstante, los grandes asentamientos humanos y desarrollos tecnológicos han sido los causantes también de sonidos indeseados y de muy alto volumen, a los cuales hemos clasificado como ruido.

El mundo en el que vivimos nos ofrece una variedad de sonidos muy diversos y asombrosos. El sonido del trueno que acompaña el destello de un relámpago, ha despertado el miedo, la curiosidad por el saber y hasta la religiosidad. El canto de las aves nos ha mostrado la belleza, la estética y la musicalidad. La pronunciación de las palabras nos ha distinguido del resto de las especies y ha generado nuestro asombro, la transmisión del saber y la cultura, así como la admiración por la belleza a través de los cantos y la poesía.

Desde que era un niño, el sonido ha sido un referente y algo que ha marcado mi vida. La voz y la música que se producía en las bocinas del aparato modular de mis padres al encender la radio o reproducir un disco eran algo mágico. Desde que tengo memoria, aprendí a encender dicho aparato y colocar discos en la tornamesa aún antes de estar en edad de ir a la escuela. Me gustaba acercar mis oídos a los bafles y poner mi mano en ellos para sentir la vibración que se produce, así como observar el movimiento al interior de los altavoces. También causaba mi asombro y curiosidad, el sonido que se producía al vibrar la aguja del tocadiscos, aun cuando se bajaba el volumen del amplificador, o la

variación que se producía al manipular el disco moviéndolo con mi mano hacia adelante o atrás, así como la reproducción al doble de la velocidad normal.

Como ésas, muchas otras experiencias fomentaron mi apreciación por el sonido y mi asombro, como la primera vez que grabé mi voz en una grabadora de casetes, la primera vez que sentí el aislamiento acústico dentro de una cabina de radio, el asombro que me causó el escuchar el sonido multicanal del cine, o el disfrute que experimenté ante posibilidad de editar y manipular el sonido en una computadora.

Al igual que mucha gente, todas estas cosas que alguna vez nos maravillaron la primera vez que las experimentamos, se han vuelto cotidianas. La misma evolución de la sociedad ha provocado que se pierda la capacidad de asombro ante el vertiginoso desarrollo tecnológico y científico.

En marzo del 2009 asistí a las conferencias del Foro Mundial de Ecología Acústica en la Fonoteca Nacional de México, mismas que abordaron temas referentes al sonido de muy diversas formas, entre éstas destacaban el Paisaje Sonoro y la Ecología Acústica, dos conceptos con una perspectiva distinta y novedosa sobre el mundo de los sonidos.

Como parte de las actividades de este Foro, la artista alemana Hildegard Westerkamp realizó la primera Caminata Sonora en México en los Viveros de Coyoacán del Distrito Federal; actividad que invitaba a redescubrir todos aquellos sonidos a nuestro alrededor (mismos que hemos aprendido a ignorar), así como volver a reactivar nuestra capacidad de asombro.

Ya desde la década de los setenta el músico, investigador y compositor canadiense Raymond Murray Schafer fue quien propuso escuchar los sonidos del mundo desde otra perspectiva. De acuerdo con él, hay un entorno sonoro que siempre nos rodea y al cual denomina *soundscape* o paisaje sonoro:

Es una palabra derivada de landscape (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquélla, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un soundscape, un paisaje sonoro.¹

Nuestro ritmo de vida cotidiano provoca que obviemos el entorno sonoro que nos rodea y que no nos detengamos a escuchar todos aquellos sonidos que nacen y mueren de manera constante en nuestro mundo.

La propuesta de Schafer derivó en creaciones artístico-experimentales, así como en la formación del Foro Mundial de Ecología Acústica (WFAE) y el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (The World Soundscape Project). Una de las líneas de trabajo del Foro Mundial de Ecología Acústica son las Caminatas Sonoras, o Sound Walking, una propuesta diseñada por la investigadora y artista sonora Hildegard Westerkamp.

En las caminatas sonoras que organiza la Fonoteca Nacional se pone en práctica el planteamiento de Murray Schafer. El objetivo de esta actividad consiste en poner especial atención en todos los sonidos que rodean a los participantes, en un lugar en específico. Con la ayuda del guía, los paseantes establecen un “diálogo” con el entorno mediante la escucha atenta y, en algunas ocasiones, a través de ciertos ejercicios.

Mi participación en esta experiencia de sensibilización provocó un interés por conocer más sobre el paisaje sonoro y la ecología acústica. La elaboración de esta tesis es un primer acercamiento y una propuesta de investigación sobre estos temas que han sido muy poco explorados en México.

Para este trabajo, se considera que el Feature Radiofónico es el género más adecuado para documentar la experiencia de las Caminatas Sonoras de la Fonoteca Nacional y presentarlas como una producción radiofónica. Se trata de un género que ha sido muy poco explorado en México, pero que ofrece la posibilidad

¹ R. Murray Schafer, *Hacia una educación sonora*, Conaculta-Radio Educación, México, p.12

² “El Primer Sentido” en revista web *Radioimaginamos*, España. Disponible en:

<http://radioimaginamos.es/2011/02/el-primer-sentido-ed-13-el-radio-feature-un-formato-de-lujo-con->

de brindar al oyente una experiencia sonora distinta y que lo invita a escuchar con detenimiento.

El Feature Radiofónico es una investigación periodística que fusiona ficción y realidad “en una misma creación para contar una historia verdadera.”² Dicho género “tiene como principales características el que su contenido no es ficticio, contiene una línea dramática que encierra conflictos y tensiones, y se centra y especializa solamente en un tema.”³

Al Feature Radiofónico también se le conoce como documental sonoro, pues “requiere de una investigación periodística en donde se busca información, se recopilan y analizan datos, se cuestiona, se entrevista a los actores implicados, aunque no se trata de un reportaje de investigación.”⁴ En función de una propuesta estética, el documental sonoro “aprovecha al máximo las capacidades expresivas del lenguaje radiofónico”⁵ para combinar sonidos y testimonios reales con elementos de ficción, mediante un “manejo creativo de la creativo de la edición y el montaje.”⁶

Feature Radiofónico, Paisaje Sonoro, Ecología Acústica y Caminata Sonora, serán los temas ejes de esta investigación. El desarrollo que se presentará de cada uno de ellos, sustentará la creación del proyecto radiofónico que se propone como parte integral de este trabajo recepcional.

En el primer capítulo se ofrece al lector una breve historia de los orígenes de la radio. Asimismo se hace una descripción de los elementos del lenguaje sonoro (voz, música, efectos y silencio) y sus características.

² “El Primer Sentido” en revista web *Radioimaginamos*, España. Disponible en: <http://radioimaginamos.es/2011/02/el-primer-sentido-ed-13-el-radio-feature-un-formato-de-lujo-con-ljubo-pauzin/> (fecha de consulta: marzo de 2012)

³ “El radio-feature” en Consejo Consultivo de Radio y Televisión, Perú. Disponible en: <http://www.concortv.gob.pe/index.php/especiales/radio-para-ninos-y-adolescentes/117-el-radio-feature.html> (fecha de consulta:: marzo de 2012)

⁴ “Categoría: Documental Sonoro” en *9ª Biental Internacional de Radio 2012*, México. Disponible en: <http://www.bientalderadio.gob.mx/2012/categorias/documental-sonoro> (fecha de consulta:: marzo de 2012)

⁵ *Íbid*

⁶ *Íbid*

En el segundo capítulo se presenta una revisión de los géneros radiofónicos. Con base en las consideraciones teóricas de María del Pilar Martínez Costa-Pérez, se establece que aún no existe un consenso entre la comunidad académica para una definición y clasificación de los mismos. Ante este panorama, y para este trabajo se propone una clasificación con base en cuatro categorías o condiciones generales: programas de no-ficción, ficción, mixtos y artísticos.

En el tercer capítulo, se describen los antecedentes y conceptos que dieron origen a la Caminata Sonora (*Soundalking*). En principio se presenta una definición sobre el sonido, sus propiedades y características. Enseguida, se retoman los preceptos del investigador y compositor canadiense R. Murray Schafer, quien concibió y desarrolló los conceptos de Paisaje Sonoro y Ecología Acústica, en los cuales están basadas las Caminatas Sonoras.

En el cuarto y último capítulo, se presenta el proyecto de producción radiofónica de una serie, para la cual se utiliza el género de Feature Radiofónico a fin de documentar las Caminatas Sonoras de la Fonoteca Nacional de México. El proyecto radiofónico y la tesis comparten el objetivo de sensibilizar a los oyentes sobre el entorno sonoro que los rodea e invitarlos a escuchar de otra manera los sonidos que los acompañan de manera cotidiana. Como parte del proyecto, se incluye también un Disco Compacto con el programa piloto.

CAPÍTULO 1

La radio y su lenguaje

Capítulo 1

La radio y su lenguaje

1.1 El surgimiento de la radio

La radio es un medio de comunicación cuyos orígenes se remontan a una innovación tecnológica de lo que parecía ser una evolución de las comunicaciones telegráficas y telefónicas.

Los descubrimientos de Michael Faraday, James Clerk Maxwell y Heinrich Hertz, precedieron los experimentos y logros de Guillermo Marconi y su telégrafo inalámbrico. A partir de ahí, este nuevo invento evolucionó y se pudo realizar la primera transmisión de la voz humana a cargo del físico canadiense Reginald Aubrey Fessenden en 1906. Poco después se fundaron dos emisoras experimentales que comenzaron a transmitir regularmente en 1915: la WKDKA en la Universidad de Wisconsin y la WBZ en Springfield, Massachusetts.⁷

De esta manera, “la transmisión en el aire de las ondas hertzianas sirvió para poner en contacto, enlazar a personas distantes físicamente una de la otra.”⁸ La necesidad de comunicación impulsó la creación de la radio y se volvió su razón de ser, su esencia misma.

En los primeros días de la radio “casi todo el terreno era inexplorado y la producción de obras dramáticas se realizaba en vivo.”⁹ Al mismo tiempo, la vertiginosa revolución tecnológica permitió el desarrollo de los distintos formatos que permitieron la grabación y reproducción del sonido. Herramientas que al incorporarse en la producción radiofónica, propiciaron la evolución y consolidación del lenguaje radiofónico al cual nos referiremos más adelante.

⁷ Romeo Antonio Figueroa Bermúdez, *¡Qué onda con la radio!*, Alhambra, México, p. 24-32

⁸ Luis Ernesto Pi Orozco, *Dimensiones de la radio pública. Desde la sintonía de Radio Educación*, Fundación Manuel Buendía/Gobierno de Chiapas, México, p. 30,

⁹ Romeo Antonio Figueroa Bermúdez, *Op. Cit.*, p. 321

La radio "nace formalmente en México en 1921"¹⁰ de la mano de los hermanos Adolfo y Enrique Fernández. De acuerdo con Gabriel Sosa, ellos instalaron un equipo de baja potencia en el Teatro Ideal de la Ciudad de México. Todo esto poco antes de las transmisiones realizadas por el Ingeniero Constantino de Tárnava en Monterrey.

La radio se volvió más popular hasta convertirse en una fuente de entretenimiento familiar, en un punto de reunión. Llegada la hora de *escuchar la radio*, toda la familia se reunía alrededor del aparato.

[En México] de los años veinte a los cincuenta, la radio sólo se hacía en vivo. Los errores en la producción de un programa, por más lamentables que fueran, era imposible corregirlos porque simple y sencillamente no existían tecnologías para la grabación. Pese a esta limitante, la radio vivió [sus *años dorados*]¹¹

Partiendo de lo anterior, podemos afirmar que desde sus inicios, la radio y sus procesos de producción han ido de la mano con el desarrollo de la tecnología, retroalimentándose y multiplicando las capacidades de este medio de comunicación.

La radio misma y sus hacedores fueron construyendo un lenguaje propio. Tal y como lo plantea Mariano Cebrián, el sólo hecho de poder transmitir la voz humana de un punto a otro a través de un aparato trajo consigo un cambio de paradigmas:

[El aparato de radio] como una técnica que difunde sonidos a distancia. Se instala entre un sonido original y el sonido percibido a distancia por un oyente. En este transcurso se pasa de la percepción de sonidos naturales a sonidos tecnificados. El sonido producido al final de la

¹⁰ Gabriel Sosa Plata, *Innovaciones tecnológicas de la radio en México*, Fundación Manuel Buendía, México, p. 29

¹¹ Gabriel Sosa Plata, *Op. Cit.*, p. 65

cadena no es el mismo que el original... Se entiende la técnica no como un mero e inocente transmisor, sino como una fuente de recursos expresivos o como escribe Julián Hale, como recurso retórico.¹²

Con el paso de los años, la radio fue adquiriendo popularidad. Al mismo tiempo, sus hacedores experimentaban y encontraban cada vez mayores elementos de expresión y emotividad. En esos *años dorados* de la radio, los radioteatros eran seguidos por familias enteras durante semanas. Con ello surgieron los primeros anuncios publicitarios y la radio poco a poco fue adquiriendo también un modelo comercial lucrativo.¹³

Dicha evolución consolidó también el trabajo creativo y “contribuyó a la consolidación y estructuración de un genuino código de expresión radiofónico.”¹⁴

A finales de la década de los treinta, Orson Welles ofreció una muestra de las amplias posibilidades expresivas que ofrecía el medio radiofónico con la adaptación de la obra *La Guerra de los Mundos* de Hebert George Wells. Gracias al atinado montaje de diálogos, música, efectos y silencios (elementos del lenguaje radiofónico), Welles logró generar una atmósfera tan realista que desató un pánico general entre la audiencia, que creyó que realmente se estaba produciendo una invasión extraterrestre “llegando al extremo de producirse suicidios y accidentes mortales entre los oyentes.”¹⁵

Para esos entonces, la radio tenía un lugar en la vida cotidiana de las personas, quienes se reunían en familia para echar a volar su imaginación con los relatos y dramatizaciones. Años más tarde, la presencia de la radio se expandió aún más con la invención del transistor, mismo que permitió la miniaturización de los aparatos y su movilidad.

¹² Mariano Cebrián Herreros, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Síntesis, Madrid, p. 55

¹³ Martín Rodrigo Fernández, *Historia de la radio en la Argentina*. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos6/hira/hira.shtml> (fecha de consulta: mayo de 2012)

¹⁴ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, McGrawhill, México, p. 2

¹⁵ Equipo Fénix, coord. M. Gallardo, J.J. Puig, J.M. Asencio, *La Radio*, p.18

1.2 El lenguaje radiofónico

El lenguaje radiofónico es un conjunto sistemático de elementos que hacen posible la creación de imágenes sonoras:

[Se compone de] formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes.¹⁶

La palabra, música, efectos sonoros y el silencio son la base de la creación sonora. Sus múltiples combinaciones representan todo un abanico de posibilidades en la creación de imágenes sonoras.

En la producción radiofónica, “los sonidos nos ayudarán a que el oyente ‘vea’ con su imaginación lo que deseamos describir; la música, a que sienta las emociones que tratamos de comunicarle.”¹⁷

Al sintonizar cualquier estación de radio podemos darnos cuenta que todo el tiempo confluyen todos los elementos del lenguaje radiofónico: la palabra, música y sonidos tomados de la realidad o que la imitan, así como el silencio aunque en menor medida.

De acuerdo a las características y necesidades de cada programa, se realizan diferentes combinaciones de los elementos del lenguaje radiofónico. Por ejemplo, en un programa informativo, lo que predominan son las voces de los locutores acompañadas de cortes musicales, así como las grabaciones de

¹⁶ Armand Balsebre, *El lenguaje radiofónico*, Cátedra, Salamanca, p. 27

¹⁷ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio. El guión-La realización*, Editorial Gramocolor, México, p. 167

testimonios e intervenciones de los reporteros. Por otro lado, en un radiodrama, el adecuado uso de los efectos, el silencio, las voces y la música, permiten explotar más los recursos del lenguaje radiofónico y desarrollar la expresividad del medio.

De acuerdo con Lidia Camacho, el adecuado uso del lenguaje radiofónico permite al creador sonoro crear una estética propia mediante “un nuevo ordenamiento de todos estos elementos para obtener una expresión original.”¹⁸

Al utilizar adecuadamente todos los elementos del lenguaje radiofónico (voz, música, efectos y silencio), se puede lograr influir en los diferentes estados de ánimo del radioescucha. Por ejemplo, se puede conseguir que el oyente se sienta triste o alegre; o que sienta miedo, se entretenga, se sorprenda o se aburra. De igual forma, se puede conseguir que visualice en su mente un paisaje, una determinada época de la historia o a un locutor muy distinto en edad y fisonomía a como es en realidad.

Acorde con Armand Balsebre, los elementos del lenguaje radiofónico: palabra, música, efectos y silencio, constituyen un código o repertorio de posibilidades que permiten la comunicación. Cada uno de estos elementos conforman signos sonoros capaces de producir enunciados significantes que permiten construir un mensaje sonoro.

[Es] una sucesión ordenada, continua y significativa de ‘ruidos’ elaborados por las personas, los instrumentos musicales o la naturaleza, y clasificados según los repertorios/códigos del lenguaje radiofónico.¹⁹

Dicho de otra manera, se trata de convenciones en un nuevo contexto perceptivo que determina y condiciona otra manera de escuchar el sonido. Un código que en base a la experiencia de escucha, otorgó a la radio un lenguaje propio.

¹⁸ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 4

¹⁹ Armand Balsebre, *Op. Cit.*, p. 20

1.2.1 La palabra

Un elemento indispensable para la radio es la palabra articulada, la cual se podría decir que es la columna vertebral del sonido en este medio. Tal y como afirma Lidia Camacho, “la palabra es el pilar principal donde descansa el lenguaje radiofónico y en torno al cual se articulan los otros elementos del sonido.”²⁰

Es la palabra el instrumento con el cual los seres humanos nos expresamos mayormente. A través de ésta, el sonido de la radio adquiere forma humana, cuerpo. Por esta razón, la locución radiofónica debe ser clara, concisa, breve, bien timbrada y sobre todo inteligible para que cumpla adecuadamente con su papel de transmitir ideas.

La voz tiene un origen fisiológico, se origina por el paso del aire a través de las cuerdas vocales, las cuales al vibrar producen sonidos, los cuales finalmente se convierten en palabras, en oraciones, en enunciados. La materia prima de la voz es el aire, por lo cual la respiración es fundamental para una correcta locución.

Además, la palabra cumple una función emocional. La entonación de la voz, su intensidad o volumen, duración, el género y el timbre permiten comunicar un mensaje con sentimientos y sensaciones determinadas, por ejemplo: la identificación del oyente con el locutor, con quien puede llegar a sentir amistad, confianza, credibilidad, alegría, tristeza, belleza, fealdad, miedo, seguridad, etcétera.

La entonación es la altura o elevación de la voz y depende de la longitud y masa de las cuerdas vocales de cada individuo; la intensidad o volumen es la fuerza o potencia empleada; la duración es el tiempo durante el cual se emite la voz; el género se refiere a si se trata de una voz masculina o femenina; y el timbre es la personalidad o color, es decir, el sonido que caracteriza, distingue y diferencia una voz.

²⁰ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 14

La palabra radiofónica puede ser improvisada en un diálogo, un monólogo y una narración o voz en off; pero la mayoría de las ocasiones se apoya en un texto escrito para la radio, es decir, en un guión, el cual debe ser un texto sonoro que se ayude de “aquellos recursos expresivos que connoten la referida impresión de realidad acústica, la misma sensación de naturalidad y espontaneidad del discurso improvisado.”²¹ Este tema se desarrollará más ampliamente más adelante en este capítulo.

En un diálogo radiofónico participan dos o más voces en una conversación. En un monólogo, un solo personaje se dirige a si mismo y a los radioescuchas para expresar sus ideas, emociones o sentimientos. La narración o voz en off se usa de forma descriptiva fuera de una escena en los radiodramas o para brindar información de forma neutral e impersonal en los géneros informativos o promocionales.

Armand Balsebre afirma que la palabra radiofónica va más allá de la sola voz, de la mera expresión verbal, pues al ser el lenguaje radiofónico algo artificial y conjugarse con los demás elementos de dicho código, “es palabra *imaginada*, fuente evocadora de una experiencia sensorial más compleja.”²²

En la radio, señala Mariano Cebrián, “se habla y se habla sin respiro, apenas hay un hueco para una sintonía, para un tema musical, para una pausa silenciosa.”²³ La palabra es uno de los elementos del lenguaje radiofónico del que más se ha abusado, esto debido a las rutinas de producción, abaratamiento de costos, intereses comerciales o al desconocimiento de las posibilidades expresivas, narrativas y artísticas de la voz.

Con la excusa de la inmediatez de la radio, afirma Pilar Martínez Costa, hemos perdido el hábito de pensar en sonidos y fomentar la creatividad. En los modelos de radio hablada actual, “constatamos a diario que la utilización de otros

²¹ Armand Balsebre, *Op. Cit.*, p. 37

²² *Ibid.*, p. 35

²³ Mariano Cebrián Herreros, *La radio en la convergencia multimedia*, Gedisa, Barcelona, p.222

elementos del lenguaje sonoro es ocasional y está reservado a producciones especiales.”²⁴

De acuerdo con Miguel Molina Alarcón, se podría hablar de un *Modo de Transmisión Institucional*²⁵ de la voz en la radio, la cual tiene como principal objetivo principal la transmisión de un mensaje a través de un lenguaje claro, cercano, correcto y comprensible mediante una adecuada vocalización, entonación, dicción, ritmo, dinámica e intensidad.

No obstante, la radio también ha sido escenario de experimentación de artistas que han buscado transgredir reglas, de ir más allá de los códigos institucionales y experimentar.

En su investigación sobre Demetrio Stratos, (artista griego que llevó su capacidad vocal al máximo, más allá de las habilidades que posee un cantante convencional), Janete El Haouli señala lo siguiente:

La boca es realmente un canal aún muy poco explorado y, por lo tanto, pasible de otros experimentos. El desdoblamiento de esta exploración tendería a mostrar una “nueva vocalidad”, perturbadora para ciertos órdenes y para cierto estado de las cosas. Una vocalidad capaz de no dejarse dominar por mecanismos culturales de control y por los imperativos de una sociedad de mercado. Una voz, en fin, capaz de gritar, gemir y “cantarse”.²⁶

Desde mediados del Siglo XX, artistas del dadaísmo, futurismo y demás corrientes vanguardistas, como Hugo Ball, Kurt Schwitters y Tomasso Marinetti

²⁴ María del Pilar Martínez-Acosta, “Radiopalabras: el discurso de la radio ante diez encrucijadas” en: *El lenguaje radiofónico: la comunicación oral*, Editorial Fragua, Madrid, p. 18

²⁵ Miguel Molina Alarcón, *Otras voces en la radio: Modos de transmisión no institucional*, p. 1. Disponible en: http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_otras_voces_en_la_radio.pdf (Fecha de consulta: septiembre de 2013)

²⁶ Janete El Haouli, *Demetrio Stratos: en busca de la voz-música*, Radio Educación, México, p. 60

comenzaron exploraciones con la voz y usaron la radio como un elemento expresivo de dichas corrientes artísticas.

Miguel Molina²⁷ destaca que en México fueron los estridentistas quienes adoptaron la radio como una metáfora de la vanguardia. Varias obras fueron escritas para ser leídas en voz alta y en la radio, aunque la gran mayoría nunca llegaron a este medio. Manuel Maples Arce fue su principal representante.

En años recientes, la radio pública ha sido el nicho de productores, artistas sonoros y profesionales interesados en producir programas orientados hacia la experimentación y el arte sonoro. Emisiones como *Tripulación Kamikaze* hasta la actual producción *Visiones sonoras* en Radio UNAM han sido un espacio de difusión para este tipo de obras.

En Radio Educación, como parte del trabajo del Laboratorio de Experimentación Artística y Sonora (LEAS) podemos mencionar series *La muerte. Vida y obra de Edvard Munch, El amor. El friso de la vida y La ansiedad. Vigencia de Munch en el siglo XXI*, los tres bajo el título general *El friso de la vida, luz y sombra de Edvard Munch*. También es de destacar el feature radiofónico *Estratofonía, en busca de la voz-música de Demetrio Stratos* de Janete El Hauli.

De igual manera, la Bienal Internacional de Radio se convirtió en un foro para este tipo de exploraciones.

²⁷ Miguel Molina Alarcón, Op. Cit., p. 2

1.2.2 La música

La relación entre la música y la radio es también muy estrecha y muy antigua. Desde los inicios de la radio este elemento del lenguaje radiofónico ha sido también protagonista y ha tenido un lugar privilegiado.

De acuerdo con la investigación realizada por Gabriel Sosa Plata, la radio nació formalmente en 1921 con la transmisión de un breve programa a cargo de los hermanos Pedro y Adolfo Enrique Gómez Fernández desde la planta baja del Teatro Ideal de la Ciudad de México. Aquel 27 de septiembre la transmisión “incluyó dos canciones: una, *Vorrei*, interpretada por José Mojica, y la otra, *Tango Negro*, entonada por la niña María de los Ángeles Gómez Camacho, hija de Adolfo Enrique Gómez Fernández.”²⁸

Desde los comienzos de la radio en México y hasta la actualidad, la música ocupa numerosos espacios en la radio. Gran parte de los radioescuchas encienden la radio para escuchar música y que dicho fondo musical les sirva de compañía en sus actividades. Por esta razón, la música determina incluso el perfil radiofónico de una estación, cuya única diferencia es el género musical entre una y otra.

No obstante, como elemento del lenguaje radiofónico, la música cumple una función gramatical y es empleada también en función de una narrativa sonora, pues es capaz de transmitir una gran emotividad y crear por si misma atmósferas.

La música, afirma Mario Kaplún, “cobra valor de signo expresivo, como la palabra. No la usamos como mero adorno, sino para sugerir y significar algo; subrayar una situación, describir un estado de ánimo, etc. Debe, pues, ser también debidamente codificada.”²⁹

²⁸ Gabriel Sosa Plata, *Innovaciones tecnológicas de la radio en México*, Fundación Manuel Buendía/Gobierno del Estado de Puebla/Radio Educación/Radiotelevisión de Veracruz, México, p. 29.

²⁹ Mario Kaplún, *Op. Cit.*, p. 92

De acuerdo con Kaplún³⁰, la música tiene la capacidad de influir en los estados de ánimo de quien la escucha, lo cual la convierte en una herramienta muy eficaz en la creación de imágenes sonoras a través de cuatro funciones básicas:

- Función gramatical. Los puentes, cortinas y chispas musicales son elementos de puntuación que imprimen ritmo a la producción radiofónica. los puentes musicales son como un punto y aparte cuando queremos dar por terminado un tema y continuar con otro. Las cortinas musicales son equivalentes a un punto y seguido, es decir, cuando damos por terminado un aspecto de nuestro tema y a continuación exponemos otro aspecto del mismo. La chispa musical, igual que una coma, nos brinda una breve pausa antes de continuar con la exposición de algo que no se ha concluido.
- Función expresiva. Tiene como objetivo evocar los estados de ánimo del radioescucha. El puente o cortina musical se emplea en este caso para crear una atmósfera sonora que refuerce una escena o narración. El abanico de posibilidades abarca desde la música más triste, hasta la épica, agitada, tensa, fúnebre, luminosidad, alegría y muchos matices más.
- Función descriptiva. La música también puede describirnos un paisaje. Un tema musical puede ayudarnos a identificar un país o una época pasada en la historia. Acorde con Kaplún, la música puede cumplir esta función de tal forma que hasta puede reemplazar un sonido real en una producción radiofónica. Debido a lo anterior, Lidia Camacho³¹ añade que la música también puede usarse como *leitmotiv* para la identificación o caracterización de un personaje, lugar u objeto.
- Función reflexiva. En una producción radiofónica, la música permite también que el oyente tenga un espacio para recapitular y reflexionar sobre lo que acaba de escuchar antes de retomar el discurso.

³⁰ Ibid, p. 167-170

³¹ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p.

- Función ambiental. Es cuando la escena que se intenta reproducir requiere música de fondo para ser creíble. Si se trata de una fiesta, se añadirá música de este estilo; si es una feria, la música de circo será la adecuada.

Lidia Camacho complementa los postulados de Kaplún con una categoría adicional:

- Función rítmica. le brinda cadencia al relato sonoro, es decir, ayuda a definir de forma cíclica los tiempos durante los que se desarrollará la acción.

La música es una de las principales herramientas del lenguaje radiofónico, pues apela a nuestras sensaciones de una forma más cercana e íntima y es reconocida la mayoría de las veces como un elemento de comunicación universal. Aunque se trate de música cantada en otro idioma, una canción se puede convertir en un éxito y en un referente aunque su letra no sea entendida.

Por esta razón, en la construcción del discurso radiofónico, la música puede incluso reemplazar la grabación de un sonido real o ayudar a describir un paisaje.

1.2.3 Los efectos sonoros

Los efectos sonoros buscan representar la realidad objetiva mediante sonidos naturales o artificiales, que brinden al oyente la percepción de una imagen auditiva.

Conforme a la definición de Armand Balsebre, los efectos sonoros “son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen.”³²

Para que dicha condición se cumpla, los efectos sonoros deben representar los sonidos que forman parte del entorno del radioescucha. Por ejemplo, el ladrido de un perro será reconocido por el oyente sólo si previamente puede asociar el sonido reproducido con su propia imagen auditiva y mental que le brinda la experiencia cotidiana.

No obstante, en ciertas ocasiones los efectos sonoros pueden no tener un referente real, pero si cultural o social; por ejemplo, el sonido de una nave espacial o de un rayo láser. En estos casos, el radioescucha puede restituir y traducir sin esfuerzo este tipo de efectos mediante “asociaciones arquetípicas, promovidas por convenciones sonoro-narrativas consolidadas y muchas veces prestadas de otro tipo de mensajes como los propios de la música, el cine y la televisión.”³³

Como ya se había mencionado, los efectos sonoros se pueden obtener de forma natural, es decir, se tiene la opción de realizar una grabación o registro sonoro directamente del medio real; o bien, se pueden recrear artificialmente, con el propio cuerpo, algunas herramientas y a veces, con equipos técnicos o procesos digitales. Por ejemplo, es posible reproducir el sonido del fuego al arrugar frente al micrófono un pedazo de papel celofán; o se puede recrear el galopar de un caballo con palmadas en el abdomen.

³² Armand Balsebre, *Op. Cit.*, p. 125

³³ María del Pilar y Díaz Unzueta Martínez Costa , *Op. Cit.*, p. 59

En la actualidad, es muy común encontrar librerías de efectos en colecciones de discos compactos y son muy usadas en las producciones, aunque en muchas ocasiones los efectos no corresponden al contexto social y cultural al que desean representar.

De acuerdo Mario Kaplún³⁴ en el lenguaje radiofónico los efectos sonoros cumplen cuatro funciones básicas: tienen una función descriptiva al ilustrar o describir un ambiente real; su función es expresiva al utilizarse de manera simbólica para crear o reforzar una situación anímica; su función es narrativa cuando se usan como elementos de puntuación, así como para ilustrar el comienzo o cierre de una escena; y su función es ornamental cuando se añaden para brindar calidez y color al relato.

Lidia Camacho³⁵ añade a dicha la función rítmica, la cual consiste en usar los efectos sonoros para ayudar a generar o apoyar el ritmo interno de la narración.

De acuerdo con Gabriel Sosa³⁶ en los albores de la radio en México, la tecnología con la que se contaba era muy elemental y los efectistas se apoyaban en objetos muy sencillos para recrear en el estudio los efectos, sobre todo en los radiodramas. Con el paso del tiempo, se limitó a un uso ornamental, pero en áreas como la producción cinematográfica, su uso es muy extendido y muy especializado.

Los efectos sonoros ayudan a crear ambientes o atmósferas que facilitan al oyente la creación de imágenes sonoras. Además, le brindan realismo y alimentan la imaginación del radioescucha.

Aunque su uso en la radio se ha limitado básicamente a radiodramas, anuncios y *sketches*, es en la industria cinematográfica donde ha continuado la

³⁴ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, p. 180-183

³⁵ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 25

³⁶ Gabriel Sosa Plata, *Op. Cit.*, p. 66

utilización de esta herramienta del lenguaje sonoro para enriquecer su discurso audiovisual.

1.2.4 El silencio

El diccionario de la Real Academia Española define al silencio como “la falta de ruido”³⁷ lo cual, de acuerdo a José Luis Terrón,³⁸ sólo existe en la inexistencia. El silencio es lo no audible para el ser humano, ya sea por razones fisiológicas, fisiopatológicas o perceptivas. En la radio, el silencio existe cuando no hay voz, ni música, ni efectos sonoros.

Por principio, hablar de silencio en la radio parecería ser incongruente, no obstante, forma parte del lenguaje radiofónico y, de la misma forma que los elementos anteriormente descritos, es capaz de expresar, describir, narrar y brindar ritmo al relato sonoro.

En muchas ocasiones, el silencio es considerado como un “bache” o una “laguna” en la continuidad de la transmisión. El oyente, al no estar familiarizado con su uso, tiende a considerarlo como una falla técnica, un error de la producción o una interrupción no planeada y que lo desconcierta.

Lo anterior suele suceder cuando el silencio no está bien empleado dentro del lenguaje radiofónico, pues para que cobre un efectivo valor comunicativo y expresivo, deberá emplearse “en función del contexto sonoro anterior y posterior cuando lo combinamos con otro(s) elemento(s) sonoro(s).”³⁹

De igual forma, en nuestra cultura existe un marcado temor al silencio. “No sabemos convivir con el silencio, llenamos de sonido la mayor parte de nuestros momentos de soledad”⁴⁰: con el de la televisión a la hora de comer, los audífonos en el transporte público, la música ambiental en los elevadores o centros comerciales, los perifoneos en los comercios, etcétera.

De acuerdo con Murray Schafer:

³⁷ Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición, Disponible en:

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=silencio (fecha de consulta: junio de 2012)

³⁸ Terrón, José Luis, *El silencio radiofónico*, Tesis doctoral citada en: Camacho, Lidia, *La imagen radiofónica*, p. 26

³⁹ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 26

⁴⁰ Armand Balsebre, *Op. Cit.*, p. 137

Los sonidos están multiplicándose aún con mayor rapidez que las personas a medida que nos vamos rodeando de más y más artilugios o aparatos mecánicos. Esto ha producido un entorno más ruidoso y es cada vez más evidente que la civilización moderna está ensordeciéndose con el ruido.⁴¹

Ante este panorama, se vuelve cada vez más difícil apreciar el silencio en la vida cotidiana y reconocer los códigos propios de este elemento en el lenguaje radiofónico.

De acuerdo con la clasificación de Lidia Camacho, el silencio tiene también cuatro funciones: descriptiva, expresiva, narrativa y rítmica.⁴²

- El silencio tiene una función descriptiva cuando cumple un papel de tensión dramática cuando ayuda a crear o describir determinadas atmósferas, por ejemplo como símbolo de muerte o peligro.
- Su función es expresiva cuando crea o refuerza estados anímicos de tristeza, angustia, soledad, etcétera.
- Tiene una función narrativa cuando se le emplea como elemento de puntuación gramatical en el relato sonoro.
- Cumple una función rítmica cuando se usa para enlazar varias escenas o secuencias sin emplear un puente musical.

Con todo y lo anterior, el silencio es uno de los menos explorados en el lenguaje radiofónico. Muestra de esto es la obra 4'33", del músico e instrumentista estadounidense John Cage, obra conocida como la "pieza silenciosa"⁴³ la cual estrenó el 26 de agosto de 1952 a manos del pianista David Tudor en el Maverick Concert Hall de Woodstock, Nueva York, en los Estados Unidos. Obra que incitó la cólera de muchos oyentes cuando el pianista, indicaba el inicio de cada

⁴¹ Murray Schafer, *Hacia una educación sonora*, Conaculta / Radio Educación, México, p. 13

⁴² Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 27-29

⁴³ Israel Viana, "John Cage, el hombre que 'compuso' el silencio", en *ABC.es*, Madrid, 2012. Disponible en: <http://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html> (fecha de consulta: junio de 2012)

movimiento cerrando y abriendo la tapa del instrumento en 33", 2'40" y 1'20" frente a una partitura en blanco.

Se trataba de aprender a escuchar, de atender a todos los sonidos que definen al silencio como un concepto relativo, a la ausencia o no de sonidos como una experiencia individual. Reflexión que llevó a Cage a componer diez años después⁴⁴ la pieza 0'00" en la cual otorga al oyente todo el tiempo a la escucha.

En la radio, el silencio puede otorgar una oportunidad a la experimentación, a la exploración de este medio y sus posibilidades de expresión.

En conclusión, la radio posee un lenguaje que al ser percibido sólo por los oídos, y a diferencia de los ojos en relación con las imágenes, libera al escucha de la unidireccionalidad de la atención.

Vivimos inmersos en un mundo que privilegia lo visual por encima de los demás sentidos. A partir de este hecho, Giovanni Sartori advierte que el *homo sapiens*, un ser que se caracteriza por su capacidad de reflexión y entendimiento, se está convirtiendo en un *homo videns*, una criatura que mira pero que no piensa, un ser para el cual "la palabra está destronada por la imagen."⁴⁵

De acuerdo con Sartori, el lenguaje es lo único que distingue a los humanos del resto de los seres vivos, pues a través del mismo logró hacerse de simbolismos y abstracciones que le permitieron desarrollar su pensamiento.

Pero en la actualidad, la imagen en la pantalla es lo que más peso tiene. Aunque la imagen también miente, pues los hechos se pueden falsear mediante la misma; el individuo sólo cree en lo que ve. Incluso, afirma Sartori, "el acto de ver está atrofiando la capacidad de entender."⁴⁶

⁴⁴ Carmen Pardo Salgado, "Las formas del silencio", en *Ólolo 3*, Universidad de Castilla-La Mancha, enero-diciembre 2002. Disponible en: <http://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/Carmen/formas.html> (fecha de consulta: junio de 2012)

⁴⁵ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, p.11

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 55

En este sentido, la radio es un medio cuya naturaleza contribuye a la difusión y discusión de las ideas, a la reflexión y también al desarrollo de la imaginación.

La radio también permite "ver" imágenes, las cuales se construyen en la mente del oyente gracias al empleo de la voz, la música, los efectos sonoros y los silencios, elementos todos del lenguaje radiofónico. Cada imagen toma una forma única y particular para cada persona que esté dispuesta a recibir e interpretar el discurso radiofónico.

CAPÍTULO 2

La radio y sus géneros

Capítulo 2

La radio y sus géneros

2.1 Géneros radiofónicos

De acuerdo con María del Pilar Martínez Costa-Pérez, los géneros radiofónicos “representan unos rasgos constructivos que dan estructura formal a los contenidos del discurso”⁴⁷ que establecen rutinas o reglas de producción determinadas.

Esta forma de organizar el mensaje radiofónico se puede entender como los “modos de armonizar los distintos elementos del lenguaje radiofónico de manera que la estructura resultante pueda ser reconocida como perteneciente a una modalidad característica de la creación y difusión radiofónica.”⁴⁸

En numerosas aproximaciones teóricas, se observa que la tipología y clasificación de los géneros radiofónicos

[...] se ha limitado muchas veces a realizar una adaptación de los géneros informativos para la prensa sin considerar que la voz que enuncia el discurso, las propiedades de la comunicación oral, la fugacidad del mensaje y la presencia de elementos no lingüísticos –por mencionar sólo algunos– son rasgos que no encuentran una respuesta en dicha teoría, más próxima a la tradición impresa que a la tradición oral que, al fin de cuentas, constituye la base de la comunicación radiofónica.⁴⁹

⁴⁷ María del Pilar Martínez Costa-Pérez y Susana Herrera Damas, “Los géneros radiofónicos en la teoría de la redacción periodística en España Luces y sombras de los estudios realizados hasta la actualidad”, p. 116 en: *Comunicación y Sociedad*, vol. XVII, n. 1, 2004, pp.115-143. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=76 (fecha de consulta: julio de 2012)

⁴⁸ Arturo Merayo, *Para entender la radio*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, p. 163

⁴⁹ María del Pilar Martínez Costa-Pérez y Susana Herrera Damas, *Op. Cit.*, p. 116

Durante muchos años, los preceptos de Mario Kaplún han sido la base de los estudios sobre la radio y sus géneros. Su clasificación se en una primera división general: géneros musicales y hablados, dentro de estos últimos, ubicó a los monologados, dialogados, dramatizados y mixtos. Con base en lo anterior concibió doce modelos o géneros, mismos que fueron paradigma durante décadas principalmente en América Latina y que se enumeran a continuación:

Formatos clásicos radiofónicos⁵⁰

1. La charla (expositiva, creativa, testimonial)
2. El noticiero (formato noticia)
3. La nota o crónica
4. El comentario
5. El diálogo (diálogo didáctico, radio-consultorio)
6. La entrevista informativa
7. La entrevista indagatoria
8. El radioperiódico
9. La radio-revista (programas misceláneos)
10. La mesa redonda (propia mente dicha, debate o discusión)
11. El radio-reportaje (a base de documentos vivos, a base de reconstrucciones – relato con montaje)
12. Dramatización (unitaria, seriada, novelada)

Teóricos como Arturo Merayo y Emma Rodero por ejemplo, también retoman y desarrollan dicha clasificación; no obstante, María del Pilar Martínez en su investigación, señala que pese a los numerosos consensos, también existen disensos que dificultan la elaboración de una definición y una tipología “oficial” de los géneros radiofónicos.⁵¹

⁵⁰ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, p. 135

⁵¹ María del Pilar Martínez Costa-Pérez y Susana Herrera Damas, "Qué son los géneros radiofónicos y por qué deberían importarnos", p. 4-5, en: *Global Media Journal*, primavera, 2005/vol.2 número 003, Centro de Investigación en Comunicación e Información. ITESM campus Monterrey, Monterrey, México. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (REDALYC), Universidad Autónoma del

De acuerdo con María del Pilar Martínez, algunos autores confunden el ser y el “deber ser” y realizan una clasificación de género en “estado puro”, en la realidad “la misma heterogeneidad, versatilidad y diversidad del discurso radiofónico tiende a mezclar los géneros.”⁵² En este sentido, Mario Kaplún ya advertía que no era conveniente atenerse a una normatividad fija, ya que podría ser limitante:

[...] este inventario no es normativo ni exhaustivo. No agota ni mucho menos, la lista de posibles formatos radiofónicos. Son tan sólo los modelos principales. Podemos idear programas que amalgamen varios de estos modelos, o que contengan una gran variedad de elementos tomados de distintos formatos, dando así, por combinación, nuevos esquemas. Podemos asimismo crear modelos nuevos, totalmente distintos a los que aquí se describen, o que al menos no encajan exactamente en estas tipificaciones. El ingenio y la imaginación de un libretista creativo puede concebir infinitas variaciones. Con voces, música y sonidos se pueden construir muchos y muy diversos diseños.⁵³

Los géneros informativos le fueron heredados a la radio directamente de los medios impresos y fueron adaptados durante muchos años para la clasificación de los géneros radiofónicos; sin embargo, no hay que olvidar que “el espectacular desarrollo tecnológico y narrativo que han experimentado los medios audiovisuales en los últimos años obliga a realizar estudios específicos para la radio, dejando detrás las adaptaciones *sin más* de las tipologías propias de los medios impresos a los audiovisuales.”⁵⁴

Estado de México. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=68720307> (fecha de consulta: julio de 2012).

⁵² *Ibid.*

⁵³ Mario Kaplún, *Op. Cit.*, p. 134-135

⁵⁴ María del Pilar Martínez Costa-Pérez y Susana Herrera Damas, *Op. Cit.*, p. 4

Ante este panorama, María del Pilar Martínez establece la necesidad de reformular una nueva teoría de los géneros radiofónicos menos apegada a la tradición de los géneros periodísticos.⁵⁵

No obstante, el periodismo es una de las principales actividades que aprovechan la inmediatez de la radio para informar de manera clara y oportuna, para generar opinión e invitar a la reflexión, por lo cual, la mayoría de sus características también se conservan en este medio pero sólo como una de las múltiples opciones de contenido que se ofrece al oyente.

Con base en lo anterior y para el presente trabajo, se propone definir a los géneros radiofónicos como la organización de los elementos del lenguaje sonoro de acuerdo con los objetivos de comunicación que se desea alcanzar (informar, formar y entretener) y que se pueden clasificar a partir de cuatro categorías o condiciones generales: programas de no-ficción, ficción, artísticos y mixtos.

⁵⁵ María del Pilar Martínez propuso el desarrollo de esta nueva teoría en el marco del Proyecto de Investigación: "Teoría y práctica de los géneros en prensa, radio, televisión e Internet", mediante el método del análisis del contenido en base a la programación española, misma que se realizó del año 2002 al 2005 en la Universidad de Navarra y cuyo investigador principal fue Fernando López Pan, quien tuvo a cargo un equipo de 13 investigadores. Disponible en: <http://www.unav.es/departamento/dpp/investigacion> y en: http://www.unav.es/fcom/doctorado/profesor_lopez_pan.htm (fecha de consulta: julio de 2012)

2.2 Géneros de no-ficción

Durante los primeros años de la radio en México:

La radio fungía como una tecnología de interacción (mensajes de ida y vuelta) entre personas al ser considerada como una extensión de la telegrafía o del teléfono. Los pioneros, atraídos por los adelantos en la materia, ofrecían, incluso con fierros viejos o en desuso, el medio de comunicación, y el público los contenidos.⁵⁶

En un principio, la radio comunicó contenidos no relacionados con la ficción y con la intervención directa de la comunidad, era entonces, un medio horizontal. Tal y como lo reseña Gabriel Sosa, esta situación se fue modificando al constituirse las primeras estaciones, ya con una estructura más formal, pues se comenzaron a ofrecer contenidos más estructurados de información y entretenimiento, y la radio se convirtió en un medio vertical, pues a la sociedad ya sólo se le permitía participar como público radioescucha u oyente:

La participación de la audiencia, el feed back de la comunicación era cada vez más limitado, pero aun así se podía realizar a través de varias vías: hablando por teléfono a la estación, enviando cartas por correo, asistiendo a los estudios de radio y, aunque con otros fines, participando en los programas de concurso y de aficionados, en boga desde los años treinta.⁵⁷

Los contenidos no relacionados con la ficción se limitaron a la información. En la década de los veinte, el ejercicio informativo consistía en la lectura frente al micrófono de los contenidos de periódicos impresos como *El Universal*, *El Mundo* y *Excélsior*.

⁵⁶ Gabriel Sosa Plata, *Op. Cit.*, p. 82

⁵⁷ *Ibid*, p. 87

Un papel muy importante en la labor informativa lo tuvo la emisora “Radio Mundial, XEN, propiedad del periodista y miembro del Constituyente de 1917, Félix F. Palavicini”⁵⁸ El formato de noticiario consistía en que dos locutores daban lectura a los textos informativos en turnos de 15 minutos, los cuales comenzaban dando lectura al santoral, posteriormente a la información local, extranjera y cables.

Posteriormente, los demás radiodifusores decidieron también ofrecer servicios informativos dentro de sus programaciones, por ejemplo: en la XEW surgió el *Noticiero Carta Blanca*, patrocinado por la Cervecería Cuauhtémoc y la XFX comenzó a transmitir cada hora pensamientos de un autor seleccionado previamente, considerándose un *periódico radiofónico cultural*, mismo que en 1934 se convirtió en el *Noticiero general del periódico XFX* que se transmitía todos los días.⁵⁹

En nuestra clasificación, al referirnos a géneros de no-ficción radiofónicos, estamos hablando de todos aquellos cuya materia prima es la realidad y que tienen como objetivo de comunicación informar.

La realidad y la ficción son territorios adyacentes, pues a través de un medio como la radio se nos presenta una mirada, una interpretación de los hechos. A través de los micrófonos, los textos que lee el locutor y las opiniones, quien produce los contenidos sonoros no puede sustraerse voluntaria o involuntariamente de su propia subjetividad, de su mirada, de su oído. Es así como la realidad se convierte en la materia prima que se traduce en sonido, en lo que denominaremos como géneros radiofónicos de no-ficción.

⁵⁸ *Historia mínima de la radio en México*, México, 2007. Disponible en: <http://radiomex.blogspot.mx/2007/09/historia-mnima-de-la-radio-en-mxico.html> (fecha de consulta: agosto de 2012)

⁵⁹ *La historia de la radio en México*, México, 200. Disponible en: <http://periodismodesociales.blogspot.mx/2007/08/la-historia-de-la-radio-en-mxico.html> (fecha de consulta: agosto de 2012)

Fue así como la radio empezó a utilizar la realidad como materia prima para sus contenidos. Como se describe arriba, la radio comenzó a retomar elementos de otros medios como los periódicos.

En la categoría de no-ficción, se pueden englobar géneros como: los informativos y de opinión, mismos que se explicarán a continuación.

2.2.1 Géneros informativos radiofónicos

Con base en su función, el objetivo de comunicación de este tipo de programas es de información.

En los géneros informativos, los elementos del lenguaje radiofónico se organizan de acuerdo a criterios periodísticos noticiosos y de acuerdo con “la naturaleza de las informaciones.”⁶⁰

Se trata de relatar lo acontecido de la manera más objetiva posible, sin emitir juicios de valor u opiniones de la información que se transmite, no obstante, en la realidad es muy difícil lograr este objetivo, pues la mayor parte de las noticias son valoradas por quien las narra.

Detrás de cada información hay una persona, una empresa y una técnica que observan, analizan y codifican la realidad con unos criterios y según su modo de ver que no coincide siempre con el de los otros. [...El objetivo de los géneros informativos es brindar los datos precisos de lo que ocurrió, aproximarse a los hechos...] con la intención de la interpretación distanciada, el de la eliminación de criterios subjetivos, hasta donde sea posible, sin renunciar a la propia personalidad del informador o del medio.⁶¹

Los géneros informativos tienen que dar respuesta a las preguntas básicas del periodismo: qué, cómo, cuándo, quién, dónde y por qué ocurrió un hecho noticioso. Preguntas que se responden con mayor o menor profundidad según el género del cual se trate.

⁶⁰ Emma Rodero, *Creación de programas de radio*, Editorial Síntesis, Madrid, p. 145

⁶¹ Mariano Cebrián Herreros, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Editorial Síntesis, Madrid, p. 170

De acuerdo con Emma Rodero,⁶² aunque cada uno de los géneros posee particularidades que lo identifican y además existe un elemento común que puede introducirse en cada uno de ellos: los denominados *cortes de voz* o *inserciones*, los cuáles son “declaraciones grabadas de los protagonistas de la información o testimonios de los testigos de los hechos”⁶³ y que cumplen dos funciones básicas: reactivar el interés del radioescucha y reforzar la credibilidad de la información.

Los siguientes tipos de programas se pueden clasificar como parte de los géneros informativos en la radio:

- **La nota informativa:** Su objetivo es brindar información en un formato corto, inteligible, de forma atractiva y su objetivo es responder a las preguntas ¿qué? ¿quién? ¿cuándo? ¿dónde? ¿por qué? y ¿cómo?. Se auxilia de audios de entrevistas previamente realizadas. Puede transmitirse en vivo desde el lugar de los hechos o previamente grabada.
- **La crónica radiofónica:** El objetivo principal de la crónica es la narración de los hechos de forma cronológica con todos los detalles posibles, con descripciones que le brinden “color” a la noticia y que de alguna forma nos transporten al lugar de los hechos, para lo cual el periodista radiofónico se auxiliará de las grabaciones sonoras, música y las entrevistas que pueda usar. De acuerdo con Emma Rodero, la verdadera fuerza de este género se basa en que “el cronista proporciona datos de primera mano desde el lugar de los hechos, profundizando en los aspectos que sólo pueden obtenerse estando presente, y complementándolos con su enfoque y apreciación personal, basados en lo que perciba en la zona.”⁶⁴
- **La entrevista:** Es el dialogo entre dos o más interlocutores para obtener información inteligible e interesante directamente de quienes están involucrados en los hechos o que mantienen una relación directa con éstos y/o de estudiosos de diversos temas para abordar la repercusión de los hechos en la vida pública. En este formato, el periodista radiofónico debe

⁶² Emma Rodero, *Op. Cit.*, p. 145

⁶³ *Ibid.*, p. 146

⁶⁴ *Ibid.*, p. 151

tratar de obtener una conversación fluida y natural mediante preguntas breves, claras y concisas, eliminar en la medida de lo posible su protagonismo y debe dejar un tiempo breve entre pregunta y respuesta para facilitar el montaje posterior del material.⁶⁵ De acuerdo con María Julia González Conde, la entrevista es uno de los géneros más adaptados a las características de la radio y es capaz de provocar en el oyente una cercanía, pues lo hace partícipe y testigo de la conversación, aunque no logre involucrarse en ésta.

- **El radio reportaje:** Es el género informativo más complejo de la radio, pero también el más expresivo y creativo, pues se enriquece mediante el uso de todos los recursos del lenguaje radiofónico (el reportero puede emplear música, efectos y hasta dramatizaciones para enriquecer). Su principal objetivo es profundizar en el tema a tratar y presentarlo de la forma más atractiva posible, para ello, puede hacer uso de otros géneros (noticia, crónica o entrevista). “Se caracteriza por la ‘búsqueda de la estética’ a través de la riqueza del lenguaje y lo atractivo de sus temas que además sugieren la posibilidad de introducir multitud de recursos estilísticos y sonoros.”⁶⁶ Por sus características, puede tener hasta una hora de duración.
- **El flash informativo:** Está constituido exclusivamente por la cobertura de una noticia de amplias repercusiones como por ejemplo: el fallecimiento de una gran personalidad nacional o extranjera, la ocurrencia de un sismo o algún desastre natural, un golpe de estado, un atentado terrorista, etc. Ofrece la cobertura de noticias “con una prioridad que está por delante de cualquier contenido, incluso con preferencia sobre los contenidos que se emitan en el instante en que la noticia llega a la emisora. De ahí que imponga incluso la interrupción de la emisión para su transmisión en directo.”⁶⁷

⁶⁵ María Julia González Conde, *Comunicación radiofónica: de la radio a la universidad*, Editorial Universitas, Madrid, S.A., p. 188

⁶⁶ *Ibid.*, p. 179

⁶⁷ Mariano Cebrián Herreros, *Op. Cit.*, p. 459

- **Avance informativo:** Ofrece un adelanto de los titulares del noticiario estelar que se desarrollarán en un horario posterior. Se trata de titulares con información ampliada, pero sin el desarrollo completo de la noticia, pues eso se hará en el noticiario.
- **Boletín informativo:** Su objetivo es ofrecer a la audiencia una síntesis con las noticias más recientes en horarios fijos e intercalados entre noticiarios en los cuales tendrán mayor desarrollo. Se caracterizan por una periodicidad frecuente y un formato breve organizado por bloques.
- **El noticiario:** Es un programa informativo que difunde un conjunto de noticias de actualidad y que sirve de “resumen y actualización de los hechos ocurridos a lo largo de las últimas horas y un adelanto de las previsiones informativas de las horas siguientes.”⁶⁸ La estructura que sigue obedece a criterios de jerarquización de las noticias y a bloques o secciones (noticias nacionales, internacionales, economía, espectáculos, deportes, etc.). Por su duración (de media hora en adelante), ofrece también la oportunidad de incluir otros géneros (además de la nota informativa) como la entrevista, la crónica y el reportaje.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 464

2.2.2 Géneros de opinión

Emma Rodero define a los géneros de opinión, como “los espacios que tienen como finalidad principal opinar sobre determinados temas de mayor o menor actualidad con el fin de ofrecer al oyente diferentes puntos de vista.”⁶⁹

Uno de los principales objetivos de este tipo de programas es, en último término, tratar de convencer o persuadir al oyente de que su posición respecto a un tema es la correcta.

El objetivo de comunicación de los programas que se clasifican en este género es el de información y formación. De información porque dan cuenta de un hecho desde diversos puntos de vista y de formación, porque pretenden persuadir e influir a los oyentes en su postura respecto a un tema.

La estructura de este tipo de programas contempla la participación de periodistas o líderes de opinión, así como especialistas en diversos temas que sean capaces de estructurar un discurso y apoyar sus opiniones en argumentos.

Por su naturaleza, este tipo de programas se basan en la participación de varios interlocutores, por ello, es necesaria también la intervención de un conductor-moderador que brinde una presentación del tema, de los interlocutores y que organice la conversación.

No obstante, también existen espacios para la opinión dentro de los noticiarios radiofónicos y en los que interviene una sola persona y que se presentan como una sección que se distingue del resto del contenido mediante una rúbrica o un puente musical, para subrayar que se trata de un contenido distinto.

A este género también pertenecen los programas que fomentan la participación de la audiencia y que convierten al oyente en co-protagonista, ya que existe un contacto directo con éste y su opinión acerca de diversos temas.⁷⁰

⁶⁹ Emma Rodero, *Op. Cit.*, p. 70

Dentro de este género se pueden englobar el siguiente tipo de programas:

- **El comentario:** Su objetivo es tratar de interpretar o explicar el porqué de los acontecimientos; así como profundizar en éstos y advertir sus posibles consecuencias; emitir una valoración de los mismos y/o adoptar una postura. Su principal característica es la exposición de una visión particular, por lo cual, dicho trabajo suele estar asignado a especialistas en determinada materia y con cierto grado de autoridad, por lo cual es muy importante que siempre quede muy claro al aire quien es el autor de dicha opinión. Es el propio comentarista quien realiza su exposición al aire en días y horarios determinados, de esta manera se hace más familiar al oyente.⁷¹
- **El editorial:** Es un género poco cultivado en la radio, cuyo objetivo es dejar clara la postura del medio de comunicación ante un hecho o asunto concreto. En éste predomina la modalidad argumentativa y maneja un estilo impersonal, sobrio, con un lenguaje culto, el cual debe también ser claro, conciso y breve. “Al no ser un juicio individual, como ocurre en el comentario, el editorial no va firmado.”⁷²
- **Coloquio:** De acuerdo con Emma Rodero,⁷³ este género sigue un modelo de dialogo abierto en la que no existe una figura de entrevistador y entrevistado, sino la de un presentador o moderador y varios invitados especiales, quienes hablan sobre determinado tema sin guión previo. El moderador o presentador tiene como papel la introducción al tema, la presentación de los invitados, el inicio y orden de la conversación, así como el control del tiempo en la emisión.
- **Mesa redonda:** Es una variante del coloquio, cuya característica principal consiste en abordar temas candentes o polémicos y con invitados que son conocedores del tema y con diversos puntos de vista, contradictorios o complementarios.

⁷⁰ María Julia González Conde, *Op. Cit.*, p. 199

⁷¹ Emma Rodero, *Op. Cit.*, p. 161

⁷² *Ibid.*, p. 162

⁷³ *Ibid.*, p. 196

- **Debate:** Variante también del coloquio, se caracteriza por reunir invitados con opiniones opuestas, incitar al oyente a tomar partido por una de las posturas y el papel principal del moderador es intentar equilibrar los tiempos, así como mantener el respeto y educación entre los participantes.
- **Tertulia:** Se caracteriza por la gran diversidad de temas que se suelen abordar, la participación regular de tres o cuatro contertulios de amplia experiencia y cultura general. El moderador únicamente se encargará de llevar el ritmo de la emisión y el orden de los temas o asuntos por abordar.
- **Participación de audiencia:** Es un género cuyo objetivo es hacer contacto directo con el oyente, quien se convierte en co-protagonista, lo cual le brinda una gran aceptación e interés entre la audiencia. No obstante, tal y como se señaló párrafos arriba, Mariano Cebrián⁷⁴ advierte la necesidad de equilibrar y contener este tipo de género, pues en la mayoría de las ocasiones se trata de un desahogo público de sus preocupaciones y hasta de necesidades narcisistas.
- **Consultorio:** Se trata de una variante de la participación de audiencia, pero que se caracteriza por la conducción o participación de uno o varios especialistas en algún tema (generalmente de orden médico, jurídico o de servicios), cuyo objetivo es orientar al oyente para tratar de ayudarlo a resolver sus problemas. Una desventaja de este género es el morbo que puede generar y la desvirtualización de su objetivo de ayudar cuando es conducido por personas que persiguen fines de lucro o que someten a juicio a sus oyentes en vez de orientarlos.

El avance de la tecnología ha propiciado nuevas modalidades de participación de la audiencia (por ejemplo, mediante el uso de redes sociales como Twitter y Facebook). Ante este fenómeno, Mariano Cebrián Herreros señala que ha sido necesario un ejercicio de equilibrio y valoración, pues “no todo lo que preocupa a un oyente particular interesa a los demás”⁷⁵ no obstante, se ha producido también un aumento en el número de llamadas telefónicas para

⁷⁴ Mariano Cebrián Herreros, *Op. Cit.*, p. 234

⁷⁵ *Ibid*

participar en programas de coloquio, consultorios radiofónicos y de opinión en general. Comportamiento que Cebrián considera que obedece más a un desahogo público de las preocupaciones, que al deseo narcisista de los oyentes.

Para la práctica de este género radiofónico , se requiere que el periodista o conductor esté bien documentado y pueda sostener sus argumentos, así como moderar la participación de sus invitados. Para emitir una opinión, es imprescindible la preparación. Los columnistas y/o entrevistados deben dominar los temas ante los cuales hablarán ante el micrófono.

2.3 Géneros de ficción

Se puede considerar a la ficción como lo opuesto a la realidad.

La ficción ha sido parte de la historia de la humanidad desde tiempos muy remotos. Cada vez que la incertidumbre y la duda aparecían en la vida del hombre, surgieron relatos que buscaban desentrañar misterios, explicar las cosas, transmitir la historia, reunir a los grupos, tranquilizar a la gente o simplemente, entretener a los otros.

En radio, este género tuvo como primer representante al radioteatro o, mejor dicho, fue en torno de aquella experiencia radial que el género de ficción pudo configurarse y dar cabida a otros formatos, como la radionovela, el radiocuento y radiosketch.

Los radioteatros surgieron al tratar de llevar la experiencia teatral a la radio con todo y público. Al no existir sistemas de grabación en aquel entonces, se realizaban ensayos previos y la transmisión se realizaba totalmente en vivo.

Al mismo tiempo, el público convirtió en costumbre reunirse en torno a la radio para escuchar las historias que salían al aire.

Emma Rodero define a los géneros de ficción como “aquellas estructuras radiofónicas que sustentan su materia prima en la ficción y cuya función principal es el entretenimiento.”⁷⁶ Para cumplir cabalmente esta meta, afirma la autora, quien trabaje este género debe poseer dominio en su campo, pues se ponen en juego todas las estrategias de la narración.

El objetivo primordial de los géneros de ficción es el de crear “imágenes sonoras” que alimenten la imaginación del oyente.

⁷⁶ Emma Rodero, *Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: los contenidos olvidados*, Universidad Pontificia de Salamanca (Documento electrónico), p. 1

En este sentido y remontándonos a la historia de la radio, Lidia Camacho subraya lo siguiente:

En la década de 1920, por ejemplo, resultaron un fracaso las primeras transmisiones radiofónicas de las obras de teatro de Broadway, ya que no bastaba con instalar un equipo técnico y micrófonos en el escenario. El radioyente no recibía ni la misma información ni las mismas sensaciones que el espectador teatral.⁷⁷

Es así que la radio fue dejando al descubierto sus propias necesidades y su propio lenguaje. De acuerdo con Lidia Camacho, experiencias como la anterior llevaron a incorporar la presencia de un narrador. Posteriormente, las primeras adaptaciones y representación de las obras en estudios radiofónicos revelaron nuevas necesidades que obligaron a los guionistas a escribir para el medio y descubrir así un nuevo lenguaje.

El reto y objetivo de los géneros de ficción es lograr transmitir emociones mediante el lenguaje radiofónico.

El receptor elabora un mundo de imágenes sonoras evocadas a partir de la combinación de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. La imagen sonora –unidad mínima que se ubica en la parte medular del discurso radiofónico cuando nos movemos en los andamios de la expresión artística– ofrece una posibilidad concreta de poner en juego los sentidos de quien escucha y, al hacerlo, crea imágenes que se oyen y sonidos que se ven.⁷⁸

Como se enumeró en un principio, se pueden clasificar como géneros de ficción los siguientes tipos de producciones sonoras:

⁷⁷ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 67

⁷⁸ *Ibid*, p. 96

- **Radioteatro:** Como se dijo anteriormente, este tipo de programas fueron pioneros en la radio en cuanto a contenidos dramáticos. En un principio se trató “de la representación de las obras teatrales en la radio, que se escenificaban en los teatros con público. Después comienzan a adaptarse al medio radiofónico por lo que ya se puede hablar de radioteatro, y, por último, comienzan a escribirse obras directamente para la radio.”⁷⁹ De acuerdo con Emma Rodero, los radioteatros poseen las siguientes características: son emisiones que se graban o transmiten por lo general con público presente; abordan una historia de principio a fin en una sola emisión; y la narración se basa en la estructura propia del teatro, con una complejidad temática mayor que en otros formatos y toda una diversidad de personajes.
- **Radionovela:** Heredera de la novela por entregas, “la radionovela es la narración radiofónica de una historia de ficción compleja”⁸⁰ con un argumento dividido en varias unidades. Es preferible que la duración de cada capítulo no sobrepase la media hora y que la periodicidad de cada emisión sea fija y no demasiado espaciada para que el oyente no pierda el hilo de la historia al perderse uno o más capítulos. En los años 40 y 50 del siglo XX, las radionovelas en México tuvieron su llamada “época de oro”, durante la cual se consagraron guionistas como Joaquín Bauche, Marisa Garrido, Rafael Pérez y Pérez, Caridad Bravo Adams y Carlos Chacón. Durante esos años, las radionovelas mexicanas “se exportaban a varios países de Latinoamérica, España y hasta a Estados Unidos. En otras naciones del Cono Sur también causaron revuelo los melodramas radiofónicos; dejan constancia de ello autores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Mario Benedetti.”⁸¹
- **Serie radiofónica dramatizada:** Denominada por Emma Rodero como radioserie, se trata de radio dramas seriados que pese a mantener un hilo

⁷⁹ Emma Rodero, *Op. Cit.*, p. 82

⁸⁰ *Ibid*, p. 83

⁸¹ *Historia de las radionovelas*, Foro Univisión, Estados Unidos, 2009. Disponible en: <http://foro.univision.com/t5/Republica-Dominicana/HISTORIA-DE-LAS-RADIONOVELAS/td-p/330857210#axzz29xkzZrjK> (fecha de consulta: agosto de 2012)

en común, presentan una historia diferente y que se resuelve en un mismo capítulo. Este tipo de programas no exigen escuchar todos los capítulos, es decir, no imponen “una atadura como la radionovela; pero al mismo tiempo tienen personajes o elementos permanentes que dan unidad al conjunto.”⁸²

- **Radiocuento:** Se trata de la adaptación radiofónica del cuento, género literario que el Diccionario de la Real Academia Española define como una “narración breve de ficción”⁸³ y que en la radio se distingue por su corta duración y una estructura expositiva basada en el monólogo, “a través de la cual el narrador cuenta a una sola voz toda la historia. Pero como el relato es más amplio, resulta más recomendable incluir dramatizaciones que lo enriquezcan, lo conviertan en más atractivo y susciten la identificación de los oyentes.”⁸⁴ Por su corta duración, puede constituirse como un programa completo o formar parte de una emisión de mayor duración como por ejemplo, una radiorevista.
- **Radiosketch:** Es la dramatización radiofónica de menor duración, lo cual limita su complejidad temática. Emma Rodero define al radiosketch es una pieza de corte humorístico o sarcástico que presenta al oyente “una historia de ficción breve en la que uno o varios personajes viven una determinada realidad.”⁸⁵ Por lo general forma parte de una emisión de mayor duración y por su corte humorístico, se suele intercalar antes o durante los cortes comerciales. Su tratamiento no es muy formal, pues se limita en la mayoría de las ocasiones a una sucesión de voces de los distintos personajes, con efectos sonoros que ambientan las acciones.

Por su naturaleza, los géneros de ficción son los que pueden recurrir con mayor frecuencia al abanico de posibilidades que ofrece la conjugación de todos

⁸²Kaplún, Mario, *Op. Cit.*, p. 149

⁸³ *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=SZ3jVXq8BDXX2SGaAaUb|4HJD9F77nDXX2SW1sp44> (fecha de consulta: septiembre de 2012)

⁸⁴ Emma Rodero, “Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: los contenidos olvidados”, en: Minguez, Norberto y Villagra, Nuria (coord.): *La comunicación: Nuevos discursos y perspectivas*, Madrid, Edipo, p. 146

⁸⁵ Emma Rodero, *Op. Cit.*, p. 148

los elementos del lenguaje radiofónico (voz, música, efectos sonoros y silencios) para construir un relato a través de imágenes sonoras.

La ficción tiene como objetivo principal la estimulación de la imaginación, la creación de algo que no existe para darle forma y hacerlo creíble ante los oídos del radioescucha. Para ampliar su propio imaginario e invitarle a experimentar nuevas sensaciones.

En este sentido, podemos afirmar que el uso y combinación de los elementos del lenguaje radiofónico en este género contribuyen también a la sensibilización del oyente ante el universo sonoro.

2.4 Géneros artísticos

La radio, es decir, el sonido en la radio, se ha utilizado también como un elemento de expresión artística, como un medio para la construcción de una obra sonora cuyo principal objetivo es estético, mismo que estará definido por la personalidad y expresividad del artista sonoro.

La radio posee un lenguaje singular y una técnica que posibilitan la creación de obras artísticas a partir de sus propios recursos. La radio es sin duda un vehículo susceptible de producir arte y no sólo de transmitir arte.⁸⁶

Acorde con la investigación de Lidia Camacho, los orígenes del radioarte se remontan en primer lugar a la adaptación y creación de textos hechos específicamente para la radio, mismos que contribuyeron a la estructuración de un código de expresión, es decir, de un lenguaje propio. De esta forma, escritores como Samuel Beckett, Dylan Thomas y Julio Cortázar recurrieron a la radio y crearon obras específicamente para este medio.

De igual manera, Camacho destaca especialmente la relación entre la radio y el cine. El ruso Dziga Vertov fue uno de los primeros cineastas interesados en la grabación de los sonidos y entre “1916 y 1917 fundó el Laboratorio de Escucha”⁸⁷ y con una grabadora de discos de cera que adquirió en San Petersburgo, se dispuso a registrar todo el mundo audible a su alrededor, lo cual le llevó a concebir el Radiopravda: radio-dramas, radio-conciertos y radio-actualidades extraídas de los pueblos en los distintos países.

Otro antecedente del radioarte fue la música electroacústica. De acuerdo con Lidia Camacho, el músico y pintor Luigi Russolo “fue uno de los primeros artistas en incorporar los ruidos como principal materia sonora en la composición

⁸⁶ Lidia Camacho, *El radioarte: un género sin fronteras*, Editorial Trillas, México, p. 17.

⁸⁷ *Ibid*, p. 20

musical”⁸⁸ y fue su libro *L’arte dei rumori* (1916) el que estableció las bases teóricas del arte acústico e influyó en la obra de artistas como John Cage, Pierre Schaffer, Pierre Henry y Klaus Schönig.

De acuerdo con Ricardo Haye, “el arte consiste en dar forma y sólo la forma convierte un producto en obra de arte.”⁸⁹ Pues bien, el desarrollo tecnológico fue el que permitió el perfeccionamiento de herramientas que permitieron a los artistas darle forma a la música concreta y a la música electrónica.

Al respecto, Lidia Camacho explica que los conceptos e instrumentos creados y desarrollados por Russolo evolucionaron en manos de artistas como Thadeus Cahill y Pierre Schaffer, de la mano con el desarrollo tecnológico, el cual permitió la creación y perfeccionamiento de instrumentos electrónicos como los sintetizadores y los sistemas de grabación como el magnetófono.

[Dichos] avances tecnológicos permitieron que, a partir de 1948, en el seno de la radiodifusión pública europea, se comenzara a gestar una nueva técnica de composición musical que sin ser su objetivo, incidió considerablemente en la concepción y producción del radiodrama y particularmente la del radioarte.⁹⁰

El músico, investigador, ingeniero y compositor francés Pierre Schaffer fue el inventor de la música concreta y junto con Pierre Henry, fue uno de los principales protagonistas de la experimentación sonora en la década de los 50 del Siglo XX.

En esos mismos años, destaca Lidia Camacho, nació también la música electrónica en la Radio de Colonia, de la mano del compositor “Herbert Eimer, el físico matemático Meyer Eppler y el musicólogo Robert Beyer, quienes en 1951

⁸⁸ *Ibid.*, p. 24

⁸⁹ Ricardo Haye, *El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*, La Crujía Ediciones, Argentina, p. 21

⁹⁰ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 25

fundaron el primer Estudio de Música Electrónica, donde se generarían las principales obras de Karlheinz Stockhausen.”⁹¹

Dentro de los géneros artísticos radiofónicos podemos enumerar dos: la Poesía Sonora y el Radioarte.

⁹¹ *Ibid.*

2.4.1 Poesía sonora

La poesía sonora proviene de dos movimientos o corrientes artísticas: el futurismo y el dadaísmo, los cuales pugnaban por rebasar las fronteras entre las diversas expresiones artísticas. Lidia Camacho define así a la poesía sonora:

[Es] un arte que reúne, al menos, la poesía y la música, ya que conforme se ha ido desarrollando esta nueva forma de expresión artística ha incorporado otros elementos, tomados del teatro, del *performance*, de la danza, todo ello enriquecido con la tecnología digital.⁹²

Las posibilidades expresivas de la voz en la radio fueron exploradas por la vanguardia artística desde mediados del Siglo XX por futuristas como Filippo Tomasso Marinetti y Fortunato Depero; Dadaístas como Hugo Ball, Kurt Schwitters y Mariano Brull; y vanguardistas como Dziga Vertov y Antonin Artaud.

En 1950, Henri Chopin fue quien usó por primera vez el término Poesía Sonora, para referirse a “los poemas que había sido posible crear gracias a la aparición de nuevos medios de grabación, que permitían cortar, pegar, transformar y distorsionar el sonido.”⁹³ Lidia Camacho destaca como Henri Chopin hace uso de la tecnología, para explorar de forma inaudita todas las posibilidades del sonido: “resulta elocuente la forma en que se utiliza el micrófono, incluso dentro del cuerpo, hasta el esófago, como un microscopio acústico.”⁹⁴

Al respecto, Lidia Camacho apunta como desde 1967 la Swedish Broadcasting Corporation lanzó una convocatoria anual para organizar un festival de composiciones de texto sonoro, esto con el propósito de acentuar las posibilidades del uso del lenguaje y la palabra hablada en toda su amplitud.

⁹² Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 33

⁹³ *Ibid.*, p. 39

⁹⁴ *Ibid.*

Es así como la poesía sonora comenzó una relación muy estrecha con la música y otros elementos que permiten resaltar la expresividad de la voz y la palabra.

En México, fueron los estridentistas quienes adoptaron la radio como una metáfora de la vanguardia:

Ejemplos como los libros *Andamios interiores. Poemas radiográfico* (1922) de Maples Arce, *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924) de Kyn Taniya, así como la revista "Irradiador" (1923) de Maples Arce y Fermín Revueltas o las intenciones didáctico-sociales de las obras de German List Arzubide para el teatro de guiñol y la radio, recogen una poesía escrita para ser voceada en las calles, impresa en carteles o proyectada a través de la radio. La antena les permitía una nueva forma multiplicadora de su voz que envolvía al nuevo oyente de la ciudad, mucho mayor que la literatura o la pintura mural, con el fin de alcanzar una cultura cosmopolita universal.⁹⁵

No obstante, como señala Miguel Molina, estas propuestas fueron incomprendidas tras la transmisión realizada por el fundador del estridentismo Manuel Maples Arce, quien leyó al aire el poema "TSH" (Poema de la radiofonía) el 8 de mayo de 1923. "Desgraciadamente nadie pudo arrancarse el cerebro y arrojarlo a los espacios estelares, para lograr comprender la nueva poesía"⁹⁶ se leía en los titulares del diario *El Universal* al día siguiente de la transmisión.

⁹⁵ Miguel Molina Alarcón, *Otras voces en la radio: Modos de transmisión no institucional*, p. 2-3. Disponible en: http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_otras_voces_en_la_radio.pdf (Fecha de consulta: septiembre de 2013)

⁹⁶ Artículo "Los artistas que tomaron parte en la inauguración, que anoche se efectuó, de la primera estación trasmisora de radiotelefonía – 'El Universal Ilustrado?'- 'La casa del radio'" en *El Universal*. México D.F. 9 de mayo de 1923. Portada Segunda Sección.

Años más tarde, la radio pública se convirtió en el nicho de artistas sonoros y profesionales interesados en la experimentación sonora. La Bienal Internacional de Radio, series de Radio UNAM como “Tripulación Kamikaze” y el ya extinto Experimentación Artística Sonora (LEAS) de Radio Educación y la Fonoteca Nacional, han sido espacios que han promovido la creación y difusión de este tipo de expresiones.

2.4.2 Radioarte

El radioarte es una pieza sonora que no está sometida a formatos, ni estructuras de producción convencional. Los objetivos de este género son principalmente creativos, experimentales y estéticos.

De acuerdo con Lidia Camacho, por naturaleza, el radioarte es una disciplina transgresora y vanguardista, que no se deja encasillar con facilidad:

[Es] toda obra que, creada por y para la radio, tiene como intención expandir las posibilidades creativas y estéticas de ese medio electrónico a partir de los elementos que fundamentan su lenguaje: voz, palabra, música, ruidos, efectos sonoros y silencio. Elementos que, al conformar un lenguaje, poseen una gramática inherente, con la facultad de construir mensajes estéticos; esto es, mensajes que buscan conmover al radioescucha.⁹⁷

Emma Rodero resalta el especial cuidado en el diseño y la producción sonora de un radioarte:

Una pieza de radioarte emplea de manera original todos los recursos que le brindan la voz, el lenguaje radiofónico y las nuevas tecnologías. La combinación creativa de estos recursos es pues una pieza clave en su elaboración, hasta el punto de que, en muchas ocasiones, se sustentan únicamente en ellos, sin que exista una narración en el sentido tradicional del término.⁹⁸

El desarrollo de la tecnología ha extendido los alcances del radioarte. Fuera de la radio, el empleo de audio multicanal ha multiplicado las posibilidades expresivas de los radioastas. Las instalaciones sonoras en configuraciones de 5.1

⁹⁷ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 13

⁹⁸ Emma Rodero, *Géneros de ficción en radio*, (documento en PDF), p. 16

canales o más, son cada vez más empleadas desde la concepción misma de una obra sonora.

Durante la realización de las diversas ediciones de la Bienal Internacional de Radio en México y en eventos de la Fonoteca Nacional, la presentación de radioartes grabados o mezclados en vivo en formato 5.1 surround se ha vuelto más común.

En el 2008, durante la 7ª Bienal Internacional de Radio, Hernán Risso Patrón y Ricardo Haye, del Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico (LEAR) de Argentina presentaron "*Fervor de Buenos Aires*", una pieza que "se realizó en 5.1 Surround, en donde Ricardo Haye fue leyendo los textos que conectaban los distintos actos de la obra y Hernán Risso Patrón disparaba desde su ordenador las distintas fuentes sonoras que ilustraron la secuencia de la pieza."⁹⁹

De acuerdo con Lidia Camacho, la exploración de las posibilidades expresivas del sonido hasta sus últimas consecuencias es una de las principales características del radioarte.

[Mediante esta práctica se] intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro; el radioarte es un género que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por experiencia: la música. Cada obra de radioarte es una búsqueda pero también un reencuentro: con el asombro, con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido cuando se le trata como materia estética.¹⁰⁰

El empleo de recursos como el sonido 5.1 Surround en el radioarte amplía las posibilidades de una configuración estética y ofrece una expresividad mayor al radioarte. Desde 1980, Rudolf Arnheim ya predecía las posibilidades del audio multicanal:

⁹⁹ Página web del *Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico* (LEAR) de Argentina, 2008. Disponible en: <http://www.lear-radioarte.com.ar/TEX/012bienal7.swf> (consultado en: septiembre de 2012)

¹⁰⁰ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 13

[En la radio] no sólo tiene importancia, para la expresión, qué suena, sino desde donde suena. Es decir, el lugar del que procede el sonido. Y, también, en caso de que el sonido proceda de varios lugares a la vez, la distancia o espacio que existe entre ellos.¹⁰¹

En resumen, el radioarte es un género que explora las posibilidades expresivas de la radio con fines estéticos, sin seguir ninguna clase de reglas o ataduras. Incluso ha rebasado a la radio misma hasta constituirse como una obra sonora más allá del medio, el cual sin embargo, se mantiene como su esencia:

El radioarte es una propuesta artística sonora que entiende que la radio no sólo es el soporte de su obra, sino la esencia misma de esa obra en la que confluyen las posibilidades de las nuevas herramientas tecnológicas, un lenguaje único y un vasto arsenal de contenidos.¹⁰²

Cabe destacar que sobre este género, la Bienal de Internacional de Radio, emisoras culturales como Radio Educación y Radio UNAM, la Fonoteca Nacional, universidades públicas, y festivales como RADAR y TransitoMX conforman un espacio muy activo en la creación y difusión del radioarte en México.

También es oportuno señalar que son muy pocas las publicaciones sobre este género en nuestro país.

¹⁰¹ Rudolf Arnheim, *Estética radiofónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 38

¹⁰² Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 13

2.5 Géneros mixtos

En los años sesenta, con la publicación de “A sangre fría” de Truman Capote, surgió en los Estados Unidos lo que se llamó “Nuevo Periodismo” o “Novela de No-Ficción”; género considerado como una nueva tendencia de hacer periodismo, pues se valía de recursos literarios para narrar hechos reales.

Mientras en el periodismo tradicional el objetivo es obtener un registro riguroso de la realidad “objetiva”, en el Nuevo Periodismo los límites entre la realidad y la ficción se hacen difusos. El autor intentará involucrar al lector en la recreación del acontecimiento mediante recursos estilísticos, como la narración en tercera persona, diálogos realistas, descripciones detalladas, etc.

Desde esta corriente se reivindica a la subjetividad como vía para llegar a la verdad de los hechos, partiendo de la premisa de que no hay una sola realidad, sino tantas realidades como testigos, por lo tanto, es importante saber de quién la percibimos y cómo el autor las vivió.¹⁰³

A la novela *A sangre fría* de Truman Capote, se le considera como la iniciadora de esta corriente en los Estados Unidos, no obstante, de acuerdo con la investigación de Elena Ortells, el autor tenía ya identificados los recursos que iba a emplear para enriquecer su narración:

Un numeroso grupo de críticos consideraba que Capote no tenía la intención de ofrecer un retrato fidedigno de la realidad sino que era plenamente consciente de los cambios que introducía en su ‘fiel reflejo de la misma’ y

¹⁰³ Laura Ávalos, Eleonora Costa, et. al., *La no ficción: en el límite entre el periodismo y la literatura*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. 2006. Disponible en: http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/liberatore/2006/10/la_no_ficcion_en_el_limite_ent.php (fecha de consulta: septiembre de 2012)

que éstos eran insertados con la finalidad de aumentar el efecto dramático de su creación.¹⁰⁴

Aunque desde un principio, el objetivo de Truman Capote era lograr una obra literaria, detrás de su novela, hay un hecho noticioso: el asesinato en 1959 de cuatro miembros de la familia Clutter en Kansas, Estados Unidos, perpetrado por dos exconvictos que se encontraban en libertad condicional. Capote dedicó años de investigación y documentación del caso, lo cual le permitió darle cuerpo y forma a su relato.

De acuerdo con Elena Ortells, “numerosos detractores de Truman Capote y de sus nuevas técnicas le recriminaron la utilización un determinado material periodístico y su ‘adaptación’ a sus propios intereses.”¹⁰⁵ Sin embargo, esta característica fue la que provocó una verdadera revolución tanto en los terrenos del periodismo y la literatura, tal y como el propio Capote se lo había propuesto.

Además de Truman Capote, otros representantes de este género son los norteamericanos Tom Wolfe, Norman Mailer y Hunter Thompson.

En este trabajo no se pretende hacer un paralelismo de este género periodístico-literario en los medios radiofónicos, no obstante, es importante mencionar que géneros como el radio reportaje y el Feature Radiofónico aprovechan todos los elementos del lenguaje radiofónico para enriquecer el relato sonoro y brindarle mayor expresividad, del mismo modo que el Nuevo Periodismo se vale de recursos literarios.

Como parte de los géneros mixtos podemos enlistar los siguientes: Reportaje, Radiorevista y Feature Radiofónico.

¹⁰⁴ Elena Ortells Montón, *Truman Capote, un camaleón frente al espejo*, Universidad de Valencia, Valencia, p. 19

¹⁰⁵ Elena Ortells Montón, *Op. Cit.*, p. 20

2.5.1 Reportaje

En el periodismo, el reportaje se le define de la siguiente manera:

[Es] un relato de un acontecimiento presente o pasado (ya que no necesariamente debe estar basado en situaciones presentes, sino que puede hacer retrospectivos como el “Día D”), con un interés concreto, en general muy actual y vivo [...] debe ir al meollo del asunto; más que dar un tratamiento ligero, debe ahondar, investigar para encontrar la verdad y darla a conocer. Hay por lo tanto, que informarse convenientemente, hacer hablar a los testigos de la historia.¹⁰⁶

A partir de esta definición, se puede entender que un reportaje necesita de una investigación muy completa, para poder abordar un tema con profundidad; no obstante, su búsqueda no es “la verdad” sino la investigación y verificación de toda la información posible sobre determinado tema o hecho, así como darle voz a todas las partes involucradas en los sucesos.

El diccionario define a la verdad, como la “conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente. Conformidad de lo que se dice, con lo que se siente o se piensa. Propiedad que tiene una cosa de mantenerse siempre la misma sin mutación alguna. Juicio o preposición que no se puede negar racionalmente.”¹⁰⁷ Pero el mundo y la sociedad no son estáticos y cambian con el paso del tiempo, por lo tanto las convenciones sociales sobre las que se sustentan los conceptos, se transforman también.

Por ejemplo, en la Edad Media, cuando Galileo Galilei planteaba la redondez de nuestro planeta, el descubrimiento no era aceptado como verdad, en especial por la Iglesia de aquel entonces, la cual dictaba los convencionalismos de

¹⁰⁶ Julio Del Río Reynaga, *Periodismo interpretativo: el reportaje*,; Editorial Trillas, México, p. 21-22

¹⁰⁷ *Diccionario enciclopédico Espasa*, Tomo 24, 8ª ed., Espasa Calpe S.A., Madrid, p. 522

la época: se podría decir entonces que en aquellos tiempos, la “verdad” aceptada por la sociedad occidental era que “la Tierra era cuadrada”.

Como se señalaba anteriormente, un reportaje no busca la “verdad”, no obstante, uno de sus principales objetivos es informar con “veracidad”, entendida ésta como la mayor aproximación posible a los hechos o al tema investigado.

Un reportaje se sirve de las cuatro formas del discurso (exposición, descripción, argumentación y narración), lo cual le permite el uso de recursos lingüísticos y libertades estilísticas para convertirse en un relato que en muchas ocasiones raya en lo literario; pero que al mismo tiempo debe informar con veracidad y así abordar su objeto de estudio (un fenómeno determinado, de importancia social, no necesariamente muy actual) de una manera profunda. Para ello requiere de una metodología que le brinde rigor y sustento a su proceso de elaboración, aunque no necesariamente un valor netamente científico.

En el reportaje hay información, con diferentes grados de profundidad y extensión. Los medios recomendados para obtener esta información varían, pero la observación testimonial, la documentación, la investigación inspirada en métodos científicos y las entrevistas son esenciales. Su propósito puede ser informar acerca de un hecho inmediato, narrar al lector lo que acontece en lugares remotos, ampliar la noticia o revelar la trama de los vínculos existentes en un conjunto de hechos.¹⁰⁸

Aquí cabe señalar que, debido a que los fenómenos sociales que investiga un reportaje no se pueden reproducir y tampoco se pueden elaborar leyes sobre determinado tema; la investigación periodística no es propiamente científica porque su objeto de estudio no cumple con estos requisitos.

¹⁰⁸ Eduardo Ilubarri, *Idea y vida del reportaje*, Editorial Trillas, México, p. 28

No obstante, como lo señala Ilubarri, el reportaje se inspira en la metodología, es decir, se apoya en ella y le brinda al proceso de investigación un rigor científico.

Este tipo de reportajes son considerados como Periodismo de Investigación, por la profundidad y rigor en que abordan sus temas. En este mismo nivel se encuentra el Nuevo Periodismo, del cual ya se mencionó anteriormente a Truman Capote como uno de sus principales representantes.

Además de cumplir con los requisitos periodísticos antes descritos, como género radiofónico, el reportaje es:

[Un] modelo de representación de la realidad que a partir del monólogo radiofónico persigue narrar y describir hechos y acciones de interés para el oyente, proporcionándole un contexto de interpretación amplio en los contenidos y el uso de fuentes, rico y variado en los recursos de producción, y cuidado y creativo en la construcción estética del relato.¹⁰⁹

De acuerdo con María Julia González Conde, el reportaje radiofónico debe manejar un lenguaje claro, sencillo, exacto y riguroso, incluso coloquial, que lo hagan comprensible y cercano al oyente, incluso con la introducción de “expresiones habituales de la conversación diaria.”¹¹⁰

La duración del reportaje puede ser de dos a tres minutos si forma parte de un noticiario; de cinco a diez minutos si se transmite dentro de una revista radiofónica; y de treinta a sesenta minutos en caso de un reportaje de investigación o “gran reportaje”, el cual se puede transmitir como un especial o como parte de una serie.

¹⁰⁹ María del Pilar Martínez-Costa y José Ramón Diez Unzueta, *Lenguaje, géneros y programas de radio*, Eunsa, Pamplona, p. 114

¹¹⁰ María del Pilar Martínez-Costa y José Ramón Diez Unzueta, *Op. Cit.*, p. 179

Susana Herrera Damas¹¹¹ señala que el reportaje radiofónico mantiene como base la estructura de su homólogo escrito: apertura, desarrollo y cierre.

- **Apertura:** En esta sección, el objetivo es captar la atención del oyente, por ello, exige claridad de ideas, así como el uso de un lenguaje sencillo y colorido. Además, debe sintetizar la esencia temática del reportaje, generar el interés del radioescucha y generar expectativa.
- **Desarrollo:** Aquí “se proporciona el grueso de los elementos del contenido, se sustenta el enfoque, se desarrollan los argumentos, se concatenan las narraciones y se aportan los principales datos, ideas e interpretaciones surgidos de la investigación periodística.”¹¹² En la radio, es importante contar con un hilo conductor o *leitmotiv* “que delimite y una de manera firme las partes del reportaje”¹¹³ (puede ser por ejemplo, una anécdota o el seguimiento de uno de los entrevistados principales). De igual forma, la participación de un narrador (que en la mayoría de los casos es el reportero radiofónico) que sintetice y suministre datos específicos, pero que también dosifique su presencia y evite el protagonismo. También se debe poner un “especial cuidado en las transiciones: son un elemento esencial en el reportaje, ya que sirven de nexo entre los componentes del cuerpo del texto.”¹¹⁴
- **Cierre:** “Es la parte final del reportaje, el ‘broche de oro’ con que se cierra y que hace sentir al oyente que no faltó nada importante por tratar”¹¹⁵ De acuerdo con Susana Herrera Damas, en un medio tan efímero y vertiginoso como la radio, el oyente no tiene posibilidad de volver atrás y tenderá a recordar lo último que escuche. Por esta razón, el cierre de un reportaje radiofónico debe cumplir los siguientes requisitos: debe ser breve,

¹¹¹ Susana Herrera Damas, “La estructura del reportaje en radio” en: *Área Abierta No. 17*, Universidad de Piura (Perú), 2007, p. 2, Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707230001A/4151> (fecha de consulta: octubre de 2012)

¹¹² Eduardo Ilubarrí, *Op. Cit.*, p. 191

¹¹³ Susana Herrera Damas, *Op. Cit.*, p. 10

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Susana Herrera Damas, *Op. Cit.*, p. 17

concluyente, original, lógico y congruente con el desarrollo; es decir, “el oyente no debe percibir un salto brusco, un cambio radical, (el cierre) se debe introducir de manera suave para que quede natural.”¹¹⁶

Para enriquecer su presentación y mantener el interés del oyente, el reportero o productor debe recurrir a recursos estilísticos y sonoros mediante el uso del lenguaje radiofónico. Con estas herramientas, debe ser capaz de acercar al oyente a “escenarios, acciones, protagonistas y analistas”¹¹⁷ y aprovechar al máximo la grabación de ambientes y sonidos en el lugar de los hechos.

En este género, el reportero debe minimizar su presencia al máximo y evitar protagonismos. Las voces que deben resaltar y destacar son las de los entrevistados. “El reportero tiene que figurar siempre en segundo término e incluso no tiene porqué aparecer aunque a veces es necesario firmar el reportaje para señalar su presencia.”¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ María Julia González Conde, *Op. Cit.*, p. 179

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 180

2.5.2 Revista radiofónica

Existe en la radio una amplia gama de programas que abordan diversos temas y que se dividen en diferentes secciones. La presencia de uno o más conductores es lo que le da carácter y unidad al programa, dentro del cual pueden coexistir otros géneros radiofónicos: desde notas informativas, entrevistas, crónicas, sondeos y sketches. Todo esto intercalado con cortes musicales para brindarle mayor dinamismo al programa.

Emma Rodero define a la revista radiofónica de la siguiente manera:

[Es] un espacio de periodicidad fija que busca informar y distraer al oyente, abordando una gran variedad de temáticas, expuestas a través de distintos géneros de manera lo más dinámica y atractiva posible.¹¹⁹

Este tipo de programas se enfocan en temas predominantemente frívolos y de mero entretenimiento: suelen presentar notas y entrevistas sobre belleza, espectáculos, música, horóscopos, superación personal, etc.; aunque también se puede emplear para abordar temas de mayor interés informativo y educativo.

Por lo general, la revista radiofónica está dirigida a grandes audiencias pero enfocada a un público determinado. Por ejemplo, sus oyentes objetivos pueden ser los jóvenes, el público adulto, etc.

Debido a la gran variedad de temas y géneros que aborda, la revista radiofónica requiere de una amplia duración al aire:

Los magazines suelen ser los espacios más extensos de la programación de una emisora, incluso llegando a alcanzar las seis o siete horas de duración. Esto significa que ocupan amplias franjas horarias de emisión que

¹¹⁹ Emma Rodero, *Creación de programas de radio*, p. 96

suelen cubrir la mañana y la tarde y disponer así de los horarios de máxima audiencia. De ahí, su importancia dentro de la programación y su planificación estratégica para cualquier emisora de radio.¹²⁰

De igual forma, dada su diversidad de secciones y contenidos, la radio revista puede hacer llegar la información a un público extenso, el cual no necesariamente puede estar informado o interesado en un tema dado, pero puede enterarse sobre la existencia de un hecho o de un problema que de otra forma no habría conocido.

De acuerdo con Emma Rodero, la revista radiofónica mezcla temas serios con otros más ligeros y para conseguir una cercanía con el oyente, utiliza un lenguaje sencillo, desenfadado y muy natural.

En este género, los conductores o locutores tienen un papel fundamental, pues ellos son quienes le brindan ritmo y personalidad al programa. Por esta razón, es deseable que posean una gran elocuencia, amplia cultura, versatilidad, estilo propio y gran capacidad de improvisación.

La estructura de la revista radiofónica es como la de una revista impresa y se divide por lo general en las siguientes secciones:

- **Nombre o título del programa:** Es la rúbrica del programa, en la cual debe resumir el tipo de contenido y orientación de la serie. Debe ofrecer un nombre corto y fácil de memorizar en la mente de los oyentes.
- **Presentación o teaser:** Es el equivalente a la portada de una revista impresa. Debe presentar de forma breve, clara y atractiva un sumario o adelanto de los contenidos de tal manera que cautiven al oyente y despierten su interés.
- **Cuerpo del programa:** Son como las páginas interiores de una revista. Aquí se desarrollarán los diversos temas en diferentes secciones con la

¹²⁰ *Ibid.*, p. 97

amenidad y claridad necesaria que mantengan la atención del oyente. En esta parte del programa se dividirán las secciones con cortinillas o cortes musicales que identifiquen claramente el tipo de contenidos que se presentarán.

De la misma forma que se cuida la edición de una revista impresa, se debe cuidar la presentación, el ritmo y la variedad de temas para evitar caer en la repetición de una misma fórmula en los programas de este género.

2.5.3 El Feature Radiofónico

Desde los años cuarenta del Siglo XX, se originó en Europa el Feature Radiofónico, radiofeature. o documental sonoro, un género radiofónico que se caracteriza por combinar dos géneros de la radio convencional: el radiodrama y el radioreportaje.

El feature “utiliza técnicas objetivas propias de los programas informativos, pero se puede beneficiar de las técnicas del radiodrama”¹²¹ para brindarle una estética sonora muy cuidada. En este género se aborda a profundidad un tema, como en un radioreportaje y al mismo tiempo, también tiene como objetivo, lograr un nivel artístico muy alto.

Anja Gundelach, productora alemana de radio independiente desde 1994 en las áreas del feature artístico, del radiodrama y del radioarte¹²², destaca que en el feature “la acústica es muy importante, mucho más importante que en el reportaje por ejemplo, es tan importante como en una pieza de radioarte.”¹²³

De acuerdo con Lidia Camacho, el feature radiofónico y el radioarte tienen sus antecedentes en el radiodrama; en la tradición y evolución de este género en Europa, principalmente en países como Alemania, Inglaterra y Francia donde la radio se convirtió también en un medio de expresión cultural y artístico.

En 1927 en Alemania, comenzaron a crearse piezas dramáticas escritas especialmente para la radio, pero bajo una concepción artística que iba más allá del modelo literario y teatral adaptado a la radio:

Se concibió un tipo de pieza radiofónica más novedosa que se acercaba al *feature* con temas como expediciones polares, vuelos trasatlánticos o cualquier tipo de catástrofe en la que gracias a las características de la

¹²¹ Lidia Camacho, *El radioarte*, p. 52

¹²² Curriculum Vitae de Anja Gundelach. Disponible en: <http://www.anja-gundelach.de/curriculo.htm> (fecha de consulta: octubre de 2012)

¹²³ Entrevista realizada a Anja Gundelach vía Skype el 14 de agosto de 2012

radio, se permitió a los creadores subvertir un género de ficción a un radioreportaje en directo, con la consecuente confusión que ello generaría en la audiencia.¹²⁴

En referencia a lo anterior, es importante mencionar a Orson Welles en Estados Unidos y el impacto que generó en la audiencia la transmisión en 1938 de la adaptación radiofónica que realizó junto con Howard Koch de “La Guerra de los Mundos” basada en la novela de H. G. Wells. En este caso, el radiodrama tomó forma de radioreportaje.

En la introducción del programa, Orson Welles explicó que se trataba de una dramatización del libro de H. G. Wells y también se incluyó un mensaje aclaratorio. No obstante, cuarenta minutos después, los oyentes que no escucharon la introducción llegaron a creer que se trataba de una emisión informativa real, pues la historia estaba disfrazada de programa musical que era interrumpido por supuestos cortes noticiosos que informaban sobre unos astrónomos que habían visto unas extrañas explosiones en Marte. Poco después, los “cortes informativos” eran más frecuentes y con “reporteros en vivo” quienes describían como caían “meteoritos” del cielo de los que salían unas extrañas criaturas.

Todo este panorama generó pánico entre los oyentes, especialmente los de Nueva Jersey y Nueva York (lugares donde se desarrolla la historia de *La Guerra de los Mundos*). “La atmósfera de la transmisión era de un realismo total. Los que no oyeron el principio del programa pensaron que un ejército marciano estaba invadiendo el mundo.”¹²⁵

Igual que en el feature radiofónico, aunque de forma inversa, la adaptación radiofónica de *La Guerra de los Mundos* fue capaz de mostrar “la capacidad

¹²⁴ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 49

¹²⁵ *La Guerra de los Mundos*, Red Escolar ILCE, URL: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/conciencia/fisica/astronomia/Marte/guerrade.htm (fecha de consulta: octubre de 2012)

creativa ejercitada por ambos artistas (Orson Welles y Howard Koch) al subvertir un género de ficción a las especiales exigencias de un radioreportaje.”¹²⁶

Por otro lado, el *Hörspiel* fue un género que también antecedió al Radiofeature. De acuerdo con Lidia Camacho, se trata de piezas de experimentación sonora dramatizadas que proponían expandir los límites del lenguaje radiofónico.

Zuabereiaufdem Sender (Micrófono mágico), de Hans Flesch, fue uno de los primeros *Hörspiel* que en 1924 desafiaron las convenciones apenas nacientes en el medio con interrupciones, efectos sonoros, distorsiones musicales, con lo que quedaron de manifiesto las propiedades intrínsecas de la radio.¹²⁷

Finalmente, Lidia Camacho apunta que, en 1933 el *Hörspiel* sufrió un cambio que redefinió su rumbo, pues tomó como base la literatura épica, mística y sentimental “de lo que se conoció como estética fascista, basada principalmente en los temas de la sangre y el alma”¹²⁸ y su estructura se volvió fundamentalmente coral.

Mientras tanto, en 1934, la British Broadcast Company partió en dos su División del Departamento de Radiodrama. De acuerdo con la investigación de la Doctora Camacho, el Departamento de Radiodrama de la BBC quedó a cargo de Val Gielgud y el Departamento de Feature quedó en manos de Laurence Gilliam. Separación que “tenía como objetivo explorar, aún más, las posibilidades dramáticas e imaginativas de la radio en el desarrollo de programas no dramáticos”.¹²⁹

¹²⁶ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 54

¹²⁷ *Ibid.*, p. 50

¹²⁸ *Ibid.*, p. 54

¹²⁹ *Ibid.*, p. 52

Gielgud definió al *Feature* como un programa que en determinado momento utiliza técnicas dramáticas en su presentación, mientras que Gilliam subrayó que el *Feature* tiene que ver con hechos, mientras que el drama se basa en la ficción.

En Europa, particularmente en Alemania, el *Feature* es un género radiofónico muy explorado.

Helmut Kopetsky, productor alemán especialista en el género, define al *Feature* Radiofónico de la siguiente manera:

[Es una] pieza radiofónica de especial diseño sobre un tema de interés general, a menudo un ‘tema caliente’. Destacados autores y escritores siempre trabajan sus temas desde la realidad. Son periodistas y artistas de radio al mismo tiempo. Trabajan con todas las posibilidades expresivas del lenguaje radiofónico: voz, sonido, música [...]¹³⁰

El *Radiofeature* retoma elementos del radiodrama y el radioarte para confeccionar una historia, un relato radiofónico que retratará una realidad de la manera más artística posible.

De acuerdo con la también productora de radio alemana, Anja Gundelach, el *Feature* Radiofónico es un género en el que se buscan nuevas formas de abordar un tema (de jugar con éste como el jazz juega con una melodía) con el objetivo de evocar en el radioescucha pensamientos, sensaciones y sentimientos a través de una imagen sonora, es como “activar el cine entre los oídos”.¹³¹

¹³⁰ Helmut Kopetsky, *Feature?*, página web del autor. Disponible en: <http://www.helmut-kopetzky.de/> (fecha de consulta: octubre de 2012)

¹³¹ Anja Gundelach, *El radiofeature. La realidad revelada. La realidad recreada*, documento de la ponencia dictada en la Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez el 10 de noviembre de 2009 y facilitado por la autora para esta investigación, p. 11

Anja Gundelach señala que para elaborar un Feature Radiofónico se deben tomar en cuenta las siguientes características¹³²:

- El narrador debe desaparecer.
- De ser incluida, la voz del autor debe ser como la de alguien más.
- Se deben buscar historias y situaciones.
- Se debe transmitir que quienes hablan son personas con cuerpo y alma.
- No se trata de explicar, sino de descubrir una realidad.
- Debemos dejar que los sonidos cuenten la historia.

Para el desarrollo del guión, Gundelach subraya que se debe pensar de forma sonora; determinar la función dramática de cada elemento; pensar en secuencias de inicio, desarrollo y final; y finalmente, brindarle espacio al radioescucha, a su imaginación, para que resuene en su cabeza y lo anime a sacar sus propias conclusiones: “se te lanzan dados, éste te presenta esto y este otro esto; y a ver tú que entiendes, tú a que conclusión llegas”.¹³³

Feature proviene de dicha palabra en inglés cuyo significado es: rasgo, característica, retrato, fragmento.¹³⁴ Con base en todo lo anterior, podemos decir que el Feature Radiofónico pretende retratar o mostrar un fragmento, una característica de la realidad mediante recursos dramáticos y con una estética sonora muy cuidada. Una historia basada en la realidad que se cuenta a través de sonidos.

En México, la experimentación sonora, el Radioarte y el Feature Radiofónico tienen sus orígenes en la Bienal Internacional de Radio, Radio Educación y Radio Universidad Nacional Autónoma de México (Radio UNAM). Tal y como lo documenta Lidia Camacho en su libro: *El Radioarte, entre 1933 y 1937, Radio Educación y Radio UNAM* incursionaron en el terreno de la experimentación

¹³² *Ibid.*, p. 9

¹³³ Entrevista realizada a Anja Gundelach vía Skype el 14 de agosto de 2012.

¹³⁴ Anja Gundelach, *Op. Cit.*, p. 2

dramatizada mediante la creación de radioteatros y radionovelas. En el caso de Radio Educación, “es encomiable el trabajo de Rodolfo Usigli como director de teatro de la estación de la SEP, quien en 1933 y 1934 organizó representaciones semanales que fluctuaban entre 30 y 90 minutos, de obras dramáticas adaptadas o escritas para la radio que tuvieron la finalidad de ilustrar cursos de literatura general.”¹³⁵

Años más tarde, se registraron eventos aislados de experimentación sonora. Tal y como lo documenta Lidia Camacho, en los años 70, el veracruzano Ulises Carrión realizó una serie de obras de poesía sonora. En los años 80, Radio UNAM puso al aire una serie radiofónica titulada “Primera bienal de escultura imaginaria”, la cual fue nutrida con piezas sonoras con menos de 1 minuto de duración realizadas por “creadores como Gabriel Macotella, Fernando Blanco, Manuel Marín, Jorge Vértiz, Guillermo Santamarina, Ana Zárate, Luis Cortés Bargalló, Ann Wallace y Botellita de Jérez y Javier Velasco, entre otros.”¹³⁶

En 1996, el surgimiento de la Bienal de Radio en la Ciudad de México se convirtió en un parteaguas para la radio y la experimentación sonora en México. Tal y como lo documenta Lidia Camacho, fundadora de este espacio, en la Bienal de Radio el objetivo principal fue de innovación:

Fue clara la intención de que tal evento abriera una brecha que permitiera la entrada de ideas frescas y propuestas nuevas que enriquecieran este medio electrónico, así como también el ámbito académico, que tendría acceso de viva voz a lo mejor del pensamiento generado alrededor de la radio a través de conferencias, mesas redondas, encuentros, *performances*, instalaciones sonoras, audiciones y talleres; pero también

¹³⁵ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 80

¹³⁶ Lidia Camacho, *Op. Cit.*, p. 84

a través de las más ricas y atrevidas manifestaciones de arte sonoro que han surgido alrededor de la radio.¹³⁷

Incluso en Radio Educación, institución organizadora a partir de la Cuarta Bienal, se creó el Laboratorio de Experimentación Artística y Sonora (LEAS) en septiembre de 2001. De ambos espacios se derivaron propuestas de experimentación sonora como: *Popol Vuh. El libro de la creación del pueblo maya* de Götz Naleppa (2006), Anja Gudenlach, Jorge Reyes y Peter Avar; los radioartes *Un cementerio en la nieve* de Emiliano López Rascón; *Metronáutica* de Hugo Palacios, Ángel Rodríguez, Emilio Farrera, Ángel Viveros y Refugio Solís, por mencionar algunos.

De igual forma, en colaboración con la NRK de Noruega, Radio Educación a través del LEAS produjo los Feature Radiofónicos: *La muerte. Vida y obra de Edvard Munch*, *El amor. El friso de la vida* y *La ansiedad. Vigencia de Munch en el siglo XXI*, los tres bajo el título general *El friso de la vida, luz y sombra de Edvard Munch*.

Otros ejemplos de Feature Radiofónico son *El Jardín Mágico de Edward James* y *Estoy en la calle y siento que no me calienta el sol. El sexoservicio en la Ciudad de México*, ambos realizados por la productora alemana Anja Gundelach, para Radio Educación.

También en Radio Educación, a iniciativa de la periodista especializada en el mundo de la danza, Rosario Manzanos, la serie *Vida al aire* fue concebida y realizada como Feature Radiofónico por la productora María Guadalupe Cortés.¹³⁸

Cabe mencionar que el LEAS se convirtió en un espacio dedicado a la exploración de las posibilidades artísticas del sonido, en especial de radioarte; del cual se obtuvieron más de 150 producciones hasta el año 2006, entre éstas cabe

¹³⁷ *Ibid.*, p. 85

¹³⁸ María Guadalupe Cortés Hernández, productora ejecutiva de Radio Educación, también se presenta en los créditos de sus producciones como Pita Cortés.

destacar el feature *Estratofonía*, en busca de la voz-música de Demetrio Stratos de Janete El Hauli.

CAPÍTULO 3

La Caminata Sonora (Soundwalking)

Orígenes y conceptos

Capítulo 3

La Caminata Sonora (Soundwalking) Orígenes y conceptos

3.1 El Sonido

Estamos inmersos en un mundo lleno de sonidos. Desde el más suave y delicado sonido que produce el viento sobre la hoja de un árbol, hasta la estruendosa resonancia del trueno.

De acuerdo con el *Diccionario de Física*, el sonido es:

[La] sensación percibida por el oído del hombre y demás animales, correspondiente a un cierto intervalo de frecuencias de las ondas acústicas emitidas por cualquier tipo de instrumento o fenómeno natural o artificial en el que se produzca una vibración sonora.¹³⁹

No obstante, el *Diccionario de Comunicaciones* relaciona al sonido directamente con el sistema lingüístico y lo define así:

[Es] la unidad diferencial dentro de la cadena fónica, generada por los órganos del habla; puede estudiarse desde el punto de vista articulatorio, acústico o auditivo.¹⁴⁰

Para los propósitos de este trabajo, nos centraremos en el fenómeno físico.

Lo que llamamos sonido se produce cuando un cuerpo u objeto vibra muy rápidamente y forma ondas que se propagan a través de medios elásticos.¹⁴¹

¹³⁹ Jaume Colas Gil, editor, *Diccionario de física*, p. 301

¹⁴⁰ Juan Manuel Pérez Suárez, *Diccionario de Comunicaciones*, p. 240

¹⁴¹ *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, España. Disponible en: http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sonido (fecha de consulta: octubre de 2012)

Al hablar, cantar o interactuar con algún objeto, “producimos en el aire una onda muy semejante a las olas del mar, ésta viaja por el aire, el agua o los muros y llega a los oídos de las personas.”¹⁴² Dichas ondas se propagan con gran rapidez (aproximadamente a 340 metros por segundo en el aire).

Las ondas sonoras también presentan diversos tamaños e intensidades generadas por el cuerpo que las produce, lo cual hace que no todos los sonidos sean iguales.

El sonido tiene cinco características principales:

- La frecuencia: es el número de oscilaciones o vibraciones completas que se realizan por segundo (La unidad de medida para la frecuencia se denomina en Hertz). El oído humano percibe sonidos audibles cuando un cuerpo produce ondas sonoras con una frecuencia comprendida entre 20 y 20,000 Hertz.
- El tono: Depende de la frecuencia con la que se produce un sonido. Los más graves corresponden a frecuencias bajas, mientras que los agudos son producidos por frecuencias altas.
- Amplitud o intensidad: Es la cantidad de energía acústica con la que se produce un sonido. La intensidad de un sonido percibido nos permite distinguir si este es fuerte o débil y se mide en Decibeles (dB). El umbral de la audición humana se ubica en 0 dB y el umbral de dolor en 140 dB.
- Timbre: Es la cualidad del sonido que nos permite distinguir dos sonidos que tienen la misma frecuencia e intensidad. En general, los sonidos son resultado de vibraciones complejas compuestas por una “serie de frecuencias serie de vibraciones armónico simples de una frecuencia y de una amplitud determinadas, cada una de las cuales, si se considerara

¹⁴² Portal Educativo de Medellín, *¿De dónde viene el sonido?*, Colombia. Disponible en: http://www.medellin.edu.co/sites/Educativo/Estudiantes/Noticias/Paginas/ED7_EXP_Elsonido.aspx (fecha de consulta: octubre de 2012)

separadamente, daría lugar a un sonido puro.”¹⁴³ Esta mezcla de tonos parciales define el timbre de un sonido.

- Duración: Se refiere al tiempo de vibración del objeto que emite el sonido y el cual define su ritmo. Podemos escuchar sonidos largos, muy largos, cortos, etcétera.

Los sonidos los percibe el ser humano a través del oído, el cual es un órgano muy complejo que funciona como un filtro. El oído transforma los sonidos en información que recibe y procesa nuestro cerebro. El oído está dividido en tres partes:

1. El oído externo: Está compuesto por las orejas, las cuales captan y dirigen las ondas sonoras hasta el tímpano a través del conducto auditivo.
2. El oído medio: Está formado por el tímpano, que es una pequeña membrana y tres huesecillos: el martillo, el yunque y el estribo, los cuales funcionan de manera conjunta para amplificar las ondas sonoras.
3. El oído interno: Está compuesto por la cóclea (también conocida como caracol), la cual está llena de un líquido que conduce las ondas sonoras e interactúa con las células nerviosas que las convierten en impulsos eléctricos, los cuales son conducidos hasta nuestro cerebro, el cual se encarga finalmente de procesar y filtrar la información sonora.

El oído es un órgano que siempre está alerta. Desde que despertamos y hasta cuando dormimos. No podemos simplemente cerrarlo como lo hacemos con nuestros ojos.

La audición es un sentido que nos permite descubrir el mundo que nos rodea mediante los sonidos. Desde antes de nacer, el latir del corazón de nuestra madre y el del propio, son de las primeras sensaciones sonoras que percibimos en nuestra vida. La audición es el primer sentido que nos conecta con el mundo que nos rodea, es nuestro primer contacto con nuestro interior y con el mundo exterior.

¹⁴³ “El sonido y las ondas”, en *Revista Digital Sociedad de la Información*. Disponible en: <http://www.sociedadelainformacion.com/departfqtobarra/ondas/SONIDO/SONIDO.HTM> (fecha de consulta: octubre de 2012)

El feto, según diversas observaciones y a partir del estadio en que el oído funciona “oye” ruidos que van acompañados de variaciones de presión sobre las paredes corporales, pero también dos ciclos de palpitaciones cardíacas, el de la madre y el suyo propio.¹⁴⁴

De acuerdo con Michel Chion, en este estadio prenatal, la sensación sonora es básicamente una presión rítmica en un medio acuático (el oído fetal está lleno de líquido amniótico).

La escucha subacuática, que es monofónica y se transmite ampliamente mediante conducción ósea, se ha podido presentar, en ciertos procedimientos terapéuticos o musicales (los conciertos subacuáticos importados en Francia por Michel Redolfi), como un feliz retorno a las fuentes de la escucha primitiva. Un retorno harto relativo, puesto que no basta con sumergirse en el agua para volver a ser el bebé que ya no somos.¹⁴⁵

Desde muy temprana edad, los sonidos son una forma de interacción con el mundo. Un bebé llora para expresar sus necesidades a sus padres: para ser alimentado, por frío, etc. También emite sonidos, más o menos de forma inconsciente, pero también por imitación de las voces y sonidos a su alrededor.

El sonido ha inspirado a poetas y escritores, quienes han dejado un testimonio en sus obras mucho tiempo antes de que existiera la tecnología necesaria para crear un registro sonoro. De acuerdo con Michel Chion, “los poetas son, en todas las épocas, quienes más han hablado de los sonidos. Y gracias a ellos, el mundo sonoro de antaño, el de antes de la grabación, no ha quedado completamente engullido en el vacío.”¹⁴⁶

¹⁴⁴ Michel Chion, *El sonido. Música, cine, literatura*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, p. 35

¹⁴⁵ Michel Chion, *Op. Cit*, p. 36

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 22

De igual forma, la música y sus sonidos han trascendido el tiempo gracias a la escritura musical. La partitura actual es el resultado de una evolución que se extendió durante muchos siglos, desde las primeras notaciones en los siglos VII y IX, hasta el pentagrama actual. Sistema que ha permitido que podamos apreciar obras musicales de grandes compositores, como Mozart o Beethoven, que de otra forma no hubieran perdurado hasta nuestros días.

Las tecnologías de grabación y reproducción del sonido son de aparición reciente.

Hace más de 150 años, con la invención del fonógrafo fue posible fijar el sonido pero no reproducirlo. Dos décadas después, en 1877, Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo y con ello fue posible grabar y reproducir el sonido, es decir, se inició la generación de documentos sonoros.¹⁴⁷

El sonido forma parte de la cultura de la humanidad por lo tanto, al igual que el lenguaje, fue necesario documentarlo, transmitirlo y conservarlo.

¹⁴⁷ Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, *El archivo sonoro. Fundamentos para la creación de una Fonoteca Nacional*, Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía, Library Outsourcing Service, S.A. de C.V., Universidad Complutense de Madrid, México,

3.2 El Paisaje Sonoro (Soundscape)

Los sonidos están presentes durante toda la vida de una persona. Tal y como se señaló en el apartado anterior, los latidos del corazón de nuestra madre y los propios, son de los primeros sonidos que nos acompañan desde antes de nacer.

De acuerdo con Michel Chion, los niños pequeños escuchan de forma más objetiva.

La voz, cuando la oye, se le aparece tal como suena, es decir, completamente envuelta y prolongada por las reflexiones que desencadena el espacio. Más tarde, progresivamente, la reverberación variable que acompaña a toda emisión vocal y sonora en un lugar resonante se rechazará, se escotomizará y se minimizará mentalmente, para no nublar la percepción del sonido directo –es decir, el sonido que llega en línea recta a nuestra oreja– con el sonido reflejado (el que llega con retraso), y con el fin de aislar correctamente el mensaje verbal.¹⁴⁸

De igual forma, los niños descubren e imitan los sonidos que escuchan, mediante los cuales descubren el mundo a su alrededor.

El pequeño hombre emite inconscientemente sonidos que imitan a los que recibe. Más tarde, tal vez sobre todo el muchacho, producirá muchos efectos sonoros en sus juegos a partir de los sonidos de los automóviles, de los motores, de trayecto, al imitar ruidos que han oído en la televisión.¹⁴⁹

No obstante, conforme pasan los años, hábitos como escuchar música y la televisión a muy alto volumen, sumado a la gran cantidad de sonidos accidentales

¹⁴⁸ Michel Chion, *Op. Cit.* p. 37

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 38

a nuestro alrededor, generarán lo que conocemos como ruido. Además, los sonidos más débiles y sutiles pasarán (la mayoría de las veces) desapercibidos o ignorados.

En general, el ruido es un fenómeno natural, inevitable e incontrolable y en mayor o menor medida, siempre estará presente en el entorno. Según el diccionario de la Real Academia Española, el ruido es un “sonido inarticulado, por lo general desagradable,”¹⁵⁰ el cual es percibido de forma involuntaria por el receptor. Se trata de sonidos no deseados y que resultan molestos para las personas.

No obstante, el ruido también se puede definir de la siguiente manera:

La teoría de la Comunicación llama ruido a todo aquello que altera el mensaje e impide que éste llegue correcta y fielmente al destinatario; todo lo que se interpone entre la fuente emisora –el comunicador– y el destinatario o perceptor, haciendo que el mensaje no sea correctamente recepcionado por éste. [...] El ruido es todo aquello que perturba la comunicación, que la obstaculiza, que interfiere en ella o la distorsiona.¹⁵¹

De acuerdo con Mario Kaplún, hay diversos tipos de ruido, mismos que interfieren en la mayor parte del proceso de comunicación (emisión-transmisión-recepción):¹⁵²

- A) Ruido técnico: interferencias producidas por deficiencias mecánicas o fisiológicas en el sistema de comunicación.
- B) Ruido mecánico: interrupción o corte abrupto en la transmisión radial por un desperfecto en la planta transmisora.

¹⁵⁰ Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición. España.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=ruido (fecha de consulta: noviembre de 2012)

¹⁵¹ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, p. 101

¹⁵² Mario Kaplún, *Op. Cit*, p.107

- C) Ruido fisiológico: producido por la deficiencia en la capacidad auditiva del oyente radiofónico.
- D) Ruido semántico: se origina cuando las palabras o signos empleados por el emisor no tienen el mismo significado para el receptor, lo que produce una distorsión en el mensaje.
- E) Ruido estructural: cuando la estructura o formato del mensaje radiofónico no resulta adecuada para emitir un mensaje.

Ante este panorama, el compositor, investigador y artista canadiense R. Murray Schafer, propuso escuchar los sonidos del mundo como si fueran una composición y así “transformar todo este tema negativo del ruido en una propuesta positiva.”¹⁵³ Se trata pues de replantear la relación que cada individuo tiene con el ruido y las sonoridades a su alrededor.

De acuerdo con Schafer, hay un entorno sonoro que siempre nos rodea y al cual denomina *Soundscape* o Paisaje Sonoro:

Es una palabra derivada de landscape (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un soundscape, un paisaje sonoro.¹⁵⁴

Nuestro ritmo de vida cotidiano provoca que obviemos el entorno sonoro que nos rodea y que no nos detengamos a escuchar.

En este contexto, Schafer sugiere que debemos aprender a escuchar, a crear un paisaje sonoro de adentro hacia afuera mediante una agudeza crítica, la cual nos permita poner especial atención en las características esenciales de nuestro entorno y así poder discernir cuáles son los sonidos que quisiéramos preservar y embellecer.¹⁵⁵

¹⁵³ R. Murray Schafer, *Hacia una educación sonora*, Conaculta-Radio Educación, México, p.14

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.12

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.15

De acuerdo con R. Murray Schafer hay tres elementos característicos que definen un paisaje sonoro:¹⁵⁶

- 1) *Keynote* o Tonalidad. Se trata de los sonidos de fondo, los cuales son originados por la geografía y el clima, como por ejemplo, el sonido del viento, el agua, los animales; y en áreas urbanas, el sonido del tráfico, aviones, máquinas industriales y de oficina, etc. Muchos de estos sonidos son de importancia arquetípica, pues influyen en la naturaleza de las personas y pueden afectar el comportamiento o el estilo de vida de una sociedad.
- 2) *Signals* o Señales Sonoras. Son sonidos que se encuentran en primer plano, los cuales podemos escuchar de forma esporádica y de los cuales inmediatamente tomamos conciencia de su presencia. Este tipo de sonidos son capaces de transmitir códigos y mensajes de elaborada complejidad. Por ejemplo: el sonido de las campanas, las sirenas de las ambulancias, de la policía y los cláxones de los automóviles.
- 3) *Soundmark* o Marcas Sonoras. Son los sonidos característicos de una zona, los cuales adquieren un valor simbólico y afectivo entre los habitantes del lugar. De acuerdo con Schafer, una vez que se ha identificado alguno de estos sonidos, debería ser preservado, pues estas huellas sonoras hacen único el entorno sonoro de un lugar.

En la música electroacústica y demás creaciones artístico-experimentales, los ruidos y sonidos preexistentes son utilizados para crear composiciones musicales. A diferencia de éstos, Murray Schafer pretende ubicar al individuo en medio de una sinfonía de sonidos única e irrepetible. Un paisaje único y en el cual, el espectador está en medio de todo.

En medio de esta sinfonía de sonidos, Schafer propone en su libro *Hacia una educación sonora*, la realización de *Ear cleaning exercises*¹⁵⁷ o Ejercicios de

¹⁵⁶ R. Murray Schafer, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Vermont, p. 9-10

¹⁵⁷ Schafer, Murray R., *Hacia una educación sonora*, p. 15-16

limpieza auditiva. Ejercicios que no requieren de un entrenamiento complementario y que pueden realizarse de manera individual o en grupo. Son ejercicios de exploración mediante la escucha que “pueden ser aplicados de manera informal de acuerdo con las circunstancias”¹⁵⁸ y que se relacionan con la percepción auditiva, la imaginación, la producción de sonidos y su interacción en la sociedad.

Como parte de estos ejercicios de sensibilización sonora, Murray Schafer sugiere una clasificación de los sonidos en el paisaje sonoro:

- 1) Sonidos naturales. Son todos aquellos producidos por el entorno natural: el viento, las hojas de los árboles, el canto de las aves, el maullar de los gatos, las gotas de lluvia, los truenos, el fluir del agua de los ríos, las olas del mar, entre otros.
- 2) Sonidos humanos. Se trata de todo aquel sonido que hacen las personas y que produce su propio cuerpo: hablar, llorar, tragar, los latidos del corazón, reír, gritar, susurrar, cantar, eructar, balbucear, la propia respiración, el crujir de los huesos, etc.
- 3) Sonidos tecnológicos. Son aquellos producidos por una máquina: automóviles, trenes, computadoras, cajas registradoras, radios, televisiones, fábricas, claxon, taladros, etcétera.

De acuerdo con Barry Truax, estos principios y fundamentos del Paisaje Sonoro fueron concebidos por Murray Schafer a partir de los estudios que desarrolló a principios de 1970, cuando concibió el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial. El objetivo original fue el estudio del “sonido ambiental y todos los aspectos de su comportamiento y roles comunicacionales, distinguiéndolos de su potencial valor musical”.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Barry Truax, *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*, publicación electrónica y traducción a cargo del Grupo Paisaje Sonoro de la Escuela Universitaria de Música de Montevideo, Uruguay. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/truax.html> (fecha de consulta: noviembre de 2012)

Texto publicado originalmente en *Contemporary Music Review*, 1996, Vol. 15, Part 1

No obstante, durante los trabajos realizados en conjunto con un grupo interdisciplinario de investigadores, al cual convocó Schafer en la Universidad Simon Fraser en Canadá; fue inevitable el surgimiento de composiciones musicales entre sus participantes.

[Lo anterior pese a que] el objetivo básico no era continuar explotando el medio ambiente como fuente de material musical, sino más bien explotar la base de conocimiento del diseño musical para rediseñar el paisaje sonoro y para volver a despertar la apreciación perceptiva de su importancia por parte de la gente.¹⁶⁰

El equipo de colaboradores de Schafer, entre los cuales destacan Hildegard Westerkamp y Barry Truax, viajó por Canadá y Europa donde realizó más de 300 grabaciones, las cuales fueron catalogadas, clasificadas, analizadas y usadas como material primario para la edición de dos publicaciones en 1977: “una descripción narrativa del viaje llamada *Diario sonoro europeo* y un detallado análisis de paisajes sonoros llamado *Los paisajes sonoros de cinco pueblos*.”¹⁶¹ A esta última publicación le acompañó una serie de discos con una selección de las grabaciones antes mencionadas.

Finalmente, la obra definitiva de Murray Schafer, *The tuning of the world o La afinación del mundo*, y el Manual de Ecología Acústica de Barry Truax, concluyeron la serie de publicaciones del Proyecto de Paisaje Sonoro Mundial.

Paralelamente a las investigaciones de Schafer y su equipo, surgió una corriente de actividad creativa, la cual dio origen al género de composición con paisajes sonoros, “cuyo propósito es invocar en el oyente asociaciones, recuerdos y la imaginación en relación con el paisaje sonoro.”¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

Es así que se produjo en 1974 una serie de 10 programas de radio de una hora de duración llamada *Paisajes Sonoros de Canadá*, entre los cuales se incluyeron desde documentales naturalistas, hasta composiciones abstractas.

También, la compositora, artista sonora, investigadora y productora radiofónica alemana-canadiense, Hildegard Westerkamp, en sus múltiples obras (como la serie radiofónica *Soundwalking* o *Caminata Sonora*; *Street Music* o *Música Callejera*; *A Walk Through the City* o *Un paseo a través de la ciudad*; y *Kits Beach Soundwalk* o *Paseo Sonoro por la playa Kits*) “explora las amplias posibilidades de la composición con paisajes sonoros, inspirada en el legado del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial.”¹⁶³

En México, la creación en 1996 de la Bienal de Radio (primero Latinoamericana, más tarde Internacional), fue el semillero para la exploración y difusión de géneros hasta entonces poco conocidos y explorados en Latinoamérica, como el Radioarte, el Feature Radiofónico y los Paisajes Sonoros.

En la Segunda Bienal Latinoamericana de Radio que se realizó del 11 al 15 de mayo de 1998, “Daniel Velasco presentó, con el título *Paisajes sonoros mexicanos*, las obras de cuatro creadores sonoros inspiradas en la propuesta de ecología acústica de Murray Schafer.”¹⁶⁴ Dichas obras fueron: *El medioambiente acústico de México*, del artista canadiense Claude Schyrer; *Sea Lions from La Paz*, del estadounidense Doug Quin; *Paisaje sonoro San Gabriel*, del mexicano Daniel Velasco; y *Cricket Voice*, de la artista y productora alemana Hildegard Westercamp.

En la Tercera Bienal Latinoamericana de Radio realizada del 15 al 19 de mayo del 2000, Daniel Velasco presentó una serie de siete paisajes sonoros latinoamericanos bajo el título *Radio Ciudad Ambiente*:

Estos paisajes sonoros provienen de Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México y Perú, y

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Lidia Camacho, *El radioarte en México*, p. 92

sus creadores fueron Xavier Bellenger, quien presentó *Itinerario Ashaninka*; Jean Christophe Camps, autor de *Guatemala*; Michael Farrés, quien mostró la obra *Fotos* (Brasil); Hans Peter Kuhn, cuya obra fue *HP's Estacionamiento* (Brasilia); Diego Samper, autor de *Las voces de la Tierra* (Bolivia, Ecuador, Colombia) y Daniel Velasco, quien contribuyó con dos obras: *Paisaje tapatío* (Guadalajara) y *Paisaje de la isla* (Cuba).¹⁶⁵

Años más tarde, como parte del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora de Radio Educación (LEAS), se concibió el proyecto *Paisaje Sonoro de México*, y en 2006, en coproducción con Deutschland Radio Kultur de Alemania y el Sistema Chiapaneco de Radio y Televisión se publicó el disco doble *Ciudad de México y Chiapas: Dos paisajes sonoros*, de Peter Avar y Jorge Reyes, proyecto coordinado directamente por Lidia Camacho, entonces Directora General de Radio Educación. Poco después se publicó también el Paisaje sonoro de Michoacán.

En 2007 se le dio continuidad al proyecto *Paisaje Sonoro de México* desde la Fonoteca Nacional de México y en 2009 se publicaron los primeros dos discos: *El Paisaje Sonoro de San Luis Potosí*, de Peter Avar, Jorge Reyes y Francisco Rivas; y el *Paisaje Sonoro de Veracruz*, de Peter Avar, Francisco Rivas y Arturo Jiménez. Ambos proyectos coordinados por Perla Olivia Rodríguez, Subdirectora de Promoción y Difusión de la Fonoteca Nacional de México.

En 2011, la Fonoteca publicó el Disco Compacto del *Paisaje Sonoro de Oaxaca* y está en proyecto la edición del *Paisaje Sonoro de Oaxaca*.

Es importante destacar que la Ecología Acústica y su estudio es un tema muy novedoso en México, por lo cual son escasas las fuentes documentales. La Bienal Internacional de Radio y la Fonoteca Nacional de México han sido pioneras en la exploración y documentación de este tema, y es gracias a su labor que se ha obtenido la información aquí presentada.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 96-97

3.3 La Ecología Acústica

El diccionario de la Real Academia Española define al silencio como “la falta de ruido.”¹⁶⁶ El ritmo de vida en las grandes ciudades ha provocado que el silencio sea prácticamente inexistente y exista ruido casi las veinticuatro horas del día.

El minúsculo mundo de eventos sonoros que negligentemente hemos supuesto como ‘silencio’, cuando se proyecta al primer plano, lo denominamos ruido, considerando como ruido aquel sonido que fuimos adiestrados para ignorar.¹⁶⁷

La ausencia de silencio y la persistencia del ruido constituyen una problemática que no sólo afecta la capacidad del individuo para apreciar su entorno sonoro natural; también el ruido se ha convertido en contaminación acústica y en un problema social y ecológico.

Susana Espinosa define a la Ecología Acústica como una “ciencia que estudia la relación de los seres vivos con su medio ambiente sónico y se ocupa de la preservación y defensa de ello.”¹⁶⁸

Dicho término fue concebido por el investigador, artista sonoro y compositor canadiense R. Murray Schafer en los años setenta:

La ecología era nueva en ese entonces y se refiere al balance que se da entre un organismo y su entorno. Dicho balance tiene que observarse con mucho cuidado, porque si no tendremos problemas. Si un organismo se convierte en algo muy fuerte destruirá tanto al entorno como a si mismo. Tal vez eso es lo que estamos haciendo nosotros mismos con tanta contaminación

¹⁶⁶ Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición. España. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=silencio (fecha de consulta: diciembre de 2012)

¹⁶⁷ Susana Espinosa, *Ecología acústica y educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*, Editorial GRAÓ, Societat Balear d’Educació Ambiental (SBEA), Barcelona, p.151

¹⁶⁸ *Ibid.*

auditiva en el mundo moderno. O si el entorno llega a ser demasiado fuerte, ese organismo puede desaparecer, porque el entorno lo ahoga. Lo más que podemos esperar es que se mantenga un balance entre ambas cosas y éste sería el significado de la ecología. La ecología está en un paisaje sonoro, al igual que en todos los aspectos de la naturaleza: por eso tenemos que mantener las cosas en un buen balance.¹⁶⁹

El objetivo principal de la ecología acústica es ayudar a recuperar la pureza del oído, librarlo de interferencias y sensibilizarlo ante el universo sonoro.

Los sonidos del hábitat tienen un ciclo de vida inmutable: nacen con un ataque, se prolongan durante un determinado tiempo y, finalmente, se extinguen. La ecología acústica es la ciencia que se ocupa de evidenciar sus fuentes, cuantificarlas, observar sus balances y proporciones.¹⁷⁰

La ecología acústica puede ayudar a recuperar la pureza del oído y a sensibilizarlo, tal y como lo propone Schafer: “Debemos sensibilizar el oído al milagroso mundo sonoro que nos rodea.”¹⁷¹

En su libro *The Tuning of the World* o *La Afinación del Mundo*, Murray Schafer señala que los sonidos naturales se “enmascaran” conforme las zonas urbanas se desarrollan, lo cual crea una pared acústica que no permite distinguir los diversos y sutiles matices sonoros. A partir de este hecho, Schafer hace una distinción entre los paisajes sonoros pre y post industriales:

1. Paisaje Sonoro Hi-Fi o de Alta Fidelidad: Son aquellos ambientes en los cuales el “horizonte acústico” se puede extender por varios kilómetros, pues

¹⁶⁹ Murray Schafer, “Del proyecto Paisaje Sonoro Mundial al Foro Mundial de Ecología Acústica” en: *Memorias de la Quinta Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, México, p. 114

¹⁷⁰ Susana Espinosa, *Op. Cit.*, p. 34

¹⁷¹ R. Murray Schafer, *Hacia una educación sonora*, p.15

en éstos los sonidos de la propia comunidad en la que habita el oyente se pueden distinguir desde lejos y con varios matices.

2. Paisaje Sonoro Low-Fi o de Baja Fidelidad: En éstos, los sonidos pueden estar “enmascarados”, lo cual produce una reducción del espacio auditivo. Además, los sonidos se funden unos con otros y “tapan” aquellos que son más sutiles.

De acuerdo con R. Murray Schafer, a partir de la Revolución Industrial se ha registrado un aumento constante en el nivel de ruido de una ciudad y con el paso del tiempo, muchos sonidos han desaparecido; algunos en su totalidad y otros han sido reemplazados por algunos más nuevos.

Este libro fue el resultado de una serie de investigaciones que comenzaron cuando Schafer se mudó a la ciudad de Vancouver, Canadá en 1965 para impartir clases en la Universidad Simon Fraser. Debido a que el clima es más cálido en esa ciudad, las construcciones no tienen tanto aislamiento y el ruido es capaz de penetrar las paredes y volverse un distractor. Este hecho motivó su preocupación y propuso a la Universidad, brindar un curso sobre contaminación sonora con el objetivo de llamar la atención sobre el medio ambiente sonoro.

El curso, aseguró Schafer, fue un fracaso, pues a los alumnos no les agradó el tema, lo cual le obligó plantear el problema desde una perspectiva distinta:

Como era un tema realmente aburrido para ellos, entonces se me ocurrió que no deberíamos estudiar nada más los ruidos del mundo; sino todo el paisaje sonoro del mundo, absolutamente todos los ruidos del mundo. Y ahí fue donde surgió el término *soundscape*, paisaje sonoro, y lo empecé a utilizar. Soundscape obviamente se deriva de la palabra landscape, que es paisaje, panorama, y en inglés significa todo lo que vemos.¹⁷²

¹⁷² Murray Schafer, *Op. Cit.*, p. 94.

A diferencia de las imágenes, donde utilizamos los ojos para admirar el paisaje y nos situamos fuera del panorama; en un paisaje sonoro estaremos siempre en el centro mismo del paisaje: “somos nosotros los que estamos escuchando hacia afuera y en todas las direcciones. No importa si el sonido está enfrente de mí o detrás de mí, estoy en el centro del universo sonoro”.¹⁷³

Este curso fue la semilla de una serie de investigaciones que encabezó Murray Schafer, en las cuales se dio cuenta que hay sonidos que con el paso del tiempo se pierden o cambian. Sonidos que incluso llegaron a formar parte de la identidad de una comunidad, aunque conscientemente no se hubieran dado cuenta y ante esta situación propuso la preservación del paisaje sonoro para generaciones futuras. Así se originó el proyecto *Paisaje Sonoro de Vancouver*:

Este trabajo consistió originalmente de dos discos de larga duración y un libro. El libro era la explicación de los sonidos de Vancouver y de cómo habían cambiado a lo largo del tiempo... grabamos los sonidos de plantas, de fábricas, de señales; grabamos los sonidos sencillos de las máquinas, sonidos sencillos que la gente escuchaba, parte de la música, parte de los otros tipos de cosas que estaban sucediendo en ese momento. Hablo de los años setenta. Y lo hicimos para producir un documento histórico.¹⁷⁴

Durante el proceso de investigación del *Paisaje Sonoro de Vancouver* se realizaron “mediciones de niveles acústicos (con realización de mapas isoacústicos), grabaciones de paisajes sonoros y la descripción de una clase de características acústicas. Los resultados del estudio vieron la luz pública en forma de un libro y de una colección de grabaciones.”¹⁷⁵

¹⁷³ Murray Schafer, “Del proyecto Paisaje Sonoro Mundial al Foro Mundial de Ecología Acústica” en: *Memorias de la Quinta Bienal Internacional de Radio*, p. 112

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 101

¹⁷⁵ Kendall Wrihtson, “Una introducción a la Ecología Acústica” en: *Estudio de Música Electroacústica EME*, publicación electrónica de la Escuela Universitaria de Música de Uruguay. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wrightson.html> (fecha de consulta: diciembre de 2012)

Dicho proyecto formó parte del *Proyecto Paisaje Sonoro Mundial* o *World Soundscape Project (WSP)*, el cual dio origen al concepto de *Paisaje Sonoro* y la *Ecología Acústica* y que estuvo integrado por grupo de investigación interdisciplinario en la Universidad Simon Fraser encabezado por Murray Schafer.

A este proyecto le siguió el *Paisaje Sonoro de Canadá* en 1974 y *Los paisajes sonoros de cinco pueblos* que se grabó en Europa en 1977.

[Años más tarde, en 1993] un grupo de personas de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Vancouver decidió hacer algo con todas estas ideas, con todo este proceso y los datos que se recabaron en el World Soundscape Project. Organizaron la conferencia *Tuning of the World* en Vancouver, Canadá, y reunieron a 250 personas de todo el mundo.¹⁷⁶

En agosto de 1993 se organizó la Primera Conferencia Internacional sobre Ecología Acústica en Alberta, Canadá, y con ésta quedó inaugurado formalmente el Foro Mundial de Ecología Acústica o World Forum for Acoustic Ecology (WFAE).

En la actualidad, el Foro cuenta con nueve organizaciones afiliadas con sede en Austria, Australia, Canadá, Finlandia, Alemania, Italia, Japón, Suiza, Reino Unido, Estados Unidos y México.

En México, la Fonoteca Nacional constituyó el Foro Mexicano de Ecología Acústica y organizó el primer Foro Mundial de Ecología Acústica en Latinoamérica, el cual se realizó del 23 al 27 de marzo de 2009.

En éste participaron “70 especialistas, entre docentes, investigadores, artistas sonoros, músicos y profesionales del sonido de Alemania, Australia, Brasil,

¹⁷⁶ Nigel Frayne, “Foro Mundial de Ecología Acústica” en: *Memorias de la Sexta Bienal Internacional de Radio*, Radio Educación, México, p. 164

Canadá, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Japón, México, Panamá, Perú, Suecia, en cinco mesas de trabajo.”¹⁷⁷

Además, se dictaron cinco conferencias magistrales, se impartieron tres tutoriales y se realizaron ocho actividades artísticas sonoras.

También, como parte de las actividades del Foro Mundial de Ecología Acústica, Hildegard Westerkamp, miembro fundador del Foro, realizó la primera caminata sonora en México. Actividad que adoptó la Fonoteca Nacional como parte de sus tareas cotidianas de sensibilización sonora.

En conclusión, la Ecología Acústica propone escuchar el paisaje sonoro que nos rodea, con el propósito de valorar el papel que tiene el sonido en nuestra vida y combatir el ruido, el cual enmascara las características acústicas naturales y propias de una zona geográfica.

Se trata de tomar conciencia del entorno sonoro a nuestro alrededor y de valorar incluso aquellos sonidos que se han extinguido con el paso del tiempo, por ejemplo, el del tren de vapor o el canto de los grillos en zonas urbanas.

La educación es también parte de sus objetivos, por esta razón Murray Schaffer propone la realización de diversos ejercicios de sensibilización sonora. También la realización del Foro Mundial de Ecología Acústica contribuye a la difusión de los diversos estudios sobre este tema y a su expansión geográfica. En México las publicaciones sobre este tema son escasas: la traducción de la obra *Hacia una educación sonora* de Murray Schaffer y el libro *Ecología Acústica y Educación* de Susana Espinosa, así como las memorias del *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*; son las principales fuentes bibliográficas sobre este tema.

¹⁷⁷ Lidia Camacho, “Presentación” en: *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, Conaculta / Fonoteca Nacional, México, p. 4

3.4 La Caminata Sonora (Soundwalking)

La Caminata Sonora o *Soundwalking*, es una práctica educativa y de sensibilización que involucra la escucha y (en algunas ocasiones) la grabación de un recorrido realizado de forma individual o en grupo, para apreciar los sonidos del entorno en una zona geográfica.

La compositora, artista sonora, investigadora y productora radiofónica alemana-canadiense, Hildegard Westerkamp, co-fundadora del World Soundscape Project, desarrolló y formalizó el concepto de Caminata Sonora, que definió como “cualquier salida cuyo propósito principal sea escuchar el entorno. Es exponer nuestros oídos a cada sonido que nos rodea, sin importar dónde nos encontremos.”¹⁷⁸

De acuerdo con Andra McCartney¹⁷⁹, este término fue usado y concebido por primera vez durante las investigaciones realizadas durante la grabación del Paisaje Sonoro de Vancouver en los años setenta. Los integrantes del grupo liderado por Raymond Murray Schafer, entre quienes se encontraba Hildegard Westerkamp, realizaron caminatas sonoras y grabaciones de las mismas orientadas a la investigación y documentación del Paisaje Sonoro.

Durante sus caminatas, los investigadores del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial o World Soundscape Project (WSP) comenzaron a realizar una escucha desde una perspectiva doble: “como experiencia estética y como herramienta de

¹⁷⁸ Hildegard Westerkamp, “Soundwalking” en *Sound Heritage*, Volumen III número 4, Victoria B.C., 1974, pp. 18-27.; tomado de la traducción al español de Inti Meza Villarin. 2008. Disponible en: <http://666ismocritico.wordpress.com/2008/02/04/excursion-sonora-de-hildegard-westerkamp/> (fecha de consulta: enero de 2013)

¹⁷⁹ Andra McCartney, *Soundwalking: creating moving environmental sound narratives*, borrador del artículo que se publicaría en 2011 en *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, editado por Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, disponible en la página electrónica *Soundwalking Interactions*, 2010. Disponible en: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (fecha de consulta: enero de 2013)

prospección orientada al estudio de las características sonoras de un lugar.”¹⁸⁰
Para ello, adoptaron la práctica de aprender a escuchar los sonidos de su entorno.

En su libro, *La afinación del mundo*, fue la culminación de la primera etapa del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial, Murray Schafer hizo una breve referencia a las Caminatas Sonoras, pero fue su colega Hildegard Westerkamp, quien incursionó y desarrolló todas las posibilidades discursivas de esta práctica a partir de su experiencia en este proyecto:

En nuestro trabajo en el WSP -muchos de nosotros éramos compositores y músicos- establecimos conexiones similares. No entendíamos al compositor solamente como un diseñador acústico de sonido musical en una composición, sino también, y lo más importante, como un diseñador acústico de la vida cotidiana. Como resultado de ello estudiamos los diversos aspectos del sonido y los aplicamos a situaciones de la vida real.¹⁸¹

Las Caminatas Sonoras o Paseos Sonoros (*Soundwalks*), individuales o en grupo fueron concebidos como procesos abiertos, que no se rigen por reglas fijas o invariables. Se trata de adoptar “la acción cotidiana de caminar y de escuchar los sonidos de todos los días, para atraer la atención de la audiencia a dichos eventos, prácticas y acciones, a veces ignoradas.”¹⁸²

No obstante Hildegard Westerkamp propone, a modo de guía, modelos e itinerarios diversos que le permitan al participante abrir su percepción a los sonidos y al mismo tiempo asumir el entorno geográfico como parte de la identidad

¹⁸⁰ Juan-Gil López, *Soundwalking. Del paseo sonoro “in situ” a la escucha aumentada*, versión actualizada del publicado en el catálogo *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, disponible en la página electrónica *Un ruido secreto*. Disponible en: <http://www.unruidosecreto.net/textos/texto-soundwalking/> (fecha de consulta: enero de 2013)

¹⁸¹ Hildegard Westerkamp, “Brahaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias”, en *Estudio de Música Electroacústica EME*, publicación electrónica de la Escuela Universitaria de Música de Uruguay. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html> (fecha de consulta: enero de 2013)

¹⁸² Andra McCartney, *Op. Cit.* Disponible en: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (fecha de consulta: enero de 2013)

sonora de una región. Todo como parte de una introspección individual que a su vez, se nutre de los sonidos generados en el entorno. Ejemplo de ello es la *Composición sonora*, un formato de Caminata Sonora al cual Westerkamp describe de la siguiente manera:

Sal y escucha. Escoge un entorno acústico que, en tu opinión, constituya una buena base para tu composición ambiental. Así como los arquitectos se familiarizan con el paisaje en el que quieren integrar la forma de una casa, así también debemos conocer las principales características del paisaje sonoro en el que queremos sumergir nuestros sonidos. ¿Qué tipo de ritmos contiene?, ¿qué clase de tonos?, ¿cuántos sonidos continuos?, ¿cuántos y qué clase de sonidos discretos?, etcétera. ¿Qué sonidos puedes producir que se puedan sumar a la cualidad de la música ambiental? Crea un diálogo: desprende ciertos sonidos ambientales de su contexto e introdúcelos en el contexto de tu composición; a la vez, convierte tus sonidos en una parte natural de la música que te rodea. ¿Es posible?¹⁸³

Otra modalidad de Caminata Sonora se basa en la geografía del entorno. En el apartado *Una excursión sonora por el parque Queen Elizabeth en Vancouver*, Westerkamp sugiere un itinerario que ayude al participante a tomar distancia de los sonidos de la ciudad y así, éstos puedan sustituirse durante la Caminata por los que producen elementos naturales, como el agua de una fuente, un jardín, un invernadero y un riachuelo, entre otros elementos.

Un formato más de Caminata Sonora que propone Westerkamp se basa en el *Diálogo*:

¹⁸³ Hildegard Westerkamp, "Soundwalking" en *Sound Heritage*, Volumen III número 4, Victoria B.C., 1974, pp. 18-27.; tomado de la traducción al español de Inti Meza Villarino. Disponible en: <http://666ismocritico.wordpress.com/2008/02/04/excursion-sonora-de-hildegard-westerkamp/> (fecha de consulta: enero de 2013)

Si eres amante de los pájaros, tal vez querrás establecer contacto con uno y responder a su llamado. ¿Cómo lo harías?, ¿qué tan bien resultaría? ¿Sientes que este contacto es realmente posible? Inténtalo en la ciudad y en el campo... Sal e intenta imitar todo tipo de sonidos. Buscar ecos siempre ha fascinado a la gente. No sólo los producen algunas formaciones del paisaje, sino también algunas estructuras de edificios. Encuentra todos los ecos de tu entorno y examina dónde rebotan. ¿Cuáles son los más interesantes y por qué?¹⁸⁴

De igual forma, Hildegard Westerkamp cultivó también la Caminata Sonora como género radiofónico. De 1977 a 1979 realizó la serie radiofónica *Soundwalking*, en la cual combinó elementos de la Caminata, el Paisaje Sonoro y la composición electroacústica:

Soundwalking consistía en una hora semanal durante la que se emitía un montaje que, a menudo, incluía textos, observaciones y, sobre todo, sonidos ambientales. De este modo Westerkamp construye paseos sonoros que le permiten crear espacios de escucha virtuales anulando o potenciando las huellas de la realidad y reorganizando nuestra memoria aural.¹⁸⁵

Las Caminatas Sonoras radiofónicas presentadas por Westerkamp no pretendían ser una representación fiel de la realidad, todo lo contrario, se trataba de composiciones que buscaban potenciar la experiencia mediante la modificación de las sonoridades y la combinación de diversos elementos. Por ejemplo, en la producción *Lighthouse Park Soundwalk* de 1977, Hildegard alterna su propia voz leyendo descripciones del pintor Emily Carr, con las grabaciones del entorno obtenidas en una Caminata Sonora.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Juan-Gil López, *Soundwalking. Del paseo sonoro "in situ" a la escucha aumentada*, versión actualizada del publicado en el catálogo *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, disponible en la página electrónica *Un ruido secreto*. Disponible en: <http://www.unruidosecreto.net/textos/texto-soundwalking/> (fecha de consulta: enero de 2013)

En 1989, Hildegard Westerkamp produjo *Kits Beach Soundwalk*, trabajo en el que optó por alterar los planos auditivos con el objetivo de resaltar el carácter de un lugar.

[En este trabajo] Westerkamp hace un uso premeditado de la tecnología (colocación del micro, filtros, ecualizaciones...) para revelar una serie de sonidos que en condiciones normales pasarían inadvertidos, acercándonos a un universo “microfónico”, un mundo de sonidos diminutos, que habitualmente constituyen ese ‘colchón’ que identificamos como silencio.¹⁸⁶

Paralelamente a las investigaciones y exploraciones emprendidas por Murray Schaffer y Hildegard Westerkamp en Canadá; en Grenoble, Francia, se fundó un laboratorio de experimentación sonora en 1979: el Centre de Recherche Sur L’espace Sonore et L’environnement Urbain (CRESSON), espacio donde se desarrolló el trabajo del filósofo y musicólogo Jean-François Augoyard y su equipo.

Sus intereses académicos interdisciplinarios incluyeron la arquitectura acústica, la acústica urbana, antropología del espacio, el entorno sonoro, sociología urbana y otras teorías sobre ambientación arquitectónica y urbana.¹⁸⁷

De acuerdo con Andra McCartney, las disertaciones doctorales de Jean-François Augoyard, publicadas en 1979 en el libro *Pas a Pas: Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, desarrollan teorías y metodologías sobre las diversas formas del acto de caminar en un entorno urbano. Durante su investigación, Augoyard se enfocó en una zona geográfica específica (en este caso, los alrededores de Grenoble en Francia) y en los testimonios de sus habitantes para desarrollar una retórica sobre el acto de caminar.

¹⁸⁶ *Ibid*

¹⁸⁷ Andra McCartney, *Soundwalking: creating moving environmental sound narratives*, borrador del artículo que se publicaría en 2011 en *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, editado por Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, disponible en la página electrónica *Soundwalking Interactions*, 2010. Disponible en: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (fecha de consulta: enero de 2013)

McCartney destaca que Augoyard mantenía amistad con Michel de Certeau, cuyo ensayo *Walking in the City* o *Caminando en la Ciudad*, publicado en su libro *The Practice of Everyday Life* o *La Práctica de la Vida Cotidiana* (editado en 1984), se benefició enormemente de las ideas desarrolladas por Augoyard, sobre todo en lo que se refiere a las figuras retóricas *Synecdoche* o *Sinédoque* y *Asyndeton* o *Asíndeton*, a las cuales hace mención para describir como están configurados los caminantes en el espacio sonoro urbano.

Sinédoque es una figura retórica que consiste en expresar la parte de un objeto por el todo o el todo por la parte. *Asíndeton* es también una figura retórica, la cual se basa en la eliminación de los nexos que relacionan los elementos de una frase. El objetivo de esta figura es obtener un efecto de ímpetu y brevedad.¹⁸⁸

En su ensayo, Michel de Certeau¹⁸⁹ señala que Augoyard se refiere a la *Sinédoque* como al uso de una palabra que a su vez le da otro significado a la misma palabra. En cambio, el *Asíndeton* es la supresión de palabras de enlace, como las conjunciones y los adverbios, ya sea dentro o fuera de las oraciones. De la misma forma señala Certeau, en una Caminata, la *Sinédoque* expande el elemento espacial del sujeto con el fin de hacerlo jugar el papel de uno “más” (es decir una totalidad) y tomar su lugar en el entorno.

Por otra parte, el *Asíndeton* por omisión crea una “disminución”, es decir, produce brechas abiertas en el continuo espacial y el nivel de retención durante la escucha sólo conserva algunos fragmentos. En pocas palabras, el *Asíndeton* reemplaza la totalidad por fragmentos de sonoridades. Contrario a éste, la *Sinédoque* amplifica los detalles y minimiza el entorno durante una Caminata Sonora.

Jean-François Augoyard va más allá y utiliza la figura de Sinédoque para definir al Efecto Sonoro como un objeto de estudio científico. En una ponencia titulada *Las deficiencias en la investigación arquitectónica y urbana sobre el Medio*

¹⁸⁸ Definiciones disponibles en: <http://www.retoricas.com/> (fecha de consulta: febrero de 2013)

¹⁸⁹ Michel De Certeau, *The practice of everyday life*, University of California Press, California, p. 101

Ambiente. Propuesta de nuevas herramientas. El ejemplo del sonido, Augoyard hace una distinción entre Objeto Sonoro, Paisaje Sonoro y Efecto Sonoro:¹⁹⁰

- 1) Objeto Sonoro: Con base en las clasificaciones de Pierre Schaeffer publicadas en su libro *Traité des objets musicaux* (1965), Augoyard señala que se le puede llamar Objeto Sonoro a todo sonido que existe en el entorno. No obstante, pese a que los estudios realizados por Schaeffer mostraron la creación y escucha del sonido lleva implícita una intencionalidad y una musicalidad; su estudio se basa en el modelo lingüístico y no se puede aplicar a situaciones no musicales, lo cual es una limitante. También afirma que el modelo de Schaeffer deja fuera al contexto y el entorno en el cual se desarrolla el sonido.
- 2) Paisaje Sonoro: Augoyard subraya que de acuerdo con las investigaciones de Murray Schafer y el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial, el estudio del entorno sonoro no puede reducirse a estudios cualitativos o a la lucha contra la contaminación acústica. Por ello, se hace énfasis en un modelo de re-educación y sensibilización sonora para “limpiar nuestros oídos”. El Paisaje Sonoro se refiere a todo el conjunto de sonidos en el entorno que pueden ser percibidos como una unidad estética. No obstante, Augoyard afirma que si tomamos el modelo lingüístico para hacer una analogía, el modelo de Paisaje Sonoro sólo se podría aplicar en el nivel de estructura a un conjunto de texto, mientras que el Objeto Sonoro correspondería a un nivel elemental de palabras o sintagmas. Ninguno de estos modelos podría aplicarse hacia un nivel gramatical.
- 3) El Efecto Sonoro: Jean-François Augoyard utiliza el término Efecto Sonoro en un sentido muy distinto al que se conoce en los medios audiovisuales y el lenguaje radiofónico. La palabra efecto se incluye como referencia a las diversas consecuencias que tiene el sonido al ser producido. “El sonido ‘in

¹⁹⁰ Jean-François Augoyard, *Deficiencies in the Research about architectural and urban ambient Environment and Proposition of new Tools. The sound example*; ponencia presentada en el First International About Architectural and Urbain Ambient Environment, Nantes, Febrero 6-8 del 2002. Disponible en: http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=324 (fecha de consulta: febrero de 2013)

situ' no podría existir nunca sin la aparición de uno o varios efectos."¹⁹¹ En este sentido, el Efecto Sonoro está ligado a la *interpretación*. "La más simple percepción de un sonido necesariamente supone un trabajo de selección semántica."¹⁹² De acuerdo con Augoyard, las características culturales y sociales se suman a su vez a otras interpretaciones y hace énfasis en lo que define como Efecto Sinécdoque: "un único sonido puede darle sentido a la totalidad del Paisaje Sonoro. Tal es el caso de las Marcas Sonoras descritas por Murray Schafer. No obstante, nunca seremos capaces de oír sonidos (en el sentido físico de la palabra) sino Efectos Sonoros producidos por tres tipos de distorsiones: espaciales, perceptivas y culturales."¹⁹³ De esta manera, señala Augoyard, el sonido sólo adquiere sentido por su dimensión expresiva y su efecto de ubicuidad es favorecido por las formas urbanas. Por esta razón, es necesaria la inclusión de ejemplos para el estudio de este fenómeno. Este modelo, afirma, se puede aplicar en la creación de formas arquitectónicas.

Pese a sus divergencias, los estudios realizados por Murray Schafer y Jean-François Augoyard tienen la intención de comprender el mundo que nos rodea a través del lenguaje de los sonidos y sus efectos en las personas. El sonido por sí mismo es su objeto de estudio.

Se trata de una semántica que va más allá de las palabras. La naturaleza abstracta de los sonidos, en combinación con el contexto socio-cultural en el cual se desarrollan y la estética que presentan o adquieren, influyen en la manera en son asimilados e interpretados por los individuos.

En este sentido, el trabajo de Hildegard Westerkamp en el desarrollo de la Caminata Sonora, puso en práctica esta relación de los sonidos y los efectos que generan en los individuos. Mediante este ejercicio, se estableció un diálogo entre

¹⁹¹ Jean-François Augoyard, *Op. Cit.*, p. 7

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

la gente y su entorno sonoro. Experiencia que fue potenciada y replanteada a través de un micrófono, el montaje sonoro y la radio.

Westerkamp relató a Andra McCartney en una entrevista cómo eran sus experiencias durante la grabación de una Caminata Sonora:

¿Qué es lo que mi micrófono grabaría si hago esto (una Caminata Sonora) y cómo jugar con el medio ambiente y la voz al mismo tiempo, en vivo, mientras estás ahí? ¿Cómo tratar con las personas que se te acercan? Así que desarrollé un estilo bastante pasivo de grabación. Muy diferente al del periodista radiofónico. Entonces, la gente que estaba familiarizada con el entorno se acercaba a mí, yo no me acercaba a ellos. Y como resultado, obtuve una grabación muy interesante.¹⁹⁴

La adaptación de la Caminata Sonora al medio radiofónico fue más allá de la mera exposición lineal de grabaciones, por muy interesantes que puedan resultar. Esto mismo lo sabía Hildegard Westerkamp y tuvo que emplear los elementos del lenguaje radiofónico para lograr su objetivo, es decir, para brindar un mensaje a los oyentes.

La realidad que construye para nosotros no es una realidad cualquiera, es su realidad. Westerkamp no renuncia a una subjetividad que ahora transmite con el uso consciente de la tecnología. No intenta, tal y como harán otros paisajistas sonoros, desaparecer, sino que asume, igual que lo hizo el discurso etnográfico

¹⁹⁴ Andra McCartney, *Soundwalking: creating moving environmental sound narratives*, borrador del artículo que se publicaría en 2011 en *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, editado por Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, disponible en la página electrónica *Soundwalking Interactions*, 2010. Disponible en: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (fecha de consulta: enero de 2013)

Entrevista concedida por Hildegard Westerkamp a la autora en abril de 1993 y citada en dicho artículo. El paréntesis es mío.

posmoderno, la inviabilidad de la representación objetiva.¹⁹⁵

El uso del micrófono, la manipulación de sonoridades mediante el uso premeditado de herramientas tecnológicas (uso de distintos micrófonos, filtros, ecualizadores, compresores, alteración de niveles de ganancia, etc.), así como el manejo del montaje en la creación de un programa radiofónico y/o una pieza de arte sonoro; modifican también la experiencia en la escucha y apreciación de los sonidos.

A diferencia de lo anteriormente expuesto, en México las experiencias en este campo son muy recientes. La realización de Paisajes Sonoros como piezas artísticas sonoras tienen su origen primero en la década de los años noventa en la Bienal Internacional de Radio y en la primera década del Siglo XXI en el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora de Radio Educación. Después, en 2008, la Fonoteca Nacional de México abrió sus puertas y entre sus múltiples actividades, retomó la realización de este género.

Un año más tarde, la Fonoteca Nacional se adhirió al Proyecto Paisaje Sonoro Mundial y organizó el Foro Mundial de Ecología Acústica (23 al 27 de marzo de 2009), el primero realizado en México y en Latinoamérica y cuyo lema fue “Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción.”

Durante la conferencia inaugural, la Doctora Lidia Camacho, directora de la Fonoteca Nacional de México subrayó que uno de los principales objetivos de dicho Foro fue “revalorar la importancia patrimonial de los paisajes sonoros, una vez entendidos como paisajes culturales. Además establecer en todos una costumbre de análisis auditivo.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ Juan-Gil López, *Soundwalking. Del paseo sonoro “in situ” a la escucha aumentada*, versión actualizada del publicado en el catálogo *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, disponible en la página electrónica *Un ruido secreto*. Disponible en: <http://www.unruidosecreto.net/textos/texto-soundwalking/> (fecha de consulta: enero de 2013)

¹⁹⁶ María Spadero, *La otra ecología: Conferencias para un mejor paisaje sonoro*, en la página electrónica TREFF3 México+Suiza-Alemania-Austria. Disponible en:

La artista sonora y co-fundadora del Foro Mundial de Ecología Acústica, Hildegard Westerkamp, presidía en aquel entonces el Foro a nivel mundial y como parte de las actividades realizó la primera Caminata Sonora en México, actividad que definió ante los asistentes de la siguiente manera:

[Una Caminata Sonora (*Soundwalking*) es] cualquier salida cuyo propósito principal sea escuchar el entorno.

Es exponer nuestros oídos a cada sonido que nos rodea, sin importar dónde nos encontremos. Podríamos estar en casa, en un parque, en la playa; en un supermercado, en el aeropuerto.

Donde quiera que sea, demos prioridad a nuestros oídos. Los hemos descuidado mucho tiempo y, como resultado, hemos hecho poco por desarrollar un entorno acústico de buena calidad.

Escuchar de esa manera puede ser una experiencia dolorosa, agotadora, porque nuestros oídos están expuestos de manera continua a demasiados sonidos demasiado fuertes o demasiado carentes de sentido.

Tratar de ignorarlos, no obstante, tiene aún menos sentido.¹⁹⁷

Desde entonces, la Fonoteca Nacional de México adoptó la Caminata Sonora como parte de sus actividades cotidianas e incluso, creó una nueva modalidad: la Rodada Sonora, la cual consiste en la misma actividad de escucha dirigida y sensibilización sonora, pero en vez de caminar se realiza el paseo en bicicleta.

http://treff3.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=219:la-otra-ecolog%C3%ADa-conferencias-para-un-mejor-paisaje-sonoro&Itemid=4&lang=es (fecha de consulta: febrero de 2013)

¹⁹⁷ *Ibid.*

Las Caminatas Sonoras quedaron a cargo de Erika Carmen López Pérez, Jefa del Departamento de Producción de Materiales Sonoros de la Dirección de Promoción y Difusión del Sonido de la Fonoteca Nacional.

Este es un proyecto que surgió en el Foro Mundial de Ecología Acústica, en marzo de 2009, en este foro la artista alemana Hildegard Westerkamp nos hizo una Caminata Sonora en los Viveros de Coyoacán y esa experiencia fue para mí como abrir no sólo las puertas de mis oídos a los paisajes sonoros; sino a una nueva actividad. En 2010 iniciamos de manera formal este programa de sensibilización y a la fecha son más de 700 personas las que han participado en esta experiencia.¹⁹⁸

Como productora radiofónica, Erika López afirma que las Caminatas Sonoras pueden relacionarse de forma muy estrecha con la creación sonora.

A partir de la experiencia obtenida en una Caminata Sonora, el escucha puede interesarse en crear una pieza sonora sobre el lugar que visitó; o simplemente le puede evocar una imagen sonora, al igual que la radio lo hace. Puede también interesarse por hacer un programa de radio; pero la relación directa yo diría que está en que cada una fue diseñada, pensada y creada para reconocer y valorar y usar el sonido.¹⁹⁹

En este sentido, las Caminatas Sonoras como ejercicio de sensibilización sonora y el quehacer de la radio guardan una relación muy estrecha. Tal y como lo plantea el filósofo y musicólogo francés Jean-François Augoyard, “la más simple

¹⁹⁸ Entrevista realizada a la Licenciada Erika Carmen López Pérez, Jefa del Departamento de Producción de Materiales Sonoros de la Dirección de Promoción y Difusión del Sonido de la Fonoteca Nacional de México el 18 de enero de 2013.

¹⁹⁹ *Ibid.*

percepción de un sonido necesariamente supone un trabajo de selección semántica.”²⁰⁰

El llamado Efecto Sinécdoque, es una figura retórica que plantea este teórico, para destacar que un único sonido puede darle sentido a la totalidad de un Paisaje Sonoro. En una Caminata Sonora, dicho sonido sólo adquiere sentido por su contexto, su dimensión expresiva y su efecto de ubicuidad, el cual es favorecido por las formas urbanas. Se trata de un ejercicio individual, en una selección de sonidos que se realiza de forma inconsciente y que es distinta en cada individuo, ya que también influye el contexto socio-cultural de cada participante.

De la misma manera, el quehacer de la radio implica también una selección semántica de sonidos desde la elaboración misma de un guión, hasta la realización y producción de un programa o pieza sonora. Dicha selección se traduce en un estilo, en una forma única de creación sonora expresamente subjetiva para comunicar un mensaje.

El radioescucha también realiza una selección semántica de acuerdo a su entorno y contexto socio-cultural, lo cual transforma una experiencia colectiva en un ejercicio íntimo e individual.

Es quizás que por estas razones que la artista y productora alemana Hildegard Westerkamp, pudo transportar la experiencia sensorial de una Caminata Sonora hacia la radio con plena libertad para mezclar y modificar elementos sonoros de la realidad con herramientas de los géneros dramáticos; es decir, ha utilizado los recursos del Feature Radiofónico para crear una experiencia radiofónica de sensibilización sonora.

²⁰⁰ Jean-François Augoyard, *Deficiencies in the Research about architectural and urban ambient Environment and Proposition of new Tools. The sound example*; ponenciapresentada en el First International About Architectural and Urbain Ambient Environment, Nantes, Febrero 6-8 del 2002. Disponible en: http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=324 (fecha de consulta: febrero de 2013)

CAPÍTULO 4

Proyecto de producción radiofónica y guión

Capítulo 4

Proyecto de producción radiofónica y guión

4.1 Nombre de la serie

Caminando sobre sonidos.

Una propuesta sonora para mirar con los ojos cerrados

4.2 Justificación

Desde antes de nacer, el sentido del oído es uno de los primeros que establecemos vínculos con nuestros padres y el mundo exterior. Mediante el oído también apreciamos la belleza de la música, de un poema, de la naturaleza, del entorno que nos rodea.

El compositor e investigador canadiense Raymond Murray Schafer (creador de conceptos como el Paisaje Sonoro y la Ecología Acústica) se dio cuenta de ello y decidió dedicarle gran parte de su vida al mundo de los sonidos.

De acuerdo con Schafer, estamos situados en medio de una gran sinfonía de sonidos, de múltiples coloraturas y tonalidades. Todos y cada uno de nosotros nos encontramos en el centro del universo sonoro. No obstante, a partir de la Revolución Industrial el desarrollo tecnológico y la urbanización han originado el crecimiento de sonidos indeseados y a niveles de volumen cada vez más altos. Dicho fenómeno ha producido lo que Schafer denomina “enmascaramiento” de sonidos y hasta la desaparición de muchos de éstos a través de la historia.

Ante este panorama, Murray Schafer propuso una serie de ejercicios de “limpieza auditiva”, mismos que no requieren de algún entrenamiento y que pueden realizarse de forma individual o en grupo. Schafer empleó este tipo de ejercicios de forma metodológica durante las investigaciones que encabezó en la Universidad Simon Fraser de Canadá en los años setenta y que dieron origen al Proyecto Paisaje Sonoro Mundial.

La artista sonora, compositora y productora radiofónica Hildegard Westerkamp, formó parte del equipo interdisciplinario de Schafer. Ella desarrolló y formalizó el concepto de Caminata Sonora, que definió como “cualquier salida cuyo propósito principal sea escuchar el entorno. Es exponer nuestros oídos a cada sonido que nos rodea, sin importar dónde nos encontremos.”²⁰¹

En marzo de 2009, la Fonoteca Nacional de México organizó el primer Foro Mundial de Ecología Acústica en América Latina, durante el cual Hildegard Westerkamp realizó la primera Caminata Sonora en nuestro país y que la Fonoteca adoptó como parte de sus actividades cotidianas.

Dicha experiencia se ha retomado para proponer la serie radiofónica, *Caminando sobre sonidos. Una propuesta sonora para mirar con los ojos cerrados*, en la que se busca destacar la importancia del sonido en nuestra vida e impulsar una cultura de la escucha.

4.3 Objetivo general

Proponer la producción de una serie radiofónica que a través de un Feature Radiofónico que sugiera un ejercicio de sensibilización sonora, se experimente la importancia de la escucha dirigida y que al mismo tiempo permita al oyente insertarse de una manera más armónica con el entorno en el que habita.

²⁰¹ Hildegard Westerkamp, “Soundwalking” en Sound Heritage, Volumen III número 4, Victoria B.C., 1974, pp. 18-27.; tomado de la traducción al español de Inti Meza Villarin. 2008. Disponible en: <http://666ismocritico.wordpress.com/2008/02/04/excursion-sonora-de-hildegard-westerkamp/> (fecha de consulta: enero de 2013)

4.4 Objetivos específicos

- Reaprender a escuchar el entorno sonoro que obviamos por cotidiano.
- Motivar el cambio de la actitud del escucha frente a los sonidos que son parte de su vida, para apreciarlos y saber discriminarlos.
- Mostrar que se puede aprender a apreciar el entorno desde otra perspectiva en una caminata sonora.
- Difundir las actividades de apreciación sonora de la Fonoteca Nacional.

4.5 Originalidad de la serie

Es una serie innovadora porque propone alertar el oído del oyente al estímulo del entorno sonoro que nos rodea y con ello contribuir al desarrollo de una cultura de la escucha que estimule y le permita expandir su potencial de apreciación estética de los sonidos. Se propone que esta serie sea un vehículo de sensibilización del oído de los habitantes de la Ciudad de México para que participen en actividades de apreciación sonora, como las caminatas que organiza la Fonoteca Nacional.

4.6 Índice temático

1. Coyoacán.
2. Centro Histórico de la Ciudad de México.
3. Garibaldi.
4. Plaza México.
5. Mercado de Sonora.

6. Barrio de Tepito.
7. Terminal de Autobuses TAPO.
8. Metro de la Ciudad de México.
9. Autódromo Hermanos Rodríguez.
10. Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la Cd. de México.
11. Pirámides de Teotihuacán.
12. Bosque del Pedregal.
13. Ciudad Universitaria.
14. Día de Muertos en Mixquiq.
15. Estadio Azteca.
16. Arena México.
17. Desierto de los Leones.
18. Valle de las Monjas.
19. Xochimilco.
20. Basílica de Guadalupe.
21. Avenida de los Insurgentes.
22. La Marquesa.
23. Alameda Central.
24. Bosque de Chapultepec.
25. La Ciudadela.
26. Los Dinamos.

4.7 Estructura y género radiofónico

Caminando sobre sonidos es una serie que será realizada en el género Feature Radiofónico.²⁰²

La estructura del programa tendrá como eje central el espacio sonoro recreado, de tal suerte que se irá construyendo sobre un tejido que consta de los siguientes elementos:

- Grabaciones in situ (7 minutos)
- Entrevistas (4 minutos)
- Narración (4 minutos)
- Música (2 minutos)
- Efectos sonoros (2 minutos)
- Redes sociales y retroalimentación con el público (1 minuto)

Habrà una rùbrica, una presentación y un retrato hablado de la zona geogràfica y arquitectónica en la que se desarrolla la Caminata Sonora, esta serà realizada por un locutor. A partir de este momento, se iràn tejiendo los sonidos de tal modo que se le dé “voz” al espacio recreado.

4.8 Duración y periodicidad

La serie tendrà una duraci3n de 20 minutos por capítulo.

Se propone una serie de 26 programas especiales que se transmitiràn semanalmente durante un lapso de seis meses. Al final de cada emisi3n se invitarà a los escuchas a las Caminatas Sonoras que organiza la Fonoteca cotidianamente.

²⁰² El Feature Radiof3nico es un gènero que retoma elementos del radiodrama y el radioarte para confeccionar una historia, un relato radiof3nico que retratarà una realidad de la manera màs artísticamente posible.

4.9 Público meta

Jóvenes y adultos

4.10 Mecanismos de interacción con el público

Se propone para la interacción con el público las siguientes plataformas:

- **Podcast:** A través de un micrositio en la página web de la Semana del Sonido de la Fonoteca Nacional, el público radioescucha podrá suscribirse y descargar o escuchar en línea cada uno de los programas transmitidos que hayan sido de su interés.
- **Facebook:** Se creará una página en esta red social en la que se publicarán imágenes de las Caminatas Sonoras de la serie. Se invitará a los usuarios a escuchar los programas, a las actividades de la Semana del Sonido y a las Caminatas que organiza de manera cotidiana la Fonoteca Nacional.
- **Twitter:** Se propiciará el diálogo con los usuarios para saber cuáles sonidos son los que recuerdan de los lugares en los que se realizó la serie. Se les preguntará cuales sonidos aman y cuáles recuerdan pero ya no han vuelto a escuchar. Se anunciará la transmisión al aire de la serie y de la posibilidad de obtenerlo en podcast. Se difundirán las actividades de la Semana del Sonido y las Caminatas Sonoras que organiza la Fonoteca Nacional. Se ofrecerá y se les pedirá a los usuarios una descripción de los lugares en los que se realizó la serie.

Al final de cada emisión se invitará al público a descargar el audio del programa (podcast) en la página web de la serie. También a interactuar en las redes sociales del programa (Twitter y Facebook) y a cambio se les ofrecerá dicho espacio al final de cada emisión para leer o transmitir (si son grabaciones) sus participaciones.

4.11 Modalidad de producción y transmisión

La serie se transmitirá grabada. Esta modalidad es necesaria para la intervención y montaje del material sonoro.

4.12 Horario y días de transmisión

Su transmisión tendrá un horario nocturno. Se propone de lunes a viernes a las 10:30 de la noche durante las fechas que la Fonoteca Nacional organice la Semana del Sonido.

4.13 Requerimientos humanos y materiales

HUMANOS

- Productor
- Diseñador sonoro
- Guionista
- Musicalizador
- Investigador
- Locutor
- Operador técnico
- Asistente de producción

MATERIALES

- 1 Grabadora profesional de disco duro o memoria flash.
- 1 Micrófono profesional para voz.
- 1 Micrófono profesional de rifle con un windscreen especial.

- Estudio de grabación profesional.
- Interfaz para edición profesional en computadora (Mbox).
- Software para edición profesional en computadora (Protools).
- Computadora con sistema operativo Mac con al menos 4 Gigabytes de memoria RAM o superior, procesador Pentium dual core o superior y 320 Gigabytes de disco duro o superior.
- Acceso a Internet.
- 20 Discos Compactos en blanco (CD-R).
- 2 memorias flash SD de al menos 8 Gigabytes o superior.
- 2 memorias flash USB.
- 1 Paquete de 100 hojas en blanco.
- Acceso a impresora y fotocopiadora.

4.14 Presupuesto

CONCEPTO	COSTO POR PROGRAMA DE 20 ²⁰³
1 Productor	\$ 489.00
1 Diseñador sonoro	\$ 371.00
1 Guionista	\$ 489.00
1 Musicalizador	\$ 371.00
1 Investigador	\$ 469.00
1 Locutor	\$ 371.00
1 Operador técnico	\$ 358.00
1 Asistente de producción	\$ 290.00
TOTAL	\$ 3208.00

²⁰³ Montos en pesos mexicanos de acuerdo al tabulador de Radio Educación en septiembre de 2013.

Recursos materiales	
Concepto	Costo
Tiempo de estudio (por hora)	\$ 1300.00 ²⁰⁴
1 Grabadora profesional (Tascam DR100-MKII)	\$ 3912.48
1 Micrófono profesional para voz (Shure SM58)	\$ 1291.16
1 Micrófono profesional de rifle (Rode Blimp Microphone Windshield Suspension System)	\$ 3899.57
1 Windscreen para micrófono de rifle (Rode Deadcat Wind Muff Microphone Cover)	\$ 508.64
1 Interfase Mbox de edición (Mbox Mini)	\$ 2060.64
1 Licencia de software Pro Tools (Avid Pro Tools 11 + iLok Software Authorization Device)	\$ 8881.63
1 Computadora Mac (MacBook Pro 13.3)	\$ 19,199.00
20 discos compactos para grabar CD-R	\$ 77.00
2 Memorias flash SD de 8 Gigabytes	\$ 298.00
2 Memorias flash USB de 16 Gigabytes	\$ 718.00
1 Paquete de 100 hojas en blanco	\$ 124.00
TOTAL	\$ 31,866.91

²⁰⁴ Cotización de renta en estudio Fluxus de la Ciudad de México, incluye operador y uso de librerías.

1 **4.15 Guión del programa piloto**

2

3 PROGRAMA: CAMINANDO SOBRE SONIDOS No.: 1 PILOTO

4 GUIÓN: ROBERTO HERNÁNDEZ CERÓN Duración: 20 min.

5

6 **OP. ENTRA RÚBRICA DE ENTRADA**

7 **OP. EFECTO. SONIDO DE COPAS CON AGUA, A LAS**
8 **CUALES SE DA VUELTA A LOS BORDES CON LOS**
9 **DEDOS MOJADOS. BAJA A FONDO**

10 LOC. Caminando sobre sonidos.

11 LOC. Una propuesta sonora para mirar con los ojos
12 cerrados...

13

14 **OP. SALE EFECTO.**

15

16 **OP. ENTRA GRABACIÓN DE PASOS SOBRE CALLE**
17 **SALVADOR NOVO, BAJA A FONDO.**

18

19 LOC. *El silencio es una idea,*
20 *la idea fija de la música.*
21 *La música no es una idea:*
22 *es movimiento,*
23 *sonidos caminando sobre el silencio.*

24

25 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**

26

27 Octavio Paz, fragmento del poema *Silencio Shhhhhh*

28

1 **OP. SALE EFECTO.**

2

3 **OP. ENTRA EFECTO LATIDOS DEL CORAZÓN EN**
4 **SEGUNDO PLANO A LA MITAD DEL PÁRRAFO**
5 **QUE SIGUE.**

6

7 LOC. Desde antes de nacer, el oído es uno de los primeros
8 sentidos que desarrollamos y con el cual establecemos
9 vínculos con nuestros padres y con el mundo exterior.

10

11 Somos seres que nacemos y crecemos con la
12 presencia constante del sonido, ahora mismo se
13 escucha algo, puede ser mi voz, una música de fondo,
14 una conversación ... en fin, algo está sonando ... ¿ya
15 lo notaste?.

16

17 **OP. CROSSFADE CON SONIDOS DE LA NATURALEZA,**
18 **BAJA A FONDO.**

19

20 LOC. El compositor, investigador y artista canadiense
21 Raymond Murray Schafer, propuso escuchar los
22 sonidos del mundo como si fueran una composición.

23

24 **OP. SUBEN SONIDOS DE LA NATURALEZA, SE**
25 **ESTABLECEN Y BAJAN A FONDO.**

26

27 LOC Abre la ventana y ¡escucha!... es la naturaleza la que
28 nos ofrece su propia sinfonía...

29

30 A este conjunto de sonidos a nuestro alrededor Murray
31 Schafer lo llama paisaje sonoro. Aquellos sonidos que

1 caracterizan una calle, una colonia, un pueblo, una
2 ciudad y hasta una nación.

3
4 Paisaje Sonoro es un concepto que desarrolló Murray
5 Schafer en los años setenta cuando lideraba un equipo
6 multidisciplinario de investigadores, quienes
7 comenzaron a escuchar y a grabar los sonidos del
8 entorno como parte de su metodología.

9
10 Este trabajo también abrió una reflexión en torno a la
11 contaminación acústica, ¿por qué no hacer algo ante el
12 ruido urbano que privilegia en las grandes ciudades?
13 Es así que surgió el concepto de Ecología Acústica...

14
15 **OP. ENTRA INSERT. ENTREVISTA A JEANNETTE EL**
16 **HAULI HABLANDO SOBRE LA ECOLOGÍA**
17 **ACÚSTICA. DESDE 00'18'' (La ecología, el punto de**
18 **vista etimológico significa...) HASTA 01'48''**
19 **(...empieza dentro de nosotros...) Y SE LIGA CON**
20 **02'19'' (...en este sentido yo creo que es**
21 **necesario...) HASTA 02'53'' (...la relación, la**
22 **conexión entre lo interno y lo externo...)**

23
24 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**

25
26 LOC. Jeanette El Haouli, radioasta brasileña.

27
28 **OP. ENTRA EN FADE IN DESDE FINAL DEL INSERT**
29 **GRABACIÓN DE PASOS SOBRE LA GRAVA EN**
30 **LOS VIVEROS DE COYOACÁN, SE ESTABLECEN Y**
31 **BAJAN A FONDO.**

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

LOC.

La compositora, artista sonora, investigadora y productora radiofónica alemana-canadiense, Hildegard Westerkamp, formó parte del equipo de investigadores que trabajaron con Murray Schafer.

Ella desarrolló y formalizó el concepto de Caminata Sonora, que definió como “cualquier salida cuyo propósito principal sea escuchar el entorno.”

OP.

ENTRA AUDIO DE HILDEGARD WESTERKAMP SOBRE LAS CAMINATAS SONORAS EN EL CANAL DERECHO, CON TRADUCCIÓN SIMULTÁNEA EN EL CANAL IZQUIERDO. DESDE 07'45" HASTA 08'43"

LOCUTORA

Al inicio, realicé estas caminatas como una investigación de la relación que establecemos con nuestro medio ambiente sonoro, equilibrando el uso de los micrófonos, audífonos y equipos de grabación, con una exploración de campo hecha con los oídos desnudos. realizábamos esta escucha y observábamos como nos relacionábamos e interactuábamos con nuestro entorno, cómo nuestra imaginación y nuestra memoria alteraban todo lo que escuchábamos.

1 LOCUTORA *Deshagámonos de nuestras creencias, quitemos los*
2 *vidrios de nuestros parabrisas, ventanas, paredes,*
3 *pantallas de computadora, bocinas, audífonos y*
4 *abramos nuestros oídos directamente a nuestro*
5 *entorno.*

6
7 *Realicemos una Caminata Sonora. Escuchemos los*
8 *sonidos de un lugar como si se tratara de un nuevo y*
9 *misterioso evento sonoro. Escuchemos como si nunca*
10 *lo hubiéramos hecho antes.*

11
12 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**

13
14 LOC. Hildegard Westerkamp, artista sonora.

15
16 **OP. ENTRA EN FADE IN GRABACIÓN DE**
17 **PRESENTACION DE LA CAMINATA EN LA**
18 **FONOTECA NACIONAL DEL 26 DE ENERO DE 2013**
19 **DESDE 02'07" ("La caminata sonora...)**
20 **04'02" ("...sonidos que le dan identidad a un lugar)**
21 **BAJA A FONDO, SE MANTIENE EN EL PRIMER**
22 **PÁRRAFO Y SALE EN FADE OUT SUAVEMENTE A**
23 **PARTIR DEL SEGUNDO.**

24
25 LOC. Hagamos un ejercicio ¿qué te parece?... Yo voy a ser tu
26 guía.

27
28 Vamos a caminar en silencio. A mover los pies uno tras
29 otro al ritmo que marca el roce del pantalón...

30

1 Observa. Mira la calle y sus paseantes... ¿qué
2 escuchas?

3
4 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**

5
6
7 **OP. ENTRA FRAGMENTO DE ENTREVISTA A JANNETTE**
8 **EL HAOLI DESDE 18'48'' EN DONDE PREGUNTA**
9 **EN PORTUGUÉS Y LUEGO EN ESPAÑOL DOS**
10 **VECES ¿QUÉ OYES, QUÉ ESCUCHAS?, CANAL**
11 **IZQUIERDO EN PORTUGUÉS, AL VOLVER A**
12 **REPETIR LA PREGUNTA SE ESCUCHA LA MISMA**
13 **EN ESPAÑOL EN EL CANAL DERECHO.**

14
15 **OP. ENTRA MEDIO SEGUNDO DE SILENCIO.**

16
17 **OP. ENTRA EN FADE IN GRABACIÓN DE CAMINATA**
18 **SONORA DE LA FONOTECA NACIONAL DEL 26 DE**
19 **ENERO DE 2013 DESDE 09'56'' SE ESCUCHAN**
20 **NUESTROS PASOS Y LUEGO EN PRIMER PLANO**
21 **HELICÓPTERO QUE PASA SOBRE NOSOTROS,**
22 **LUEGO LAS AVES, LUEGO LOS AUTOS SALIENDO**
23 **DE LA FONOTECA HASTA 11'42''.**

24
25 **OP. CROSSFADE CON GRABACIÓN DE LA CAMINATA**
26 **SONORA DE LA FONOTECA NACIONAL DEL 24 DE**
27 **NOVIEMBRE DE 2012 DESDE 01'43'' CARGADA**
28 **HACIA CANAL IZQUIERDO DONDE SUENAN**
29 **NUESTROS PASO AL TERMINAR DE RECORRER**
30 **SALVADOR NOVO Y CRUZAMOS PROGRESO, UN**
31 **AUTO SE ENCIENDE, SE CRUZA EL SONIDO DEL**

1 CILINDRERO CON LA MÚSICA DE UN PUESTO
2 AMBULANTE Y LOS AUTOS PASAR, PANEOS SE
3 CENTRA Y SE VA CARGANDO SUAVEMENTE A LA
4 DERECHA CUANDO SE OYE UNA MOTOCICLETA,
5 UNA ALARMA, LUEGO NUESTROS PASOS EN LA
6 GRAVA QUE VAN DEJANDO MÁS A LO LEJOS EL
7 AMBIENTE URBANO AL ADENTRARSE A LOS
8 VIVEROS DE COYOACÁN, EN 04'11" BAJA A
9 FONDO Y DESAPARECE SUAVEMENTE.

10
11 LOC.

Nuestros pasos suenan, suenan, suenan... ¿te das cuenta?... y se mezclan entre la sinfonía de sonidos que se originan a nuestro paso...

12
13
14
15 Te invito a que abramos nuestros oídos a todos los
16 sonidos que existen alrededor...

17
18 Caminemos en silencio...

19
20 Deja que tus oídos te guíen...

21
22 OP.

ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.

23
24 OP.

ENTRA MÚSICA CD DE STEPHAN MICUS, THE
25 MUSIC OF THE STONES, TRACK 02.

26
27 OP.

ENTRA FRAGMENTO DE ENTREVISTA A JANNETTE
28 EL HAOLI DESDE 18'48" EN DONDE PREGUNTA
29 EN PORTUGUÉS Y LUEGO EN ESPAÑOL DOS
30 VECES ¿QUÉ OYES, QUÉ ESCUCHAS?, CANAL
31 IZQUIERDO EN PORTUGUÉS, AL VOLVER A

1 REPETIR LA PREGUNTA SE ESCUCHA LA MISMA
2 EN ESPAÑOL EN EL CANAL DERECHO.
3
4 OP. ENTRA MEDIO SEGUNDO DE SILENCIO.
5
6 OP. ENTRA EN CROSSFADE GRABACIÓN DE RODADA
7 SONORA DEL 17 DE NOV DE 2013 DESDE 03'47''
8 TROMPETA CALLEJERA EN LA PLAZA DE LA
9 CONCHITA EN LA CALLE FRANCISCO SOSA
10 HASTA 04' 43'' Y SE LIGA CON 05'37'' CUANDO
11 PASA UN HELICÓPTERO Y LA VOZ DE MEMO EN
12 SEGUNDO PLANO CUANDO DICE VAMOS A
13 CAMINAR HASTA 06'53''
14
15 OP. CROSSFADE CON CD RODADA SONORA
16 GRABADA POR HECTOR GARCIA DEL 17 DE
17 NOVIEMBRE, TRACK 01, DESDE 29'42'', DONDE
18 COMIENZA A CANTAR UN TROVADOR EN UN
19 RESTAURANTE, LUEGO EL CILINDRERO, LOS
20 NIÑOS. HASTA 30'35'', BAJA A FONDO Y
21 DESAPARECE.
22
23 OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.
24
25 OP. ENTRA ENTREVISTA DE JEANNETTE EL HAOULI
26 CON EFECTO DE REVERBERACIÓN DESDE 06'58''
27 SOLO LA FRASE QUE DICE "Las caminatas
28 sonoras son muy importantes porque se cierra la
29 boca y se amplía la escucha."
30
31 LOC. Vamos a detenernos un momento...

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

Hay sonidos que son característicos de un lugar... ¿los oyes?...

Sonidos que podrían extinguirse y otros que ya desaparecieron ¿los recuerdas?...

¡Escucha!...

OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.

OP. ENTRA FRAGMENTO DE ENTREVISTA A JANNETTE EL HAULI DESDE 18'48" EN DONDE PREGUNTA EN PORTUGUÉS Y LUEGO EN ESPAÑOL DOS VECES ¿QUÉ OYES, QUÉ ESCUCHAS?, CANAL IZQUIERDO EN PORTUGUÉS, AL VOLVER A REPETIR LA PREGUNTA SE ESCUCHA LA MISMA EN ESPAÑOL EN EL CANAL DERECHO.

OP. ENTRA MEDIO SEGUNDO DE SILENCIO.

OP. ENTRA EFECTO DE PONER UN DISCO LP, SCRATCH DEL FINAL DEL DISCO, BAJA A FONDO Y SE MANTIENE

OP. CROSSFADE CON CD DE RODADA SONORA DEL 17 DE NOVIEMBRE, TRACK 01, DESDE 25'21", CILINDERO EN PRIMER PLANO HASTA 26'17"

1 **OP.** SALE EN FADE OUT SUAVEMENTE EL EFECTO DE
2 SCRATCH QUE ESTABA EN SEGUNDO PLANO EN
3 LA SIGUIENTE GRABACIÓN.

4
5 **OP.** CROSSFADE CON GRABACIÓN DE CAMINATA
6 SONORA DEL 26 DE ENERO DE 2013, DESDE 01'23'
7 DESDE EL SONIDO DE LOS PAJÁROS Y SUENA LA
8 EXPLICACIÓN DE UNA INAUGURACIÓN DE UNA
9 EXPOSICIÓN LA CASA DE CULTURA, VOCES, UNA
10 QUE MENCIONA QUE ALGO SOBRE UNA
11 CAMINATA Y DE QUE ESTA CERRADO UN LUGAR,
12 LUEGO PASOS SOBRE LA GRAVA HASTA
13 01'25'43'' DONDE SE DETIENEN LOS PASOS.

14
15 **OP.** ENTRA MUSICA MEX-ELECTROACÚSTICO, FIVE
16 MICRO ETITUDES DE GABRIELA ORTÍZ, DESDE
17 00'00'' HASTA 00'24'', REMATE CON REVER

18
19 **LOC.** ¿Qué te pareció la caminata que acabamos de hacer?
20
21 Aprender a escuchar parece tan sencillo...
22
23 Hemos descuidado nuestros oídos por mucho tiempo...
24
25 Estamos expuestos a demasiados sonidos... unos muy
26 fuertes... otros carentes de sentido...
27
28 Escuchar así puede ser una experiencia agotadora,
29 pero tratar de ignorar los sonidos tiene aún menos
30 sentido...
31

1 **OP.** ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.
2
3 **OP.** ENTRA FRAGMENTO DE ENTREVISTA A JANNETTE
4 EL HAOULI DESDE 21'09" CON EFECTO DE
5 REVERBERACIÓN ("¿Por qué el silencio incomoda
6 tanto? ¿por qué no soportamos el silencio? ¿por
7 qué estamos siempre en búsqueda de sonidos?
8 ¿por qué nunca estamos en búsqueda de silencios?
9) HASTA 21'22"
10
11 **OP.** ENTRA MEDIO SEGUNDO DE SILENCIO.
12
13 **OP.** ENTRA FRAGMENTO DE ENTREVISTA A JANNETTE
14 EL HAOULI DESDE 22'04" ("La búsqueda del
15 silencio hace que tú escuches el sonido") HASTA
16 22'09" Y SE LIGA CON 22'38" (...si tú estás en
17 búsqueda del silencio, tú escuchas los sonidos de
18 otro modo") HASTA 22'43" SALE CON EFECTO DE
19 REVER EN LA PALABRA MODO.
20
21 **OP.** ENTRA EN FADE IN CAMINATA SONORA DEL 26 DE
22 ENERO DE 2013 DESDE 01'29'45" ("Erika, a mí se
23 me ocurrió un ejercicio...) HASTA 01'30'50"
24 (...¿cómo dibujarían Coyoacán?) AHÍ FADE OUT
25 SUAVEMENTE Y CROSSFADE CON EL
26 TESTIMONIO SIGUIENTE.
27
28 **OP.** ENTRA TESTIMONIO CAMINATA SONORA DEL 26
29 DE ENERO DE 2013 DESDE 01'35'24" ("Pues
30 aves...) HASTA 01'36" (...una calle empedrada")
31

- 1 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**
2
- 3 **OP. ENTRA TESTIMONIO DE CAMINATA SONORA DEL**
4 **24 DE NOV DE 2012, DR100 0088, DESDE 04'55''**
5 **("Yo estaba pensando cuando estaba caminando, el**
6 **oír los pasos en los diferentes terrenos, es como**
7 **transitar por nuestra vida...) HASTA 05'23'' (...que a**
8 **lo que te pudiera traer paz o relajación)**
9
- 10 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**
11
- 12 **OP. ENTRA TESTIMONIO DE CAMINATA SONORA DEL**
13 **24 DE NOV DE 2012, DR100 0088 DESDE 00'11'' ("El**
14 **sonido que más me gustó...) HASTA 01'09'' ("...y el**
15 **de la caminata")**
16
- 17 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**
18
- 19 **OP. ENTRA TESTIMONIO DE CAMINATA SONORA DEL**
20 **24 DE NOV DE 2012, DR100 0087 DESDE 23'48''**
21 **("Yo creo que fue como una experiencia**
22 **relajadora...) HASTA 24'18'' ("...son cosas que no**
23 **te atreves ¿no?")**
24
- 25 **OP. ENTRA MÚSICA ANTONIO FERNÁNDEZ, TRACK**
26 **"CON JÍCAMO" DESDE 00'00''HASTA 00'17''**
27
- 28 **OP. ENTRA CAMINATA SONORA DEL 26 DE ENERO DE**
29 **2013 DESDE 01'37'10'' ("Justamente, estos**
30 **ejercicios para eso son...) HASTA 01'39'42'' (...una**

1 cultura de la escucha, que es lo que busca la
2 fonoteca nacional”)

3
4 **OP. ENTRA MÚSICA CD DE STEPHAN MICUS, THE**
5 **MUSIC OF THE STONES, TRACK 02.**

6
7 LOC La Fonoteca Nacional organiza de manera cotidiana
8 Caminatas Sonoras para fomentar una cultura de la
9 escucha... para guardar silencio y aprender a
10 escuchar...

11
12 ¿Qué sonidos te gustaron más? ¿los recuerdas?

13
14 **OP. ENTRA CHISPA MUSICAL, FX COPA DE VINO**

15
16 LOC. Haz este ejercicio en tu casa ¿Qué sonidos te gusta
17 escuchar? ¿cuáles te gustaron más? Comparte con
18 nosotros tu opinión. Escríbenos a este correo:
19 sonidos10@gmail.com o a través de nuestras redes
20 sociales: Twitter @sonidoscam y en Facebook
21 búscanos como “Caminando sobre sonidos”.

22
23 LOC. En este espacio compartiremos tu opinión. También
24 puedes enviarnos grabaciones de hasta 1 minuto de
25 duración y nosotros las transmitiremos.

26
27 LOC. Ahora sí... ¿Ya estás listo?...

28
29 Abre la puerta y sal a la calle...

30

1 Escucha todos los sonidos a tu alrededor como algo
2 nuevo...

3
4 Sal y escucha el mundo...

5

6 **OP. ENTRA CHISPAZO FX COPA DE VINO.**

7

8 **OP. ENTRA FRAGMENTO DE ENTREVISTA A JANNETTE**
9 **EL HAULI DESDE 38'03" ("Así como esos sonidos**
10 **que estamos escuchando ahora, aquí en este**
11 **momento, nunca más existirán") HASTA 38'08".**

12

13 **OP. ENTRA RÚBRICA DE SALIDA**

14 **OP. EFECTO. SONIDO DE COPAS CON AGUA, A LAS**
15 **CUALES SE DA VUELTA A LOS BORDES CON LOS**
16 **DEDOS MOJADOS. BAJA A FONDO**

17 LOC. Caminando sobre sonidos.

18

19 LOC. Una propuesta sonora para mirar con los ojos
20 cerrados...

21

22 LOC. Un Feature Radiofónico de Roberto Hernández.

23

24 LOC. Con testimonios de Jeanette El Haouli, Hildegard
25 Westerkamp, Erika López y participantes de las
26 Caminatas Sonoras que organiza la Fonoteca Nacional

27

28 LOC. En la voz, Sergio Bustos y Erika López.

29

1 LOC. Guión, investigación, montaje, musicalización y diseño
2 sonoro: Roberto Hernández.
3
4 México, 2013.
5
6 **OP. SUBE EFECTO DE COPAS, SE ESTABLECE Y SALE**
7 **CON REVER.**

4.16 Producción radiofónica (CD)

Se adjunta un Disco Compacto de audio en el cual se presenta la producción radiofónica del programa piloto de la serie ***Caminando sobre sonidos. Una propuesta sonora para mirar con los ojos cerrados***, propuesta en esta tesis.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La elaboración de la tesis de licenciatura me ha permitido conjugar el estudio y reflexión de los fundamentos teóricos y conceptuales de la radio; diseñar una serie radiofónica y producir un programa de radio. Con ello, he podido combinar en un trabajo tres aspectos básicos de la formación de un comunicólogo.

De ahí que como conclusión de este trabajo presente las siguientes consideraciones:

En un medio como la radio, existe por definición una separación entre el sonido y la fuente que lo genera, lo cual permite estimular la imaginación del radioescucha mediante el uso de los elementos del lenguaje radiofónico (voz, música, efectos sonoros y silencio) en la construcción del discurso sonoro.

En este sentido, el uso expresivo, narrativo y artístico del lenguaje radiofónico ha proporcionado herramientas a géneros artísticos como el Radioarte o mixtos como el Feature para experimentar y crear sonoridades que brinden a los oyentes una imagen sonora enriquecida y de muy diversos matices.

El quehacer de la radio implica también una selección semántica de sonidos, misma que se traduce en un estilo, en una forma única de creación sonora expresamente subjetiva para comunicar un mensaje.

Para lo anterior, la apreciación del entorno sonoro que propone la Ecología Acústica constituye una herramienta muy útil para el productor radiofónico. Se trata de abrir los oídos a la sinfonía de sonidos que existen a nuestro alrededor para identificarlos y valorarlos.

Por ello, me pareció relevante recuperar la experiencia realizada en el programa de Caminatas Sonoras de la Fonoteca Nacional de México, en el cual, con base en la Ecología Acústica, se pone en práctica la búsqueda de una apreciación sonora del entorno. Ejercicio que puede ser muy útil para quien desea aprender o perfeccionar el quehacer radiofónico, pues cumple un papel didáctico

fundamental para el entrenamiento de lo que en la jerga profesional se el conoce como el “oído radiofónico.”²⁰⁵

En su búsqueda de sonidos, el productor radiofónico puede beneficiarse del cambio en la percepción sonora del mundo que le puede brindar su participación en las Caminatas Sonoras.

Como profesional de la radio, considero que conceptos como el Paisaje Sonoro, la Ecología Acústica y Caminatas Sonoras, abren un campo de conocimiento y experimentación al creativo radiofónico para trabajar de una forma novedosa, propositiva y experimental con su materia prima: el sonido.

De igual forma, me parece fundamental que se incluya dentro de los planes de estudio de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, géneros como el Feature Radiofónico, ya que por sus características, implica una labor de investigación periodística que emplea los recursos de los géneros dramáticos y el uso expresivo del lenguaje radiofónico. Género novedoso en México, pero que cuenta con una larga tradición en países como Alemania.

Más aún, considero necesario que en la enseñanza de la producción sonora se incorporen los fundamentos de la ecología acústica para que los estudiantes de comunicación abran sus oídos, reaprendan a escuchar y se aproximen al mundo sonoro como un paso inicial para aprender qué es el medio radiofónico y los procesos de producción.

También considero que la combinación de teoría y práctica son esenciales en el aprendizaje de una profesión y esta tesis me ha permitido poner en práctica las habilidades que adquirí en las aulas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de México, pero también durante mi trayectoria profesional en la radio.

²⁰⁵ Se considera al “oído radiofónico” como la capacidad de escuchar y percibir hasta el mínimo error en la dicción e intención del locutor durante la grabación de la voz en frío, así como también, cualquier falla, mala calidad del sonido o ruido durante la edición y postproducción de una pieza radiofónica.

La Ecología Acústica y el Feature Radiofónico, temas que fueron ejes en la producción radiofónica propuesta en este trabajo, cuentan con muy poca bibliografía en nuestro país. Por esta razón, puedo afirmar que su descripción y desarrollo son una de las principales aportaciones de esta tesis, la cual espero, pueda influir en nuevas investigaciones sobre estos temas.

Considero igualmente importante la difusión de estos conceptos a través de los medios de comunicación, por ello, tocaré las puertas que sean necesarias para que el proyecto de producción radiofónica presentado en este trabajo, se transmita en el medio para el cual fue concebido y con el propósito de sensibilización sonora que comparte con la Ecología Acústica y las Caminatas Sonoras.

Re-aprendamos a escuchar los sonidos a nuestro alrededor.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf, *Estética radiofónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 171 pp.

BALSEBRE, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Cátedra, Salamanca, 1994, 250 pp.

BLANCO ALFONSO, Ignacio; Fernández Martínez, Pilar (coordinadores), *El lenguaje radiofónico: la comunicación oral*, Editorial Fragua, Madrid, 2004, 404 pp.

CAMACHO, Lidia, *El radioarte: un género sin fronteras*, Editorial Trillas, México, 2007, 189 pp.

CAMACHO, Lidia, *La imagen radiofónica*, McGrawhill, México, 1999, 132 pp.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Síntesis, Madrid, 1994, 543 pp.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *La radio en la convergencia multimedia*, Gedisa, Barcelona, 2001

CHION, Michel, *El sonido. Música, cine, literatura*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1999, 413 pp.

COLAS Gil, Jaume, Coord. Gral, *Diccionario de Física*, 5ª Edición, Barcelona, 1996, 383 pp.

DE CERTEAU, Michel, *The practice of everyday life*, University of California Press, California, 2011, 256 pp.

DEL RÍO REYNAGA, Julio, *Periodismo interpretativo: el reportaje*, Editorial Trillas, México, 1994, 195 pp.

Diccionario enciclopédico Espasa, Tomo 24, 8ª ed., Espasa Calpe S.A., Madrid, 1979, 892 pp.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis, técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa Mexicana, México, 2004, 232 pp.

EL HAOU LI, Janete, *Demetrio Stratos: en busca de la voz-música*, p. 60, Radio Educación, México, 2005, 195 pp.

EQUIPO FÉNIX, coord. M. GALLARDO, J.J. PUIG, J.M. ASECIO, *La Radio*, Editorial Roaljai, Biblioteca Irina de Síntesis Didácticas: Temas sobre créditos Interdisciplinarios, Barcelona, 1996, 100 pp.

ESPINOSA, Susana, *Ecología acústica y educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*, Editorial GRAÓ, Societat Balear d'Educació Ambiental (SBEA), Barcelona, 2006, 193 pp.

FIGUEROA BERMÚDEZ, Romeo Antonio, *¡Qué onda con la radio!*, Alhambra, México, 1996, 535 pp.

Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción, Conaculta / Fonoteca Nacional, México, 2009, 478 pp.

GONZÁLEZ CONDE, María Julia, *Comunicación radiofónica: de la radio a la universidad*, Madrid, Editorial Universitas S.A., 2001, 336 pp.

HAYE, Ricardo, *El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*, La Crujía Ediciones, Argentina, 2004, 308 pp.

ILUBARRI, Eduardo, *Idea y vida del reportaje*, Editorial Trillas, México, 1994,

KAPLÚN, Mario, *Producción de programas de radio. El guión-La realización*, Editorial Gramocolor, México, 1994, 470 pp.

MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar y Díez Unzueta, José Ramón, *Lenguaje, géneros y programas de radio*, Eunsa, Pamplona, 212 pp.

Memorias de la Quinta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación, México, 2005, 364 pp.

Memorias de la Sexta Bienal Internacional de Radio, Radio Educación, México, 2006, 279 pp.

MERAYO, Arturo, *Para entender la radio*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1992, 406 pp.

MINGUEZ, Norberto y Villagra, Nuria (coord.): *La comunicación: Nuevos discursos y perspectivas*, Edipo, Madrid, 2004

ORTELLS Montón, Elena, *Truman Capote, un camaleón frente al espejo*, Universidad de Valencia, Valencia, 2009, 163 pp.

PÉREZ Suárez, Juan Manuel, *Diccionario de Comunicaciones*, 3ª edición, Universidad de Medellín, Colombia, 2010, 317 pp.

PI OROZCO, Luis Ernesto, *Dimensiones de la radio pública. Desde la sintonía de Radio Educación*, Fundación Manuel Buendía/Gobierno de Chiapas, México, 2001, 296 pp.

RODERO, Emma, *Creación de programas de radio*, Editorial Síntesis, Madrid, 2011, 273 pp.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia, *El archivo sonoro. Fundamentos para la creación de una Fonoteca Nacional*, Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía, Library Outsourcing Service, S.A. de C.V., Universidad Complutense de Madrid, México, 2012, 254 pp.

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, Perla Olivia, *Los elementos del lenguaje sonoro*, documento inédito, 6 pp.

SCHAFER, Raymond Murray, *Hacia una educación sonora*, Conaculta / Radio Educación, México, 2006, 145 pp.

SCHAFFER, Raymond Murray, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*, Vermont, Destiny Books, 1994, 301 pp.

SOSA PLATA, Gabriel, *Innovaciones tecnológicas de la radio en México*, Fundación Manuel Buendía, México, 2004, 300 p.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

“El sonido y las ondas”, en *Revista Digital Sociedad de la Información*. Disponible en:

<http://www.sociedadelainformacion.com/departfqtobarra/ondas/SONIDO/SONIDO.HTM>

AUGOYARD, Jean-François, *Deficiencias in the Research about architectural and urban ambient Environment and Proposition of new Tools. The sound example*; ponencia presentada en el First International About Architectural and Urbain Ambient Environment, Nantes, Febrero 6-8 del 2002, Disponible en: http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=324

ÁVALOS, Laura, Eleonora Costa, et. al., *La no ficción: en el límite entre el periodismo y la literatura*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Disponible en:

http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/liberatore/2006/10/la_no_ficcion_en_el_limite_ent.php

Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición, <http://www.rae.es/>

FERNÁNDEZ, Martín Rodrigo, *Historia de la radio en la Argentina* en <http://www.monografias.com/trabajos6/hira/hira.shtml>

GUNDELACH, Anja, *El radiofeature. La realidad revelada. La realidad recreada*, documento electrónico de la ponencia dictada en la Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez el 10 de noviembre de 2009 y facilitado por la autora para esta investigación.

HELMUT KOPETSKY, *Feature?*, página web del autor. Disponible en: <http://www.helmut-kopetzky.de/>

HERRERA DAMAS, Susana, "La estructura del reportaje en radio" en *Área Abierta* No. 17, p. 2 ;Julio 2007, Universidad de Piura (Perú), Referencia: AA17. 0707. 88, Versión Digital, Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707230001A/4151>

Historia de las radionovelas, 20/04/2009, Foro Univisión. Disponible en:

<http://foro.univision.com/t5/Republica-Dominicana/HISTORIA-DE-LAS-RADIONOVELAS/td-p/330857210#axzz29xkzZrjK>

Historia mínima de la radio en México. Disponible en:

<http://radiomex.blogspot.mx/2007/09/historia-mnima-de-la-radio-en-mxico.html>

Retóricas.com. Disponible en: <http://www.retoricas.com/>

La Guerra de los Mundos en Red Escolar ILCE. Disponible en:

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/conciencia/fisica/astronomia/Marte/guerrade.htm

Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico (LEAR) de Argentina. Disponible en:

<http://www.lear-radioarte.com.ar/TEX/012bienal7.swf>

LÓPEZ, Juan-Gil, *Soundwalking. Del paseo sonoro "in situ" a la escucha aumentada*, versión actualizada del publicado en el catálogo *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, disponible en la página electrónica *Un ruido secreto*. Disponible en::

<http://www.unruidosecreto.net/textos/texto-soundwalking/>

Líneas de investigación, Universidad de Navarra, Departamento de Proyectos Periodísticos, Facultad de Comunicación. Disponible en:

<http://www.unav.es/departamento/dpp/investigacion>

Profesorado, López Pan, Fernando, Universidad de Navarra, Programa de Doctorado en Comunicación. Disponible en:

http://www.unav.es/fcom/doctorado/profesor_lopez_pan.htm

MARTÍNEZ COSTA-PÉREZ, María del Pilar y Herrera Damas, Susana., "Los géneros radiofónicos en la teoría de la redacción periodística en España Luces y sombras de los estudios realizados hasta la actualidad" en: *Comunicación y Sociedad*, vol. XVII, n. 1, 2004, pp.115-143. Disponible en:

http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=76

MARTÍNEZ COSTA-PÉREZ, María del Pilar y Herrera Damas, Susana., "Qué son los géneros radiofónicos y por qué deberían importarnos", p. 4-5, en: *Global Media Journal*, primavera, 2005/vol.2 número 003, Centro de Investigación en Comunicación e Información. ITESM campus Monterrey, Monterrey, México. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (REDALYC), Universidad Autónoma del Estado de México, 11 pp. Disponible en:

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=68720307>

MCCARTNEY, Andra, *Soundwalking: creating moving environmental sound narratives*, borrador del artículo que se publicaría en 2011 en *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, editado por Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, disponible en la página electrónica *Soundwalking Interactions*. Disponible en:

<http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/>

PARDO SALGADO, Carmen, "Las formas del silencio", en *Ólolo* 3, Universidad de Castilla-La Mancha, enero-diciembre 2002. Disponible en:

<http://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/Carmen/formas.html>

Portal Educativo de Medellín, *¿De dónde viene el sonido?*. Disponible en:

http://www.medellin.edu.co/sites/Educativo/Estudiantes/Noticias/Paginas/ED7_EX_P_Elsonido.aspx

RODERO, Emma, *Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: los contenidos olvidados*, Universidad Pontificia de Salamanca, Documento en PDF.

RODERO, Emma, *Géneros de ficción en radio*, Documento en PDF.

SPADERO, María, “La otra ecología: Conferencias para un mejor paisaje sonoro”, en la página electrónica TREFF3 México+Suiza-Alemania-Austria. Disponible en: http://treff3.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=219:la-otra-ecolog%C3%ADa-conferencias-para-un-mejor-paisaje-sonoro&Itemid=4&lang=es

TRUAX, Barry, *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*, publicación electrónica y traducción a cargo del Grupo Paisaje Sonoro de la Escuela Universitaria de Música de Montevideo, Uruguay. Texto publicado originalmente en *Contemporary Music Review*, 1996, Vol. 15, Part 1. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/truax.html>

VIANA, Israel, “John Cage, el hombre que ‘compuso’ el silencio”, en ABC.es, Madrid, 2012. Disponible en: <http://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html>

WESTERKAMP, Hildegard, “Brahaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias”, en *Estudio de Música Electroacústica EME*, publicación electrónica de la Escuela Universitaria de Música de Uruguay. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html>

WESTERKAMP, Hildegard, “Soundwalking” en *Sound Heritage*, Volumen III número 4, Victoria B.C., 1974, pp. 18-27.; tomado de la traducción al español de Inti Meza Villarino. Disponible en: <http://666ismocritico.wordpress.com/2008/02/04/excursion-sonora-de-hildegard-westerkamp/>

WRIGHTSON, Kendall, “Una introducción a la Ecología Acústica” en *Estudio de Música Electroacústica EME*, publicación electrónica de la Escuela Universitaria de Música de Uruguay. URL: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wrightson.html>

ENTREVISTAS

Entrevista realizada a Anja Gundelach vía Skype el 14 de agosto de 2012.

Entrevista realizada a Erika Carmen López Pérez, Jefa del Departamento de Producción de Materiales Sonoros de la Dirección de Promoción y Difusión del Sonido de la Fonoteca Nacional de México el 18 de enero de 2013.