

## Unidad 2

---

- Semiótica de la radio.

*“Todo hablante transita casi siempre y a la vez por dos caminos: el de la palabra y el de su significado.”*

# TRES

## Semiótica de la radio

*Todo hablante transita casi siempre y a la vez por dos caminos: el de la palabra y el de su significado.*

Romeo Figueroa

PORQUE LA VIDA ESTÁ COMPUESTA DE signos, nada de lo humano es ajeno al significado. La radio es un medio de comunicación de masas integrado por señales, signos, códigos y significados traducidos en voces, sonidos, música y efectos sonoros que se nutren de una disciplina que Ferdinand de Saussure llamó semiología: “la ciencia que estudia la vida de los signos”.<sup>1</sup> De todos los signos que existen en el mundo, la lengua es el sistema de signos por excelencia, expresa las ideas y es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, con la notable diferencia de ser el más destacado e importante de todos esos sistemas. Por lo tanto, hoy podemos hablar de una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, que forma parte de la psicología social y, por lo mismo, de la psicología en general. A esta ciencia de los signos, del griego *semeion* que quiere decir signo, es lo que hoy se conoce como la semiología.

Esta apasionante disciplina es mucho más compleja que una simple definición. El tratado de los signos concebido por Saussure ha sido objeto de estudio del investigador norteamericano Charles S. Peirce, quien establece una teoría general de los signos a partir de la lógica y la bautiza con el nombre de semiótica: “La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado, solamente otra palabra que designa a la semiótica, una doctrina casi necesaria o formal de los signos”.<sup>2</sup> De modo que Saussure destaca la función social del signo en tanto que Peirce, su función lógica. Ambos aspectos están estrechamente vinculados y los términos semiología y semiótica designan en la actualidad una misma disciplina.

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1949, p. 33. Existen varias ediciones en español, entre ellas: *Curso de lingüística general*, Editorial Losada, Argentina, 1945, p. 60.

<sup>2</sup> Charles S. Peirce, *Philosophical writing*, p. 98.

Ahora bien, el concepto de código (*code* en francés e inglés, *kode* en alemán), en un sistema de comunicación, representa el conjunto de conocimientos que poseen en común el emisor y el receptor antes de iniciar el proceso de la comunicación. Por lo general, se toma la palabra código en un sentido más restringido, es definido como el conjunto de conocimientos que poseen emisor y receptor acerca del mensaje, independientemente de la simple enunciación de los signos del repertorio. Ciertos códigos, considerados como secretos, sólo son conocidos por el emisor, el receptor y un reducido número de personas nominalmente designadas. El código es, por lo tanto, o bien un repertorio definido, como en el caso del código Morse, o bien el modo o manera de hacer uso de él, como en el caso de la sintaxis del lenguaje. La codificación debe entenderse como el conjunto de operaciones realizadas por un operador o por un grupo, a través de cualquier sistema con una infraestructura específica, para enunciar una serie de reglas de ensamblaje de signos elementales o bien para hacer posible o crear tales signos.

La radio como cualquiera otro medio o forma de comunicación posible, es un sistema estructurante y comunicante de signos. La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, asunto o tema del que se habla y que se denomina referente, o signos y, por lo tanto, un código, un medio de transmisión, así también, evidentemente, un *destinateur* o destinatador. Un emisor, fuente, cifrador o remitente (quien remite el mensaje), y un destinatario, receptor, perceptor o descifrador (quien recibe el mensaje).

Todos los procesos de comunicación que tienen origen en la radio están estrechamente fundados en una semiótica de la comunicación oral, estructurada a distancia e indirecta ya que se da precisamente por conducto de las ondas hertzianas y no de manera interpersonal, directa, como es el caso de la comunicación cara a cara. Si la radio es signo, código, lenguaje y significación, ¿cuáles son las condicionantes que permiten establecer campos para la locución, para la publicidad, para el periodismo, para la música y para las diversas manifestaciones de la cultura que se dan en este medio ciego de comunicación? Es imperativo analizar las funciones que tiene el lenguaje verbal y se comprenderá mejor la semiosis de la radio.

El imperativo es establecer cómo, cuándo, por qué y para qué hay que clasificar las distintas formas de expresión de la radio, constituidas como actividades dentro de un contexto del dominio del lenguaje. Para ello, hay que destacar las diferentes condicionantes lingüísticas de expresión radiofónica, distinguir unas de otras y las características que las asocian. Es pertinente analizar las seis funciones del lenguaje verbal que Roman Jakobson ha investigado suficientemente y que la radio utiliza de manera cotidiana. Muchos profesionales, aunque la aplican regularmente, no acaban de explicarse por qué las cosas son así y no de otra manera. Jakobson explica que

una esquematización de las funciones del lenguaje exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo, es decir, todo acto de comunicación verbal. El destinatador envía un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de refe-

rencia (un referente, según otra terminología) que el destinatario pueda captar; un código común, del todo o en parte, a destinador y destinatario y, finalmente, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario que permite, tanto a uno como a otro, mantener una comunicación".<sup>3</sup>

Estos seis factores están indisolublemente imbricados en todo acto de comunicación y sobre cada uno recae una función sustancial. A continuación, se revisan las seis funciones del lenguaje verbal aplicables a la radio:

La *función referencial* o *denotativa* está orientada al contexto y es la base de toda comunicación. Establece y define las relaciones directas entre el mensaje y el objeto al que hace referencia. El problema fundamental de la función referencial reside en formular, a propósito del referente, una información directa, verdadera y objetiva, una información observable, verificable y que no exija mayor explicación: Por ejemplo, *el plato está sobre la mesa*. Distinto a ello, sería decir: *el plato que está sobre la mesa tiene la sopa de María...* lo que implica ya una connotación; es decir, la posibilidad de una interpretación diversa.

En la radio, *la función referencial* está relacionada con la información que se transmite en forma de noticias. Como señala Bruce H. Westley,

la objetividad periodística es una condición mental del reportero y el redactor que incluye un esfuerzo consciente para no prejuzgar lo que ve, no dejarse influir por sus preconcepciones, predilecciones, lealtades y tendencias personales; no estar a merced de la retórica de los protagonistas; presuponer siempre que hay *otra parte*, y hacer esfuerzos para que ella tenga la posibilidad de ser escuchada.<sup>4</sup>

La *función emotiva* es de carácter expresiva porque define las relaciones entre el mensaje y el emisor. Por frío, analítico o flemático que alguien sea, nadie escapa a un grado de sensibilidad y temperamento que filtra la expresión de su personalidad cuando razona en función de un mensaje recibido. Cada respuesta, cada acción de palabra o actitud, lleva una carga de temperamento y emotividad característica e indivisible de cada ser humano. Al establecer la comunicación por medio de la palabra u otra forma de expresión, lo que se hace es emitir mensajes compuestos de ideas relativas a la naturaleza del referente, de la función referencial, pero igualmente es posible expresar actitudes relacionadas con tal objeto; actitudes que pueden ser malas o buenas, agradables o desagradables, positivas o negativas, que infundan respeto o ridículo. Hay una relación denotativa y connotativa que es preciso distinguir, para no confundir la manifestación espontánea de las emociones, del modo de ser, del carácter individual, de la idiosincrasia que sólo son indicativos de ori-

<sup>3</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p. 217.

<sup>4</sup> Bruce H. Westley, citado por Reed H. Blake y Edwin O. Haroldsen en *Una taxonomía de conceptos de la comunicación*, Ediciones Nuevomar, México, 1975, pp. 61-62.

gen natural, con el empleo que es posible hacer de ellos en el momento de comunicar.

La función referencial y la función emotiva representan las bases, al mismo tiempo complementarias y concurrentes, del proceso de la comunicación. Ello explica que se hable con frecuencia de la doble función del lenguaje: una cognoscitiva y objetiva y la otra afectiva y subjetiva. Ambas funciones suponen formatos de codificación muy diferentes, donde la función emotiva sustenta su origen en las variantes de tonos, de expresiones estilísticas y en las connotaciones que, como tales, llevan una carga de significado subyacente, que no todo mundo es capaz de decodificar o entender. Así, si el objeto de un código científico es neutralizar esas variantes y esas cargas connotativas; en los códigos estéticos se las desarrolla y actualiza.

La *función connotativa* o *conativa* tiene que ver con todo lo que recibe el destinatario como información y que, a su juicio, le va a dar una interpretación. Ello significa que nada de lo que se recibe como información es aceptado plenamente como se ha intentado ofrecer, pues siempre existirá la capacidad humana de dar un significado muy particular a todo lo que de buena o mala fe se recibe de los demás. En otras palabras, la función conativa permite definir las relaciones que se dan entre el lenguaje y el receptor y se refiere al significado que el destinatario da al mensaje que recibe del emisor, pues todo proceso de comunicación tiene por objeto obtener una reacción del perceptor.

La connotación se destina a la inteligencia o bien a la afectividad del receptor y puede advertirse la misma distinción objetiva-subjetiva, cognoscitiva-afectiva que opone la función referencial con la función emotiva. Queda claro que de la función referencial se desprenden diversos códigos, como los programas operativos, los códigos de señalización, cuyo objeto es organizar las acciones y proponer un mensaje directo o una simple información. En cambio, de la función emotiva se derivan los códigos estéticos y sociales, cuyo objetivo es movilizar la participación del perceptor. La función conativa tiene un empleo muy generalizado en publicidad, donde el contenido referencial del mensaje desaparece ante los signos que buscan motivar al perceptor mediante su condicionamiento por repetición o por provocarle reacciones afectivas subconscientes.

La radio tiene a su servicio otra función de invaluable servicio: la *función poética* o *estética*. Definida por Roman Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo, la función poética está centrada en el propio mensaje: es la función estética por excelencia en las artes. Aquí el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto. Toda forma de arte y literatura crea sus propios mensajes-objetos y, como tales, trascienden más allá de los signos inmediatos que los sustentan, porque son portadores de significación propia y pertenecen a una semiótica mucho más particular: estilo, simbolización, detalle, profundidad, y muchos elementos más. No obstante que no hay ningún mensaje verbal que se funde en el monopolio de una sola función, pues todas son complementarias aunque sólo una tenga la acción dominante, el doctor Renato Pra-

da Oropeza, de las universidades de Roma y Lovaina e investigador de la Universidad Veracruzana, ilustra cómo la función poética es capaz de ir más allá:

La obra poética no debe ser reducida a la función poética; ella engloba además otras funciones. En efecto, las intenciones de la obra poética están en relación estrecha con el pensamiento, la moral, la política, etcétera. Inversamente, una obra literaria no se deja definir enteramente por su función poética, pues la función poética desborda la obra literaria: el discurso de un orador, la conversación cotidiana, la publicidad, los tratados científicos, pueden hacer uso de la función poética y tomar los signos (las palabras) por sí mismos y no simplemente como elementos referenciales.<sup>5</sup>

La *función fática* tiene el propósito de afirmar, mantener, prolongar o detener la comunicación. Jakobson designa a los signos como fáticos “que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para verificar si el circuito funciona (*Hola, ¿me escucha usted?*), para atraer la atención del interlocutor o asegurarse de que no decaiga (*¿me está escuchando?*) o, en estilo shakespeariano: *Présteme usted oído*, y en el otro extremo del hilo: (*mm, mm!*)”. Jakobson quiere saber el lugar de la función poética dentro de la variedad de funciones del lenguaje y encuentra más que con los factores constitutivos del proceso lingüístico las funciones de dichos factores. Encontró que el factor *contacto* del proceso lingüístico, correspondía a la función fática y que tenía el fin de asegurar la fluidez del circuito de la comunicación.

La función fática en la radio tiene un empleo constante en la mayoría de los programas del género hablado. En los noticiarios de formato o carácter comentado como *Para empezar*, que conduce Pedro Ferriz de Con, esta función forma parte sustancial de un estilo de decir las noticias. Cuando el autor preguntó a Carmen Aristegui cómo se organizaron para crear un noticiario *sui generis*, con ese carisma asertivo, Carmen respondió que “es producto de la identificación, de un propósito común, de una armonía casi perfecta en el estilo y en el formato, el que produce esa simbiosis informativa...” que hoy abre una escuela en el estilo y en la creatividad del arte de expresar la noticia. Pedro Ferriz, Carmen Aristegui y Javier Solórzano crearon un esquema de lo que ellos mismos han llamado *una nueva manera de informar*. He aquí, un producto innovador en el terreno de la información, donde las expresiones fáticas *Déjeme decirle...*, *Es terrible, pero habrá que señalarlo...*, *Me parece pertinente aclarar...* y tantas otras expresiones familiares que establecen, prolongan o interrumpen el proceso informativo y, diríase con toda propiedad, enriquecen el arte de la expresión oral, nutren de confiabilidad, fuerza y vitalidad al proceso de la comunicación. Y qué no decir de Nadia Piamonte, cuando inicia su acostumbrado comentario mordaz con ese familiar e incisivo: *¡Hola!*

La *función metalingüística* está centrada en el código y tiene por objeto definir el sentido de los signos que, por alguna razón, pueden no ser comprendidos por el

<sup>5</sup> Renato Prada Oropeza, *La autonomía literaria*, Universidad Veracruzana, 1977, p. 16.



## El código radiofónico

Conforme a lo que se ha venido estudiando en este capítulo, es pertinente recordar que el código radiofónico está integrado por la voz, la música y los efectos sonoros. En ellos se centra el producto de la radio, no importa hacia donde sean orientados los contenidos. Estos comprenden, dependiendo de la orientación profesional que se requiera, los campos de:

- a) Los programas de noticias.
- b) Los programas guionizados o radiodramas.
- c) Los programas musicales.

Cada uno de los campos de la programación radiofónica tienen características propias y particularidades que dan especificidad al quehacer de la radio. Por ello, es de importancia estudiar los códigos radiofónicos como requisito previo al estudio de los campos en detalle.

### *La magia de la voz*

La voz es el más valioso elemento que tiene la comunicación en la vida humana. Es código, acción y vida del lenguaje oral. Según su registro, de aguda a grave, la voz puede ser de soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Es esencia y conducto del mensaje en la radio. La emisión de la voz representa lo más significativo del ser humano porque es la palabra, la idea codificada y llevada a la palabra, el principal instrumento por el que se hace posible el aprendizaje y comprensión de la vida. Cuando el aire expelido por los pulmones hace vibrar las cuerdas vocales y se escucha una voz, es posible asegurar que el hombre no está solo y que todo lo que piensa y hace día a día es un *continuum* del proceso de comunicación.

Cuando la voz se cifra por medio de las ondas sonoras que golpean en un micrófono, por ejemplo, y todos los elementos técnico electromecánicos de la radio reproducen el sonido y lo amplían para que el sonido de la voz sea escuchado por públicos distantes, dispersos, heterogéneos y anónimos. Entonces, la voz se hace omnidireccional y adquiere el don de la ubicuidad. Tal es la fascinación sin fronteras que representa la voz en la radio.

La voz es el factor de personalidad más importante del hombre. Sin embargo, y aunque algunos locutores, principiantes en la actividad radiofónica, piensan con frecuencia que la voz es el centro de gravedad de todas las cosas que se hacen en la radio, no es así. La voz es sólo uno de diversos factores necesarios para expresarse por medio del micrófono. El locutor radial debe saber hacer buen uso de la voz; interpretar la intención, el contenido de cada mensaje y expresarlo con la propiedad que cada caso requiere.

Todo aspirante a locutor debe entender que para hablar por la radio se comienza por conocerse a uno mismo. Hay que reconocer las capacidades y potencialidades reales de cada uno: los conocimientos, las habilidades, las experiencias, incluso las características físicas del cuerpo humano cuentan. En realidad, el carácter peculiar o distintivo de la voz humana está en buena parte determinado por la manera en que se emplean varias partes físicas del cuerpo. Los pulmones, que determinan la capacidad respiratoria individual; la laringe, que sirve de caja de resonancia para la voz; las cuerdas vocales, que establecen el tono de la voz y hasta las cavidades resonantes del cráneo. Los distintos sonidos de la voz están determinados por las cuerdas vocales que son dos bandas membranosas que se extienden a través de la laringe.

Con la respiración normal se aflojan las cuerdas vocales. Los sonidos de la voz se producen al expeler el aire desde los pulmones porque las cuerdas vocales se ponen en tensión y se extienden a lo largo de la laringe. Los sonidos de la voz se producen también con la ayuda de la lengua, los labios y los dientes y, en el mismo acto, la cavidad nasal se ocupa de brindar resonancia y contenido al sonido de la voz que, a través del pensamiento, se convierte en palabra, palabra que se torna en lenguaje y lenguaje que es comunicación.

El proceso de la voz humana está organizado por las cuerdas vocales, la laringe, la cabeza, los músculos y los pulmones que trabajan coordinadamente y, sin que la gente se de cuenta, se ponen al servicio de la comunicación humana. Se sabe que cuando se abre la boca para hablar, salen volando las palabras como aves, en ellas van las ideas y los pensamientos que más tarde se convertirán –por lo menos algunas de ellas– en las obras del hombre. Porque hablar es un acto que se aprende desde muy temprana edad, con frecuencia no se advierte el valor de las palabras; menos aún se repara en reflexionar sobre la magia de la voz; pero es la voz, al fin y al cabo, la que nutre la vida en todos los contornos donde se mueven los seres humanos. El comunicador debe aprender a utilizar adecuadamente las partes de su cuerpo que controlan los sonidos vocales, si realmente desea realizar una tarea de trascendencia en su profesión.

La voz tiene ciertas cualidades entre las que es preciso distinguir: *tono*, *timbre*, *intensidad* y *cantidad*. El *tono* es la mayor o menor elevación del sonido producido por la rapidez de vibración de las cuerdas vocales. De una mayor rapidez de vibración resulta un sonido más agudo. Según el tono, las voces pueden ser clasificadas en agudas, centrales y graves. En las voces femeninas, la voz aguda corresponde a la soprano y en los hombres al tenor. Las voces centrales son la mezzosoprano y el barítono. Las voces graves, en las mujeres son las contraltos y en los hombres los bajos.

El *timbre* es la particularidad diferenciadora de toda voz. No obstante que las personas tengan un tono de voz igual a muchas más –habrá que reconocer que sólo hay seis–, las voces se diferencian por el timbre, que es la personalidad del que la usa o la calidad diferenciadora de la misma. Para clarificar la idea, no es lo mismo un *do* producido por un violín que un *do* producido por un piano. El timbre es pro-

ducido por los llamados armónicos accesorios que posee cada ser humano y que le permiten tener una voz propia.

La *intensidad* está identificada por el volumen y la *cantidad* de aire que se utiliza para difundir la voz y la cantidad se manifiesta por la duración y calidad de un sonido.

Estas cualidades de la voz, además del uso, las inflexiones, la intencionalidad permeadas por las funciones referencial, emotiva, conativa, fática, metalingüística y poética, permiten que la voz humana sea única, indivisible, que sólo cambia con los años de vida del individuo pero que mantiene los matices de personalidad que le son propios.

### *Importancia del tono*

Todos los seres humanos tienen distinta conformación de las cuerdas vocales. Diferente ancho, largo y constitución. Ello explica por qué las personas que tienen las cuerdas vocales más cortas hablan con un tono más agudo. La elevación o tono de la voz es el resultado del mayor o menor número de vibraciones de las cuerdas vocales, en un tiempo determinado. En la música y en atención a la frecuencia de las ondas sonoras de la voz, es decir, de la extensión de su tono, las voces están clasificadas, en detalle, de la manera siguiente:

- Las voces graves son aquellas que abarcan la gama de sonidos que en la clave *fa* en cuarta línea, parten del *fa* escrito en el primer espacio adicional del pentagrama hacia abajo y terminan en el *fa* escrito sobre el tercer espacio adicional del mismo hacia arriba; cuerdas vocales que vibran desde 87.31 hasta 349.23 ciclos por segundo (cps).
- Las voces medias abarcan la gama de sonidos que en la clave de *fa* en cuarta línea, parten del *sol* escrito en la primera línea del pentagrama y terminan en *sol* escrito en la tercera línea adicional del mismo hacia arriba, abarcando desde 98 hasta 392 cps.
- Las voces altas son aquellas que abarcan la gama de sonidos que en la clave de *sol* en segunda línea, parten del *do* escrito en la primera línea adicional del pentagrama hacia abajo y terminan en el *do* escrito en la segunda línea adicional del mismo hacia arriba. De 139.81 a 1,046.50 cps.

Las voces masculinas se dividen en bajos, barítonos y tenores, correspondiendo la extensión o alcance de cada una de ellas: graves, medias y altas respectivamente; y en el caso de las voces femeninas corresponden: en graves a las contraltos, medianas a las mezzosopranos y altas a las sopranos.

*Importancia del timbre*

El timbre o característica básica diferencial, tiene una función preponderante en la clasificación lírica de las voces, pues hay un timbre aceptado como modelo para cada uno de los tipos de voz. El tono no es el único elemento que debe centrar el interés en la voz. Algunos instrumentos musicales se diferencian por su sonido particular no obstante que éste se produce por el mismo principio de vibración como es el caso del oboe o el clarinete, por ejemplo. De igual forma, las voces de las personas se diferencian unas de otras; a pesar de originarse por un mecanismo similar y emitir una misma nota. Aunque las personas exteriormente parezcan de una conformación semejante, en su interior no es así, pues lo que viene a ser en ellas su caja de resonancia, como en los instrumentos musicales, es la cavidad comprendida desde la laringe hasta los labios. La constitución humana es siempre diferente en cada individuo.

El timbre tiene la función de dar carácter al sonido. Permite distinguir unos de otros; es producido por los armónicos accesorios constituida por una serie de vibraciones que aparecen sucediendo a la vibración sonora fundamental. Por otra parte, es posible lograr en la voz ciertas variaciones ligeras que, sin desfigurar su timbre básico, le impriman valorizaciones fónicas distintas, de acuerdo con el tipo de sentimientos que se vaya a expresar, es decir, imprimen valor a los matices emocionales. De esta manera surge:

- El timbre brillante que denota ánimo, alegría, felicidad, vitalidad, júbilo y optimismo. Por ejemplo, cuando se dice: *Ha llegado el momento de su liberación señora, lave con Super 2000, el detergente fantástico.*
- El timbre opaco sugiere tristeza, dolor, señal de despedida, miedo y dramatismo: Por ejemplo: *Todos lamentamos la desaparición de un hombre tan ilustre...*
- El timbre completo o timbre absoluto que es particular de cada voz y refleja casi un testimonio convincente: *Puede usted estar completamente seguro, si es Performance, es el mejor.*
- El timbre rotundo manifiesta certeza, energía, vigor, poder y convicción ya que es sentencioso: *¡Venga ahora mismo! estamos seguros que no se arrepentirá...*
- El timbre apagado es la casi ausencia de timbre en la voz y se aplica a frases en secreto, amorosas, confidenciales y llenas de misterio: *ssshhh, escuche, acérquese, que esto le interesa...*

*Intensidad y cantidad*

En razón del volumen y la presión del aire que se proyecta se produce una nota más fuerte o más débil sin que haya variado el tono ni el timbre dentro de ciertos límites, pues si la presión es mayor se originan notas del doble, triple, o más. Es lo que

se denomina intensidad de sonido, la fuerza o potencia de sonido que depende de la mayor o menor amplitud de las ondas sonoras, independientemente del timbre o del tono. Es pertinente no confundir la intensidad con la cantidad de un sonido. La cantidad es la duración mayor o menor del sonido independientemente de su tono, timbre o intensidad. Por su cantidad mayor o menor, un sonido puede ser corto o largo. Como se puede observar, tanto la voz como todo sonido tienen tono o elevación; intensidad o volumen; timbre o característica básica diferencial y cantidad o duración.

### *Las voces*

Ahora bien, desde el punto de vista de una clasificación simple de voces para radio, es posible distinguir, entre otras, las voces siguientes:

- La voz estentórea o voz de trueno. Derivada del célebre guerrero que combatió en Troya a las órdenes de Agamenón y famoso por la potencia de su voz; se aplica regularmente a una voz sonora, grave, fuerte y dura. Llena todo el espacio acústico con su gravedad y domina la escena. Se usa para representar personalidades de carácter fuerte, jefes de estado totalitarios, líderes agresivos y déspotas.
- La voz campanuda es severa, majestuosa, dominante y enérgica pues indica seguridad absoluta en sí mismo, asciende y trasciende sobre las demás personas. En los hombres, se usa para personalidades aventureras y de mundo. En las mujeres, para caracterizar carceleras enérgicas, temperamentos humillantes y dictatoriales.
- La voz argentina, como su nombre lo indica es de plata, clara y sonora. De timbre agradable, a veces metálico. En la interpretación de caracteres se usa para el héroe o heroína, el galán o la primera dama.
- La voz cálida es melodiosa y armoniosa. Comunica mucho por sí misma y es radiante en personalidad. La voz cálida es melosa, se emplea con frecuencia para personajes de mujeres frívolas y sensuales; en el caso de los hombres, para temperamentos de conquista y seducción.
- La voz dulce tiene gran parecido a la cálida, pero ésta connota ternura, ingenuidad, candor y timidez. Se usa para el personaje que implora y suplica. Se le usa indistintamente para hombres cohibidos y mujeres candorosas.
- La voz atiplada es estridente, lastima el oído aunque se identifica de inmediato; es voz de chisme, suele ser feminoide, resulta distintivamente chocante.
- La voz cascada está representada por actores de la tercera edad: es opaca, carece de fuerza y tiene escasa sonoridad.
- La voz blanca es voz infantil. Es idónea para las historias infantiles y fábulas porque no tiene matices de género y sin embargo representa la blancura de la niñez.

- La voz neutra es una voz impersonal, casi asexuada. Se la emplea para personajes con ciertas características mágicas o deificados.
- La voz aguardentosa es ruda, carente de armonía, como la voz áspera de un alcohólico.

### *Defectos de la voz*

La voz puede presentar algunos defectos pero con la práctica perseverante de algunos ejercicios pueden corregirse. Los defectos más comunes de la voz son los sonidos: gutural, nasal, infantil y tembloroso.

- La voz gutural o ronca es causada por una contracción de los músculos de la garganta, que impiden que la voz se manifieste en toda su amplitud y con timbre diáfano. Para corregirla, algunos especialistas recomiendan se pronuncie muchas veces la *a* abierta, aumentando progresivamente la intensidad y luego disminuyéndola. También se ha de aspirar, tratando de pronunciar todas las vocales.
- La voz nasal se produce cuando, para emitir un sonido, la corriente espirada sale total o parcialmente por la nariz. A la *n* se le reconoce como letra nasal. Para corregir el mal, se sugiere el uso de sílabas guturales como *ga*, *gue*, *iai*, *go*, *iui*. Se recomienda al mismo tiempo realizar aspiraciones lentas y continuas.
- Para evitar la voz infantil y lograr que desaparezca paulatinamente, se recomienda presionar ligeramente la garganta, exactamente en la llamada nuez, con la cabeza inclinada totalmente hacia abajo, repitiendo palabras con las letras *p*, *b*, *q*, *t*, *d*.
- La voz temblorosa se produce cuando sus vibraciones carecen de la vitalidad, rapidez y, ante todo, de la regularidad que la hace agradable al oído. El ejercicio continuo en un mismo tono e intensidad y manteniendo las vocales como la *e* puede ayudar a corregir este defecto. También se recomienda practicar mucho los ejercicios de respiración; porque el defecto puede tener su origen en un mal hábito de respiración.

### **Aprender a hablar**

En condiciones normales, todo ser humano tiene la capacidad de hablar. Aún sin saber leer o escribir, es mucho más fácil aprender a hablar. Pero ¿qué tanto se sabe hablar? Aunque todo ser humano tiene la facultad de hablar, se ha dicho que ciertas personas hablan por hablar. Lo normal es hablar para establecer la comunicación entre la familia o con los compañeros en la escuela o el trabajo. Cuando se habla con un fin deliberado se pretende influir y lograr la aceptación entre los demás. Se busca la aceptación, por lo menos, de lo que se dice, tal vez por el efecto de la teo-

ría llamada de la disonancia cognoscitiva o cognitiva<sup>7</sup> que define la diferencia que existe entre la imagen supuesta de una idea, producto, objeto o hecho, y la imagen obtenida de la experiencia. Se adopta una conducta consonante –en la opinión del receptor– para eliminar la disonancia, buscando hacer que los demás estén de acuerdo con lo que uno cree, aunque en el fondo se tenga dudas sobre la certeza de una decisión tomada. A la inversa, se adopta una conducta disonante –igualmente desde la opinión del emisor– para encontrar consonancia y pueda uno sentirse bien. Ello puede ser motivo de hablar por hablar; y aún así, es posible advertir una intención para hablar. Se deja de hablar cuando hay miedo o temor. Se habla mucho cuando hay alteración del sistema nervioso. Se habla, normal y cotidianamente, para establecer comunicación y lograr los objetivos de la vida diaria.

Antes de llegar al micrófono es recomendable dar tres pasos que pueden ayudar a hablar con propiedad y dicción: para empezar, respire desde el estómago. Esta acción relajará el paso de la garganta y hará posible un uso libre de las cámaras resonadoras de la cabeza. El buen comunicador debe tener en cuenta la importancia de saber respirar con naturalidad. Es necesario aspirar mucho aire por la nariz antes de comenzar a hablar. Respirar bien es la clave para dominar el flujo del aire, de tal manera que sea posible hacer más o menos intensa la expulsión del mismo. La respiración debe pasar inadvertida y aprovechar las pausas para hacerla. Respirar por la nariz y guardar reserva de aire. Sin una reserva de aire, las últimas sílabas se apagan, se esfuman y desaparecen. La voz debe dar la impresión de que sale del diafragma y es una resonancia torácica. Es imperativo saber vocalizar. Vocalizar es articular las palabras con la correcta dicción. Es pronunciar claramente todas las sílabas y todas las letras de tal manera que se puedan leer los labios y que resulte natural al oído.

La segunda recomendación es: hable con toda naturalidad. Decídase a aceptar su voz tal como es. Nadie es capaz de convertirse en bajo si es tenor. El error más común del comunicador principiante es que trata de forzar el volumen de su voz hacia dentro y hacia abajo, para obtener una gravedad de voz y calidad profunda. Nada hay más desagradable que una voz postiza o falsa. La voz engolada suena afectada y difícilmente cautivará al radioescucha. Hablar por radio tiene que hacerse de una manera natural, amigable y espontánea. Si se comete un error de dicción se puede corregir con tranquilidad, sin nerviosismo y, si no cambia el sentido de lo que se está diciendo, es recomendable pasarlo por alto. Algunas veces, los errores de dicción son más notorios cuando se pretende corregirlos con explicaciones torpes.

La tercera es: abra la boca. Aunque gesticule, evite siempre murmurar o hablar para sí mismo. Para llegar a tener una buena vocalización es indispensable aprender a abrir la boca a fin de pronunciar todas y cada una de las letras de las palabras y puedan ser escuchadas perfectamente todas las formas del habla. Separe las sílabas de las palabras más extensas y procure pronunciar detenidamente las palabras, como si estuviera hablando con un extranjero, para que se entienda. Cuidar

<sup>7</sup> Véase el glosario al final del libro.

la dicción es tan importante que de ella depende una claridad plena en el habla. El comunicador que transmite un programa en vivo debe tener, de preferencia, una voz agradable pero, ante todo, una voz madura. Las voces de tono relativamente alto son aceptables, pero las voces atipladas no podrán transmitir la sensación de autoridad que se requiere para ciertos programas serios. Lo deseable es que toda transmisión radiofónica responda al perfil del programa de que se trate y que las voces de los conductores estén libres de defectos provenientes del tipo de voz y de otros, como el siseo, el sonido nasal, o deficiencias fisiológicas congénitas.

Es indispensable saber poner énfasis y vocalizar. Cuando se vocaliza correctamente es mucho más fácil dar el énfasis adecuado a lo que se expresa. El énfasis puede ser marcado en las palabras y en las frases. Hacer énfasis en las palabras quiere decir hacer las inflexiones ascendentes y descendentes en las sílabas para contrarrestar la monotonía, marcando las sílabas acentuadas. Una frase no debe leerse en forma ascendente, sino de modo armonioso, debe terminar en forma descendente, sin que ello haga que se pierda el final de la frase. El énfasis, la relevancia expresiva que se va imprimiendo a cada una de las palabras pronunciadas, así como por los matices emocionales naturales (connotaciones) que se expresan con el tono de cada palabra, se marca por las pausas.

Nunca afirme como si preguntara, sólo algunos locutores experimentados, como el desaparecido Ramiro Gamboa, el *Tío Gamboín* de XEW, han tenido la capacidad natural de desarrollar un estilo de habla en el que se afirma como si se estuviera preguntando. Tampoco es conveniente hacer pausas monorrítmicas, es decir, a cada determinado tiempo, ni a una velocidad constante. El buen ritmo en toda locución debe mantener con justo equilibrio de tonos, ritmo, velocidad y volumen. De la armonía y los matices, depende el énfasis. Todo proceso de locución expresado en improvisación o lectura debe parecer natural y espontáneo porque es lo que da vida y movimiento al trabajo del locutor y agradable comunicatividad para quien lo escucha.

### *Aprender a respirar*

El dominio de la respiración es el primer paso hacia el mejoramiento de la voz. Puede observarse que la actividad principal del proceso de aspiración de aire a los pulmones se concentra en el centro del cuerpo, sin alzar los hombros. El lugar de más fácil expansión es el diafragma, un delgado músculo ubicado sobre el abdomen. Se coloca la palma de la mano en este espacio y se inhala profunda y lentamente por la nariz. Es posible sentir los pulmones extenderse y el diafragma comprimirse al momento de oprimir con mayor fuerza con la mano. Pronuncie inmediatamente algunas vocales manteniendo el tono sin oscilaciones. Bastan sólo diez minutos diarios de ejercicio de respiración diafragmática para ver mejorada, en gran medida, la resistencia para expresar las ideas.

Algunos principiantes de locutor no acostumbran mover los labios al pronunciar las palabras e incluso están habituados a hablar murmurando o como si fueran mu-

ñecos de ventrilocuo. Ciertamente un ventrilocuo tiene la gran habilidad de hablar como si su voz viniese de lejos. Para estos locutores es indispensable ejercitar los músculos de la cara y mantener cierta flexibilidad en los labios. Con sencillos ejercicios es posible recobrar la elasticidad de los músculos faciales que rodean la boca, manteniéndolos flexibles y listos a responder a las necesidades de articulación: Basta con procurar redondear los labios como si se fuera a silbar y luego distenderlos de manera horizontal al máximo. La acción puede repetirse, sin llegar al cansancio, como todo tipo de ejercicio físico. De la misma manera, apriete con mucha firmeza los labios y luego ábralos bruscamente al máximo posible; pronuncie insistentemente las consonantes *p* y *b*, al realizar el movimiento labial. Una de las mejores prácticas para desarrollar fuerza y actividad en la punta de la lengua, consiste en pronunciar incesantemente la *r*. Se comienza por pronunciar *par*, cuando se llegue a la *r*, deberá mantenerse por espacio de 30 segundos, luego se recomienda formar combinaciones con *bra*, *pre*, *bru*.

¿Cómo puede adquirir resonancia la voz? Por principio, la voz humana es emitida desde un instrumento que posee las condiciones para amplificarla, de tal manera que, si se escuchara sólo el zumbido inicial de las cuerdas vocales, sería imposible percibir el sonido de la voz a varios metros de distancia. De tal manera que, para mejorar la resonancia que ofrece el propio cuerpo humano, han de ejercitarse la boca y la nariz, mediante esta sencilla rutina: primero, hay que inspirar lentamente y expeler el aire pronunciando una *m* nasal. Luego transformar en *n*, después decir *miniminiminini...*, cambiando de vocales, o bien pronunciar *ding*, *dong*, *ding...* de esta manera debe repetirse sin interrumpir el flujo de resonancia.

### *Ejercicios de articulación y dicción*

Por articular se entiende al hecho de pronunciar correctamente todas las consonantes. Por esta razón, las letras consonantes se conocen como articulaciones. En fonología se habla de articulación de un sonido al hablar cuando, a su paso por la laringe y la boca, el aire encuentra algún obstáculo: labios, lengua, dientes, o paladar. Al contrario de las consonantes, la emisión de las vocales, no se articula propiamente, aunque exista una clasificación que las denomina articulaciones abiertas o vocales. La diferencia entre unas vocales y otras tiene su origen en la disposición de los órganos de la fonación en aberturas mayores o menores.

La dicción es la manera como se pronuncian las letras, sílabas y palabras, como parte de las frases y oraciones. Una pronunciación correcta exige la más estricta observancia de una buena articulación, una impecable dicción y un excelente fraseo. El fraseo no es otra cosa que el respeto, en el discurso, de las pausas y puntuaciones para la transmisión exacta de las ideas y obtener su cabal comprensión.

Para ejercitar la articulación y superar problemas de dicción, apriete un lápiz o una pluma con los dientes, de manera transversal, y dé lectura a un texto con la mayor lentitud posible. La historia refiere el espíritu de superación del célebre ora-

dor griego Demóstenes, a quien se atribuye la práctica de colocarse piedrillas debajo de la lengua y practicar discursos frente al mar.

### *Defectos de pronunciación*

Existe una gran variedad de defectos que impiden expresar correctamente las palabras de un idioma. Muchos de ellos han sido ampliamente estudiados por la ciencia médica y, en particular, por la psiquiatría. Algunos defectos como el *siseo* (pronunciar la *s* con articulación igual o semejante a la de la *c* ante *e*, *i*, o semejante a la *z*) y la tartamudez, han podido superarse gracias al avance científico. El presente estudio se limita a los que se encuentran frecuentemente en la gente que habla para la radio, donde se les conoce como *furcios* o *camelos* y consiste en sustituir, transponer atropellar o eliminar letras, sílabas y, en casos extremos, palabras completas. Tales defectos resultan inaceptables en locución radiofónica, ya que en esta materia se exige una marcada definición de los sonidos.

Otro defecto por supresión u omisión consiste en omitir la vocal inicial de una palabra, cuando la palabra que le precede termina en la misma vocal. Es decir, se confunden las dos vocales, pronunciándose una sola. Por ejemplo, *la calida del material* por decir *la calidad del material* o bien, *Este auto es del señor Pérez...* por *Este auto, es de él, señor...*, lo que es muy frecuente entre ciertos locutores. Otro defecto, por sustitución, es un vicio de dicción que se presenta por lo común en la consonante que finaliza una sílaba, en medio o al final de la palabra, principalmente cuando esa consonante es una de las siguientes: *d*, *b*, *p*, *c*, *s*. En esta hipótesis, se sustituye una de esas por otra letra similar en sonido. Por ejemplo, *acectar* por *aceptar*, *ajpirar* por *aspirar*, este último muy frecuente en lugares de la costa. Un defecto más, por transposición, más que un trastorno propio de la mecánica de la articulación, consiste en un *lapsus mens*, es una variación del subconsciente, que hace decir involuntariamente alguna expresión no deseada. Por supuesto, puede ocurrir por una falta de concentración en la labor que se desarrolla o por fatiga. Por decir, *La blanca manca de leche* por *la blanca mancha de leche*, *yo siquiera decirles...pero ¿me-que sa-pa?*, por *ahora yo quisiera decirles...pero ¿qué me pasa?* Lo cual ocurre cuando hay una disfunción cerebral o, en el mejor de los casos, cuando alguien que habla, a cierta velocidad, pretende decir las palabras con toda rapidez y ter-giversa el orden sintáctico de las mismas.

### *Lectura y velocidad de locución*

No está por demás señalar que la sana práctica de la lectura casi siempre permite un mayor nivel de conocimientos indispensables para el comunicador. Cuando se lee, la vista capta signos, palabras que se decodifican en el cerebro y que constituyen pequeñas síntesis de comprensión de un discurso. La rapidez para sintetizar ideas en

el cerebro se da casi con la misma rapidez con que la vista recibe los signos escritos. El sentido de la vista transmite el mensaje al interior del cerebro y se produce una comprensión del texto a una velocidad que siempre es mayor que la de la lectura simple del texto. Por esta razón, cuando el locutor lee por leer, sin comprender la lectura, el radioescucha se da cuenta, con relativa facilidad, de que el locutor no sabe leer. Lo que en realidad ocurre es que no tiene capacidad de comprensión porque desconoce la sintaxis, porque desconoce el significado de algunas palabras o, peor aún, porque está pensando en otra cosa y resonando las palabras que lee, confiado de que el texto está bien escrito y que el auditorio lo comprende cabalmente. Cuando se habla con rapidez, los fonemas tienen menos duración que cuando se habla despacio. En la radio debe hablarse relativamente despacio, salvo que se trate de noticiarios que requieren de un cierto ritmo de lectura y, sobre todo, tratándose de noticias deportivas que, por costumbre, deben ser leídas con especial rapidez. Según el criterio más común, para una correcta lectura o improvisación, deben evitarse velocidades superiores a 175 palabras por minuto, y no desatender el cumplimiento de las pausas y signos de puntuación. En la lectura para la radio es preciso dar la sensación de que se está platicando y es esencial cuidar la perfecta articulación de los sonidos y hacerlos más precisos desde el punto de vista de su estructuración fonética.

Por ello, al hablar para la radio, se debe articular perfectamente cada palabra, frasearla correctamente, manteniendo una velocidad promedio que permita al oyente ir asimilando con naturalidad lo que se está expresando. En la radio, si no se deja testimonio claro de lo que se está diciendo, es probable que jamás se entere el radioescucha del asunto que acaba de explicarse, porque la emisión de la radio es irrepetible. Con frecuencia resulta que, a causa de las exigencias comerciales o programáticas, se incluyen en un determinado tiempo un mayor número de palabras de las que realmente se requiere, cuando lo que importa no es el número de palabras a expresar, sino la calidad y sencillez con que se dicen de tal manera que el radioescucha pueda comprenderlas y valorarlas.

Tiene gran importancia conocer los matices emocionales en la expresión radiofónica. Estos están caracterizados por las inflexiones o variaciones características de las propiedades del sonido que se produce con la voz, a partir de los distintos estados de ánimo que se imprime a la palabra. Los matices emocionales que emite un locutor sirven para proyectar un sentido más hondo a las expresiones y reflejan el estado de ánimo que difunde una transmisión radial. Existen tantos matices emocionales como estados anímicos en el ser humano. Sólo en el terreno de la publicidad podríamos citar el entusiasmo, la amabilidad, la competitividad, la imperatividad, etcétera. No se espera que el locutor sea un polivoz, pero es deseable que tenga una gran adaptabilidad a las distintas necesidades de comunicación que se dan en la radio. El locutor que no matiza es monótono, rutinario y aburrido.

El desarrollo de una lectura rítmica, mediante la armoniosa combinación y sucesión de voces, cláusulas, pausas y cortes en el lenguaje, es producto de leer en voz alta permanentemente. Para que la expresión por la radio tenga fluidez, debe guar-

dar un justo equilibrio entre la armonía rítmica, la respiración y los matices; en la sucesión discursiva de palabras expresadas con fluidez, aceleraciones y pausas, se finca el dominio de la comprensión de un discurso radial agradable y comprensible para el radioescucha. Cuando no se tiene experiencia se origina la monorritmia, que se explica como la lectura llena de paradas sucesivas, a distancias regulares unas de otras, así como por grupos de palabras que no coinciden con las reglas de puntuación. Resulta elemental mantener un ritmo determinado, fluido y constante, con la intervención adecuada de matices, pausas e inflexiones. El énfasis como forma de acentuación global, es otro factor que interviene en la correcta aplicación en la expresión de una palabra o frase; la mayor o menor valorización de la entonación, la intensidad, la cantidad, el timbre y el matiz emocional, considerados como un todo e, indirectamente, la velocidad y la armonía rítmica también tienen relación con el énfasis. Todos estos elementos, en un conjunto armonioso, constituyen el centro de la locución eficaz.

### **Hablar por el micrófono**

El micrófono es el aparato a través del cual las ondas del sonido se convierten en impulsos eléctricos. Como se ha analizado en el capítulo dos, estos impulsos se amplifican y transmiten en forma de ondas hertzianas. Aunque el comunicador radiofónico no tiene que conocer necesariamente el funcionamiento técnico de un micrófono, sí debe saber cómo usarlo de modo adecuado. Desconocer su uso, podría ocasionar viciado<sup>8</sup> y sonidos desagradables que se apartan de lo conveniente cuando se realiza una transmisión o una grabación. El comunicador debe recordar siempre que:

Debe hablar de manera indirecta al micrófono. Debe evitar *golpear* el micrófono con la voz de frente. Es conveniente buscar un ángulo para hablar y hacerlo a una prudente distancia, en promedio de diez centímetros entre la boca y el micrófono, de tal forma que no empuje directamente el aire al micrófono. Esto evitará el *pepeo* que algunos micrófonos producen como retroalimentación, por el golpe de voz sobre el pequeño diafragma que recoge las ondas sonoras de la voz.

Se debe evitar también exhalar e inhalar de manera directa ante el micrófono pues ello produce también un sonido de burbujas o un desagradable y monótono jaeo o ruido por respiración; sobre todo cuando se *jala* o *expele* fuerte y directamente al micrófono. Un buen control de la respiración puede eliminar este inconveniente, también es posible voltear ligeramente la cabeza para inhalar o exhalar profundamente, pero sólo en caso de que se acabe el aliento. Es bueno recordar que el micrófono tiene como cualidad principal, la de magnificar en alto grado el más pequeño detalle sonoro, y el ruido que se produce haciendo tal inspiración, se re-

<sup>8</sup> Véase el glosario al final del libro.

produciría en el radio de manera muy desagradable, como una pequeña tormenta de viento. Cuando se respira de manera profunda y violenta, deberá hacerse de manera rítmica, tranquila y frecuente, aprovechando con naturalidad las pausas normales indicadas por los signos de puntuación. Una respiración disciplinada influye de manera determinante para tener una correcta expresión radiofónica. La respiración impropia es posible que produzca expresiones finales apagadas u omitidas. Ello ocurre con frecuencia cuando por una inadecuada administración de la respiración se dice: *doscientos tres*, cuando en realidad se quiso decir *doscientos trece*...

Es recomendable también, conocer las características técnicas del micrófono que se usa. Para ello es oportuno solicitar el consejo del ingeniero responsable de la emisora, quien acertadamente explicará las características técnicas del micrófono que se va a emplear. Por lo tanto, no cometa el error de comenzar soplando o golpeando el micrófono, menos aún lo manipule como si en realidad lo conociera bastante. Ocasionalmente puede emplearse un protector de micrófono, pero no en todos los casos el dispositivo permite resolver el problema. Como se recordará, en el capítulo dos se ha tratado con amplitud el tema relativo a micrófonos.

¿Cuál es la posición correcta para usar el micrófono? Ante todo, es preferible hablar de pie ante el micrófono. Se recomienda colocarse más o menos a diez o quince centímetros de él y tratar de mantener la misma distancia todo el tiempo. Cuando la voz es grave debe acercarse más, por ello se habla en renglones anteriores de 10 centímetros de distancia para evitar el golpeteo, o *pepeo*. La voz aguda o estridente debe asumir la posición de hablar ligeramente de lado y expresar las palabras en un tono más bajo. A este procedimiento se le llama con frecuencia *microfonear*. Siempre que se quiera dar la impresión de cordialidad o intimidad hay que colocarse más cerca. *Al micrófono hay que hablarle como se habla con la novia* expresó alguna vez, un destacado locutor. Cuando la voz es grave e imperativa, voz de mando o violenta, el locutor debe alejarse más. Si existiera ruido externo, no debe abrirse demasiado el potenciómetro o reóstato que controla el volumen del micrófono y debe acercarse más el locutor; sobre todo cuando el control lo maneja dentro de su cabina (operador-locutor), para evitar que se filtren tales ruidos. Las consolas cuentan regularmente con llaves de *on* y *off* para abrir y cerrar el micrófono y las demás fuentes de sonido: grabadoras, reproductoras de DAT, reproductoras de CD, pero también cuentan con el control de volumen. Es recomendable que el locutor-operador de cabina acostumbre emplear el *pot*<sup>9</sup> y evite los *llavazos* que destruyen las consolas. También es recomendable aprender a verificar los valores de salida en el decibelímetro que se encuentra al frente de todo tablero de control en las consolas, esto para evitar los *picos* de sobresaturación de audio y que la salida general de transmisión sea la adecuada. Las consolas estereofónicas modernas cuentan con dos decibelímetros frontales que se encargan de anunciar el procesamiento del audio en los canales izquierdo y derecho, y emplean controles digitales de toque suave.

<sup>9</sup> Véase el glosario al final del libro.

La proximidad de los micrófonos a las bocinas reproductoras del sonido retroalimentan el sonido y producen ruidos de viciado.

En la radio, el micrófono es una prolongación del sentido auditivo del público radioescucha. Siempre existirá la posibilidad de que un *arqueo de señal* por basura o malas conexiones, ocasione que un micrófono cerrado sea capaz de sacar la voz al aire en un momento dado. El locutor debe guardar un celoso respeto al micrófono, aun cuando éste se encuentre cerrado. Expresar barbaridades ante un micrófono a sabiendas de que está cerrado es tan peligroso como jalar el gatillo de un revolver y apuntar a la cabeza a sabiendas de que no tiene cartuchos.

Como técnica, es la voz diafragmática la que debe utilizarse para desarrollar la actividad de locutor radiofónico en condiciones normales. Dicho de otra manera, la voz diafragmática se produce cuando la voz viene del diafragma, espacio ubicado abajo del esternón y de las últimas costillas de la caja torácica. Los labios, la lengua y la boca en general, deben emplearse de modo flexible para formar los sonidos; pero los sonidos deben brotar del diafragma. Aunque, el sonido, como se ha revisado ya, se produce en las cuerdas vocales, donde se le imprime conformación articulativa mediante la lengua, labios y laringe, su punto central de resonancia es precisamente la caja torácica. Por medio de la voz diafragmática es posible decir que el tono promedio correcto para la radio viene a ser el equidistante del tono más grave, próximo al relajamiento total y el tono medio, que resulta del cuarto grave de la escala de cada persona, es decir, la mitad más abajo. A pesar de esto, en la radio no se utiliza necesariamente ese tono medio porque, de acuerdo con el guión, puede llegar a ser más grave o más agudo en un momento dado.

### *Distancia y direccionalidad del micrófono*

Se ha afirmado con anterioridad que no es posible para el oído humano percibir las direcciones exactas de donde proceden los sonidos, sino únicamente distancias. Precisamente por ello, la perspectiva del sonido constituye uno de los elementos creativos más importantes que dan sustancia a las emisiones radiofónicas. El hecho de que sea notorio en la radio si un sonido procede de un lugar cercano o de uno alejado no se debe tan sólo a que el micrófono pone más en evidencia esta cualidad del sonido, al producirse cambios más bruscos que si se escucha directamente, sino más bien, porque no existe lo visible. Para quien utiliza la vista, las apreciaciones auditivas describen el espacio de los acontecimientos en un segundo orden, ya que los ojos determinan bien el espacio, y lo que se escucha prácticamente sirve sólo de fondo. En sentido inverso, el invidente radioescucha recibe una profunda impresión de las características especiales del sonido, ya que únicamente a través de ellas es posible formarse una idea de la realidad. De igual modo, esas características especiales del sonido ocupan un lugar de mayor importancia en la capacidad de atención del radioescucha, al grado de que si un artista, por ejemplo, utiliza la radio como medio de expresión, es capaz de emplear esta propiedad del sonido con

efectos creativos múltiples; entonces, el oyente es capaz de percibir casi por completo todas las impresiones que son producto del reino imaginal de la radio.

### *Proxemia y micrófono*

En teoría de la comunicación y más concretamente, en el campo de la comunicación no verbal o lenguaje silencioso,<sup>10</sup> se habla con frecuencia de la proxemia como el empleo y la percepción del espacio físico por el hombre. La proxemia se observa en la radio en los casos en que se producen sensaciones de distancia indeseables. Las voces, acústicamente muy activas, como las voces fuertes y llenas que se dirigen al micrófono, dan la impresión de estar más cerca que las otras; su carácter proxémico las hace más evidentes y vitales. Si en un diálogo se produce el encuentro de una de estas voces activas con otra que denota pasividad, –lo cual ocurre con frecuencia en la radio–, se produce entre ambas voces un distanciamiento que carece de sentido, porque la voz activa, la más fuerte, da la impresión de mayor proximidad al micrófono. De igual manera, la voz alta parece estar situada más adelante que la voz baja. Esta hipótesis se da también con las voces de los cantantes y hasta con los mismos instrumentos musicales. En tales circunstancias, si resultara imposible la corrección con la intervención de los técnicos de sonido de la estación, es conveniente consultar con un especialista en sonido capaz de efectuar las correcciones pertinentes.

### *Planos, proxemia y micrófono*

Originalmente, el primer plano en el empleo del micrófono es la disposición más próxima y directa (referencial) de la radio. En este medio, no es frecuente el uso del segundo y tercer plano de la voz, salvo que se trate de programas dramatizados. Aproximaciones mayores sólo se dan en muy pocos casos; normalmente, los cambios de distancia se realizan para alejarse, sin embargo, esta jerarquización de planos es común únicamente en las obras de tipo dramático. Los planos son comunes desde la perspectiva de la expresión audiovisual; esto es, donde la película aproxima la imagen de su posición original por requerimientos de una mayor intimidad; y la aleja si es preciso menor intimidad, o cuando tiene el propósito de demostrar el entorno o el paisaje; en cambio, en la radio, al utilizar una disposición normal, que es precisamente el primer plano, ya expresa la mayor intimidad, y la única manera de manifestar lejanía y perder la proximidad normal es aplicando una distancia mayor, lo que resulta fundamental para los efectos y posturas básicas en la mayoría de las emisiones radiofónicas. Una consecuencia de ello se presenta cuando la

<sup>10</sup> Véase el glosario al final del libro.

emisión normal se produce en un tono bajo y en estrecha conversación entre emisor y receptor. En la práctica radiofónica, se ha demostrado con plena certidumbre que una voz próxima, estrecha, baja y personal es la que produce un mejor efecto al aire. No obstante, con mucha frecuencia se observa que no todos los comunicadores hablan ante el micrófono tomando en cuenta a los radioescuchas, mismos que deben ser atendidos con la propiedad y responsabilidad que la profesión demanda, como si se estuviera conversando cara a cara con ellos. Al contrario, muchos locutores se expresan a gritos que, aunados a los mensajes comerciales grabados y anunciados con efectos estridentes, hacen de la locución un *pandemónium* de altanería placera. Estos locutores tienen la idea de que el uso de la voz de trueno es necesaria para llamar la atención del radioescucha e insisten en que vociferar al micrófono es la mejor manera de comunicarse con el público. Por ello, y con sobrada razón, Arnheim expresa que “la facultad de los locutores medios de hacer caer al oyente en un profundo sueño hipnótico mediante el tono de su voz raya en el ocultismo, por lo cual no es de extrañar que la antipatía de los abonados a la radio recaiga más sobre *cómo se habla*, que sobre *qué se habla*”.<sup>11</sup> Este hecho hace patente una realidad que muchos locutores desconocen: a medida que aumentan los gritos, menor es el grado de atención y persuasión que logra un mensaje, porque el oído humano está educado para escuchar lo que le conviene escuchar y para desechar todos aquellos artificios, incluido el ruido que producen los gritos de un *ululante* locutor. Esta sencilla teoría, que explica la selectividad del oído humano, se confirma cuando un grupo de visitantes llega a las instalaciones de una factoría donde hay ruido excesivo; los visitantes comienzan a comunicarse entre sí en voz relativamente más alta de la normal, para escucharse, en tanto que los trabajadores que se encuentran a cincuenta metros de distancia, vuelven la vista hacia los visitantes y advierten, con sorpresa, la presencia de gritones intrusos.

En la radio no existen las diversas direcciones de las que es posible percibir un sonido. Como se ha insistido ya, ni con la máxima calidad lograda por la frecuencia modulada es posible percibir direcciones, sino únicamente distancias. Por esta misma razón, la perspectiva del sonido constituye uno de los elementos creativos más importantes en las emisiones radiofónicas. El hecho de que en la radio sea tan notorio si un sonido procede de un lugar cercano como de uno distante, no se debe solamente a que el micrófono refleje mayor evidencia de esta cualidad del sonido al producirse cambios más bruscos que al escucharlo directamente; más bien, se debe a que no existe lo visiblemente objetivo sino sólo lo visiblemente subjetivo. Quien tiene la facultad de ver, recibe toda clase de apreciaciones auditivas, como un campo que describe el espacio con acontecimientos de segundo orden, puesto que los ojos delimitan bien el espacio; en cambio, para quien sólo escucha, centra toda su atención a ese primerísimo plano (ya sea voz, música o efectos sonoros), y el entorno que crea sirve exclusivamente de fondo. Por supuesto, ello no demerita la ca-

<sup>11</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 29.

pacidad imaginal que sitúa en primero, segundo o plano distante a los participantes de la comunicación radial, pero ésta es ya una resultante subjetiva, derivada del efecto sonoro. En estas circunstancias, el radioescucha recibe una verdadera impresión de las características especiales del sonido, puesto que sólo a través de tal impresión le es posible tener una idea del entorno y de la realidad.

### *Lectura ante el micrófono*

Cuando el comunicador se encuentra leyendo un texto en frío, es decir, sin fondo musical, o bien, un texto que ya ha leído anteriormente, tiene que atender varias reglas básicas. Ante todo, adiestrar su vista para que anteceda a su voz. Es indispensable leer unas cuantas palabras más adelante y saber lo que va a seguir expresando en la locución y debe aprovecharse de las pausas para hacerlo, especialmente cuando está leyendo un texto en frío. Para la eficacia y comprensión del texto, el locutor ha de leer por grupos de palabras y no por palabras aisladas, pero, como se ha indicado en renglones anteriores, es posible que lo más importante sea que una buena locución nunca debe parecer lectura, sino expresión; no sólo porque quien expresa las ideas pierde autoridad, sino porque la lectura acartona las ideas y formaliza los pensamientos, hace que se pierda el hilo conductor de una persuasión sutil por medio de una conversación familiar y convincente.

No hay técnicas de locución ni recetarios que se ajusten a las necesidades de todos los locutores. Tampoco existe un solo locutor que responda a todas las técnicas que se conocen. Cada hombre del micrófono tendrá que conocer, adaptar y desarrollar por sí mismo su capacidad, su destreza y su habilidad para manejar el micrófono. Una preparación en ciencias sociales es básica. Un conocimiento del entorno, apoyado por la lectura permanente de periódicos, de revistas sobre tópicos de interés humano, aunado a una práctica constante, pueden ser la diferencia entre un soñador del montón y un acreditado locutor, señor del micrófono. No es una tarea sencilla, es, en cambio, una apasionante y esforzada aventura de servicio que rinde buenos frutos en forma de satisfacciones.

En toda sociedad hay personas con el privilegio de saber expresarse de una manera particular, en un tono característico y llaman la atención de quienes les rodean porque, además, reflejan talento, expresividad y contenido. Son capaces de armar, entre los más complicados temas, una agradable conversación que llegue a persuadir al radioescucha más modesto. No es fácil encontrar personas con esta clase de virtudes. La escritora Rosario Castellanos tenía el talento y la virtud de expresarse con propiedad, lo mismo ante un chamula que ante un ministro del exterior, relata el poeta chiapaneco Oscar Bonifaz. Para personas como ella están abiertas las puertas de la radio. Pero ni una golondrina hace primavera, ni es posible pedir peras al olmo. Sería imposible pedir a Einstein explicar la teoría de la relatividad a una multitud que escucha radio, o pedir a Goethe que escribiera un segundo Fausto para la

muchedumbre. Con toda su capacidad descriptiva, Isaak Asimov, no podría relatar sus espléndidas historias para el oído de las masas. Aunque Emmanuel Kant, Albert Einstein y Stephen Hawking procuraron exponer sus teorías con extraordinaria claridad, sería impensable que pudieran explicarse, con toda sencillez, por medio de la radio. El hombre y el medio tienen su propio límite. Como producto de la tecnología, el medio tiene su propio radio de acción, así como el comunicador tiene el espacio que le es propio como emisor; para decirlo en términos de la psicología del aprendizaje: hay una abismal distancia entre lo que es la composición cognoscitiva, psicomotora y afectiva en la más honda particularidad de cada ser humano, y los instrumentos de la ciencia que parecen ubicarse aún en la distancia de las posibilidades humanas.

### La música

La música es el segundo elemento del código radiofónico y un excelente auxiliar del guión. La música tiene la función poética de servir en la radio para describir, sin palabras, el lugar, el tiempo, el estado de ánimo, las condicionantes sociales y la idiosincrasia de la cultura de los pueblos. La música, como miembro del reino imaginal, se ha vuelto poderosa. Se mueve en varias dimensiones: en la dimensión del tiempo, en la de las intensidades altas y bajas y en la de volúmenes de tonos crecientes y decrecientes. Los aumentos y las disminuciones, como podrá observarse ahora, tienen un cierto carácter que le da especificidad a la música. No hace falta decir que es el ingrediente más importante de la obra radiofónica. Independientemente de su función recreativa como arte, sirve a la radio para intensificar las acciones, para establecer la ambientación en general y para formular cambios en el escenario de la imaginación humana. Es evidente que se hace referencia a la música cuando no representa el mensaje principal de la radio, sino cuando se la utiliza como un recurso auxiliar.

Los usos más frecuentes de la música en la producción radiofónica son los que se enlistan a continuación:

- La *cortina*, *cortinilla*, o simplemente *separador*, está representada por un fragmento musical, previamente seleccionado y tiene la utilidad de separar dos escenas. La cortina es para la radio lo que el punto y seguido o el punto y aparte para el texto impreso. Por lo común, no debe pasar de diez segundos de duración y se selecciona de acuerdo al tipo de programa. En los noticiarios, por ejemplo, los hábiles operadores de audio de las radiodifusoras seleccionan cortinas que representan el corte para ir a comerciales y representan el punto y aparte. También se ocupa para significar el punto y seguido que se emplea en los resúmenes noticiosos. De igual manera, se pueden considerar como cortinas las que se seleccionan de manera especial para delimitar las entradas y salidas de programa o bien, adoptan el distintivo de tema musical de programa.

- El *punte*, en un momento dado, representa los puntos suspensivos y no es otra cosa que una especie de intermedio musical al que se da mayor extensión que a la cortina. Se emplea generalmente para sugerir un lapso entre una escena y otra o para insinuar que la acción se transporta a un sitio diferente de la anterior, en obras dramatizadas. El puente se puede aprovechar, disminuyendo su volumen, para enmarcar los párrafos de narración y puede también anticipar la escena siguiente cuando se le mezcla la música de esa escena. El puente musical dura generalmente veinte segundos. Es conveniente no abusar de los puentes musicales porque producen ruido por monotonía y hacen densa y crítica una emisión radiofónica.
- La *ráfaga* es un fragmento musical de picos elevados y de corta duración que se caracteriza por la fuerza y el dramatismo que transporta. Su duración es de unos cuantos segundos y se utiliza para reforzar un diálogo que define una situación, o para llamar dinámicamente la atención del auditorio. Es de uso común en mensajes de tipo comercial como elemento de entrada para llamar la atención del radioescucha.
- La *fanfarria* es un pequeño fragmento de música de instrumentos de percusión y metales, seleccionado de temas musicales, generalmente épicos, y sirven para las distintas escenas heroicas o situaciones festivas que demanda el guionismo de la radio, en la producción de programas o en tareas de publicidad.
- La *identificación* o *entrada y salida* de programa cumple con una función esencial en la producción de programas. La música presta diversos servicios en la producción de programas. De ellos, son tres los que revisten la mayor importancia. Cuando se ha planeado el empleo de la música para ser incorporada al guión debe tomarse en cuenta que resulta contraproducente abusar de la música. No todas las escenas de un programa resisten los efectos musicales. En algunas ocasiones, la mejor música es el silencio. La administración prolongada de la música como elemento de continuidad hace pesado el ambiente. Es deseable, por lo tanto, establecer un justo medio. No es conveniente limitar al máximo el empleo de la música y los efectos porque se necesita de esos elementos para enfatizar con mayor claridad los movimientos, la ambientación y las diversas acciones que requieren del soporte musical. Pero tampoco se debe exagerar en el uso de la música, porque ella es capaz de arruinar la continuidad de un programa, sobre todo si no está acoplada a la idea del programa o si, para su administración, se comete el error, muy común, de separar los parlamentos al grado de deshilarlos y romper la cadena de la continuidad programática. Cuando para ambientar entornos se utilizan elementos musicales de tonadas populares o que corresponden a la moda de algunos cantantes, la música puede ejercer una influencia que desvía la atención del programa o mensaje deseado y provocar ruido semántico en el contenido de una producción.

Ante la imposibilidad física de la visibilidad en la radio, es menester que los participantes del guión radiofónico sean capaces de identificarse plenamente con las

características vocales de los papeles que representan. Siempre que se refiera solamente a voces, habrá de considerarse la particularidad intrínseca de cada una de ellas. Toda interpretación de un papel asume un rol diferenciado y la responsabilidad de encontrar el sonido peculiar que ha de tener la voz que la interpreta. Cuando este requisito está cubierto, es posible imprimir la acción y el sentido no sólo de los parlamentos del texto, sino el carácter fundamental de las condicionantes vocales que lo representan. De otro modo, el radioescucha tendrá dificultad de comprender el texto, no únicamente por la diversidad de voces interpretativas del guión sino por el posible parecido de voces poco diferenciadas que a menudo resultan difíciles de distinguir por parte del oyente.

En la música, como expresión de un lenguaje, el llamado estilo romántico ha ido adquiriendo un fuerte acento de carácter expresivo. Desde la música de antaño ya se advertía esa búsqueda en la representación de un modo de actuar y representar los estados del ánimo sin que ello prescindiera de la armoniosidad melódica y de la tesitura propia de ritmo o de continuidad. La música sacra representa un buen ejemplo: las arias de las óperas, el canto gregoriano del Coro de monjes del monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos, en el carácter simbólico de las lágrimas en *La pasión según San Mateo*, oratorio de Juan Sebastián Bach; *La reina de la noche*, opereta de Harry Kahn y Ernst Neubach son ejemplos del arte musical; toda una constitución de ritmos vivos, intervalos característicos que trascienden expresión al paisaje musical. Diríase que el siglo XIX aportó su mejor legado musical de armonías impresionantes, de romanceras y casi imperceptibles disonancias, de acordes vocales, o de lances abruptos de trémolas y pintorescas o sutiles tesituras.

En este campo, tiene también un lugar significativo la interpretación *hot* de los bajos; de modo especial el saxofón, en la música sincopada del *jazz*. Este sonido aparentemente desafinado tiene una enorme fuerza expresiva. Con el empleo de las tradicionales sordinas —que hicieron época con Alberto Domínguez o Glenn Miller—, se obtienen expresiones de cloqueos y balidos sin desdeñar los efectos que se logran por el frote de los instrumentos que se utilizan para interpretar las rumbas, mediante el uso de bocinas, castañuelas y timbres. La conquista de los caracteres de expresión autónoma de la radio, a través de la música, es un punto de trascendente valor, independientemente de la importancia que tiene para la misma música. Tales caracteres acústicos, han dado lugar a una cultura del sonido que es única porque ha desarrollado en el hombre el gran sentido del lenguaje musical y del mundo sonoro en general.

Se ha demostrado ampliamente que en todas las formas que adopta la obra radiofónica, incluso en aquellas donde no se persigue una ostensible estilización o musicalización y donde sólo se utilizan voces y ruidos naturales, la entonación suave, casi romántica de la expresión musical tiene una importante función de guía. El ritmo de la música lleva de la mano, o separa, la expresión oral del hablante. Es frecuente oír decir a un locutor: *no siento la música*, cuando el dramatismo de lo que intenta grabar no es acorde a sus pretensiones creativas. Es realmente en la elevación y en el descenso, desde el punto de vista de la interpretación musical, donde

se centra el cuerpo de la composición; el flujo y reflujo del oleaje musical que desarrolla una gran fuerza interpretativa cuando desaparece por completo el espacio en el que suena. Una cosa semejante ocurre con el intercambio de sonidos altos y bajos, que llenan acústicamente todo el espacio en un momento y en el siguiente retorna al vacío. De manera que el radioescucha asiste a la experiencia musical y sube a lo alto con la melodía, luego vuelve a descender al valle, pasa sobre un acantilado mediante el puente de un movimiento contrario; de momento advierte estar en un conmovedor campo de fuerzas e, inmediatamente, se siente en el vacío de un sonido sutil. El espacio se satura de voces superpuestas y diversas, en la secuencia magistral de un coro perfecto; a tiempo que se llena de mil sonoridades, para después volver al contraste que propicia una armonía que lo llena todo.

La música ha tenido diversas aplicaciones desde su más remoto origen. Durante las primeras décadas del siglo xx se realizaron diversos experimentos que llevaron la música ambiental a los establos para favorecer la producción lechera, también en la floricultura se ha empleado la música con increíbles resultados. Las llamadas arañas de seda fueron favorecidas por un experimento musical que les permitió tejer su telaraña con asombrosa perfección y rapidez. En los años 50, un equipo de musicólogos y psicólogos, encabezados por el Dr. William Wockoun de Inglaterra, Riroyi Osaka de Japón, Enrique Pichón de Argentina y Bin Muscio, italiano con visión empresarial, fundaron en Nueva York la primera firma de música funcional que denominaron Muzak, el primer nombre internacional de música para los negocios; considerados como especialistas en la aplicación científica y fisiológica de la música, desarrollaron la teoría del *estímulo progresivo*, ésta combinaba el ritmo, el tiempo, los instrumentos y el número de ejecutantes para obtener una música plana que luego es aplicada a diversas horas del día para contrarrestar el tedio, el aburrimiento, evitar errores en digitación, cancelar el ausentismo en el trabajo y mantener un ánimo ascendente en favor de la productividad en el trabajo. El secreto de Muzak reside en que a la música instrumental de ejecución pública se le eliminan los picos agudos producidos por tamborazos, cornetas y flautas altamente estridentes y que constituyen la *full orchestra*, para producir, en cambio, unas tonadas suaves, melódicas y armoniosas que inician con melodías casi imperceptibles y que van incrementando su valor estimulante en segmentos de música y espacios de silencio –porque el silencio también tiene una función que cumplir– a medida que transcurre la mañana. De esta forma, se produce la música funcional Muzak que, afirman, es más que música, un concepto destinado a crear un entorno. En Estados Unidos lo comercializan con argumentos como este: “Si alguien llega a una empresa donde hay música ambiental y le dice *¡Que hermosa música!*, seguramente no es Muzak; si en cambio, le dice *¡Que agradable ambiente, y que a gusto me siento!*, seguramente allí está trabajando el estímulo progresivo de Muzak.” En este orden de ideas, la música funcional Muzak opera como un motivador subconsciente con base en intervalos de uno y hasta tres minutos de silencio. Un caso muy distinto es el de la música brillante, donde la *full orchestra* puede apreciarse en toda su magnitud. La música en la radio tiene objetivos diferentes: informar,

entretener, divertir, ofrecer productos para el consumo y muchos otros de efecto público notable. En la radio la imaginación del radioescucha vuela en alas de un ejercicio que sólo es posible mediante su propia libertad de crear escenarios imaginales, ya para instalarse en la sublime concentración de una *Carmen* de Bizet, ya para que el público pueda sentirse talante de su férula, como estila la muchachada *rockera*, ya para disfrutar las sensaciones que sólo la música, como objeto de un deleite insustituible, es capaz de crear en la fantasía cromática del sonido estereofónico digital.

### Los efectos sonoros

El tercer componente del código radiofónico está constituido por los efectos de sonido. Son elementos de primera necesidad, principalmente en la producción de programas dramáticos, tienen como finalidad ambientar situaciones, completar escenarios e ilustrar el entorno donde se da la obra radiofónica. Sin los efectos sonoros el público tendría pocas posibilidades de desarrollar su talento imaginal y sería muy difícil establecer una visualización de las imágenes sonoras. El secreto de los efectos sonoros se ilustra cuando se piensa en la asociación visual que todo ser humano hace en el momento de recibir los sonidos. Los efectos tienen la virtud de establecer el lugar, el escenario, el tiempo y el ambiente psicológico que se da en las obras radiofónicas, ya sean en vivo o de carácter diferido.

Los efectos sonoros se pueden seleccionar e incorporar al programa de radio tomando en cuenta el realismo y beneficio que son capaces de producir, pero, de la misma manera, su uso exagerado destroza un programa radiofónico. Por esta razón, no se trata de utilizar todos los sonidos que se puedan ocurrir en una determinada escena, sino los estrictamente necesarios para ambientar y que el radioescucha se percate de la intención intelectual de la obra. Debe evitarse que el oyente registre sólo una serie de efectos aislados e inoportunos que producen la sensación de monotonía. No se trata de reproducir fielmente todos los ruidos de un escenario y al volumen en que se dan para darle realismo a la escena. Basta con seleccionar algunos sonidos para lograrlo, pues el oído humano *escucha* algunos de ellos y otros simplemente los *oye* y los *desecha*.

Primero hay que saber seleccionar los efectos sonoros y después aprender a manejarlos de modo apropiado. Por decir, si en la escena la voz está en primer plano, el volumen de los efectos sonoros y de la música que sirve de fondo deben bajar; pero cuando surge el silencio, a falta de la voz, si está contemplado en el guión, debe subirse el volumen del efecto en la medida que esté contemplado. Un error muy frecuente y visible lo constituye el llenar un vacío de voz o de música ambiental con un efecto sonoro. Esta acción puede conducir la obra radiofónica al ridículo.

Los efectos sonoros deben ser identificados por el radioescucha en la medida que se lo exija su propia sensibilidad y no forzarlo a que, a pesar de todo, los escuche. Cada oído y cada sensibilidad tiene el supremo derecho de aceptar o rechazar

el elemento sonoro que, por su propia sensibilidad, recibe. Sin embargo, es bueno ayudar al radioescucha a identificarlos de manera directa y por medio del diálogo, antes o al mismo tiempo que figuran en el guión, pues son escasos los sonidos identificables por sí solos. Los efectos se usan con frecuencia para establecer y aumentar el ambiente psicológico de la obra radiofónica. Una secuencia de suspenso puede trasladarse a miedo y una secuencia de miedo puede tornarse en terror con un solo efecto de sonido. Los efectos sonoros tienen la función, igual que las voces y tonalidades, de atraer al radioescucha y convertirlo en protagonista de la representación. Una buena representación puede ir al fracaso si los efectos sonoros utilizados resultan de tal modo frecuentes que el fondo de la acción se convierte en una secuencia de ruidos.

Los efectos sonoros tienen la fuerza para expresar la personalidad de un personaje y el entorno donde ocurren los acontecimientos de la obra radial; como no existen referencias ópticas, el efecto puede resultar hasta conmovedor en un momento dado. Por ejemplo, es relativamente sencillo seleccionar un efecto sonoro para caracterizar un avaro imperdonable: el simple resonar de las monedas. Las palabras quejumbrosas de un hombre imposibilitado para caminar cobran un extraordinario dramatismo para un público ciego que escucha el chirrido de la silla de ruedas. Los chirridos adquieren un simbolismo total en una percepción que se destina exclusivamente al oído. De igual modo, el cloqueo de las gallinas o el balido de los chivos y las cabras en el campo pueden expresar la matinal frescura de la vida campirana sin que necesariamente el guión reseñe que se trata de una mañana silvestre llena de sol y de frescura.

Un efecto sonoro puede resultar perfecto cuando no se utiliza exclusivamente en el sentido geográfico, para describir un sitio exacto, sino que, al mismo tiempo, se destina para describir una situación de entorno, pues le imprime dramatismo. Cuando se escucha una acalorada discusión y al fondo se percibe una música característica de cantina de pueblo, se advierte de modo implícito que no sólo se trata de un bar sino que la discusión puede terminar en una dramática tragedia, precisamente porque la música le da especificidad. En un caso como este, la música actúa como un complemento decorativo que viste el entorno donde suceden los hechos, sin que necesariamente cause la impresión de provenir de un rincón separado del bar.

En los ejemplos citados se puede observar cómo obtener un efecto artístico por medio del empleo de un primer plano que hace veces de cortina acústica y sólo emplea las propiedades físicas del sonido. Lógicamente, es más frecuente que suceda lo contrario; es decir, que el motivo sonoro, consustancial para una escena, se sitúe detrás del acontecimiento principal. El mundo de las formas acústicas, con menores recursos por su propia naturaleza que el de las formas ópticas, brinda la posibilidad de realizar composiciones más rígidas. En el mundo de las formas ópticas únicamente pueden conseguirse cuando se utiliza de fondo el vacío; el firmamento vacío o una simple e incolora pared. ¡Pero el mundo acústico de la radio las hace realidad, gracias al portento de la imaginación humana!

Quedaría por responder ¿qué tipo de efectos pueden aplicarse en relación a la distancia? Como en todo arte, los hechos físicos se utilizan para vehicular las ideas, los valores y los sentimientos; de modo que la distancia física se emplea para representar de alguna manera la distancia espiritual entre las diferentes figuras que intervienen en el argumento radiofónico y entre ellas y el radioescucha. Como se ha insistido con anterioridad, en la práctica se utiliza muy poco la fuerza expresiva de la distancia. En un lugar determinado se instala el locutor o el actor, a una cierta distancia que se considera normal a fin de obtener óptimas condiciones acústicas. La experiencia indica que no hay mucho que discutir en cuanto a las posiciones sino más bien en cuanto a la calidad de los micrófonos que se utilicen en el trabajo de la producción.

Es evidente que los efectos sonoros tienen un uso muy generalizado en la realización de programas diferidos de muy distinta índole: desde los programas misceláneos donde lo que se busca es crear un entorno programático de variedad hasta los programas seriados y novelados. La producción radiofónica basada en radiocortos destinados a diversos públicos y con distintas orientaciones sociales también emplean satisfactoriamente los efectos sonoros. Desde principios de la radio se usaron los efectos sonoros, los mensajes musicalizados y otros recursos para abrir y cerrar las estaciones, para identificar programas, para formular identificaciones de estación e incluso como separadores destinados a los programas vivos, musicales y de noticias.

Dice Arnheim que todo medio artístico es imperialista y, por ello, el arte de la palabra no puede ser la excepción. Se funda en el esfuerzo por conseguir toda la creación artística por medio de la expresión oral, sin utilizar ningún instrumento que no pueda ser expresado más que a través de la palabra. En el arte radiofónico, la conversación es la esencia expresiva por naturaleza propia. Nada es ajeno a la palabra. Una vez que la palabra se combina con los efectos sonoros y la música, la radio ensancha el horizonte imaginal de la comunicación humana. Si muchas personas consideran que la radio es el arte más pobre porque un tanto de su contenido, así como las voces y expresiones de ciertos locutores no ayudan para desmentirlo, esos detractores tendrán que reconocer que la radio, como medio de expresión sensitivo e intelectual es, junto con la literatura, una de las artes más nobles de la expresión humana.

Muchas estaciones de radio emplean los efectos sonoros para llamar la atención de los radioescuchas y hasta para dar un toque dramático a las noticias y programas diversos. La situación de las emisoras de AM fue en el pasado muy distinta a la actual. Se carecía de una tecnología apropiada y muchos de los efectos sonoros eran producidos con el más extraordinario ingenio de que se tenga memoria. La historia de la radio mexicana está llena de estampas provincianas donde la inventiva y genialidad de los trabajadores de la radio hicieron toda una época de colorido y genialidad. Ahora se cuenta con recursos distintos, la radio perdió mucho de ese *glamour* pintoresco de los primeros tiempos y *enlató* gran parte de su producción. Se perdió el *calor* de la programación viva y se dio paso a una frialdad tecnológica que robo-

tizó mucho el trabajo fecundo y creador de los locutores y operadores de antaño. No es objeto del presente trabajo establecer qué tanto del romanticismo se perdió por la llegada de las nuevas tecnologías y qué tanto de las nuevas tecnologías han aportado algo para reencontrar ese calor de los programas en vivo que ya son escasos en el cuadrante de la preferencia popular. Es evidente que los tiempos cambian y no se vuelven a repetir dentro del mismo contexto sociológico. Nadie puede menospreciar los sentimientos románticos que aún quedan en el ambiente; personas a quienes se les hace un nudo en la garganta con sólo pensar que los tiempos de la época de oro de la radio fueron mejores, aún cuando los tiempos conduzcan inevitablemente a nuevos horizontes. Nadie puede establecer qué tiempo fue mejor, menos aún comparar la nostalgia de aquellos años (por evidente menosprecio a lo nuevo), con las extraordinarias ventajas del sonido estéreo digital del que hoy disponen las modernas radiodifusoras. La radio, como la misma vida humana, debe vivirse tal cual se presenta. Los hombres que asumen el reto de vivirla tienen que asumir también las responsabilidades del tiempo que les corresponde. Es claro que las nostalgias generacionales se transmiten como herencia cultural, como también se transmite el corazón del hombre. ¡Está fuera de duda! De otra manera, carecería de sentido el esfuerzo cotidiano que realiza el hombre en la empresa más trascendente: la empresa de vivir.