

CAPITULO II

Evolución de la narrativa radiofónica

SUMARIO: 2.1. La investigación del lenguaje radiofónico.—
2.2. Unidades de nivel sincrónico para el estudio del lenguaje radiofónico: las radio-mutaciones.—2.3. Factores internos y externos del contar radiofónico.—2.4. Las radio-mutaciones.

2.1. La investigación del lenguaje radiofónico

Una lectura atenta de la panorámica histórica precedente nos revela la existencia en su contexto de los distintos planos que han sido considerados a la hora de su elaboración:

— Uno netamente cronológico, como obligada referencia localizadora de los fenómenos radiofónicos en el tiempo.

— Se ha considerado también la extensión física del medio en el mundo como fórmula que marca, junto a su aumento cuantitativo, el alcance de la radio y su conversión en fenómeno de masas.

— La referencia a los contenidos es obligada en determinados momentos, dado el carácter histórico del estudio realizado.

— Del mismo modo, la evolución de la técnica instrumental es un parámetro insustituible en el crecimiento no sólo cuantitativo, sino como parte necesaria para la comprensión de los fenómenos nuevos que aporta la radiodifusión.

— Las consideraciones socioculturales que rodean toda la perspectiva histórica, sobre cuya importancia no parece necesario insistir.

— Por último, se ha hecho referencia a los cambios observables en el modo de contar de la radio, distintos entre sí y adaptados a un momento concreto de actuación.

La importancia de esa visión histórica es obvia. De un lado, ayuda a la comprensión de lo que es hoy la radio, proporcionando datos, bases y criterios para un enjuiciamiento más consciente del momento radiofónico actual, así como ayuda a la comprensión del por qué de determinadas situaciones actuales en las radiodifusiones nacionales. Por otra parte, se han perfilado notas distintivas de la comunicación radiofónica que son imprescindibles para la comprensión teórica y práctica de la comunicación sonora a distancia. Precisamente en base a la historia y su entendimiento, podremos seguir avanzando en el estudio de lo radiofónico, proyectando hacia adelante nuestro conocimiento.

Pero, sin embargo, no nos interesa, desde ahora, seguir profundizando bien en la historia en sí, bien en los planos en base a los cuales ha sido estructurada, más que de un modo subsidiario. Lo cronológico del hecho, su extensión, y sobre todo los contenidos, son objeto de estudio de la ciencia histórica. Mientras, la técnica instrumental puede ser estudiada desde una triple dimensión: técnica en sí, histórica y en relación con sus aportaciones a la sociología de la comunicación sonora. En adelante, sólo nos interesarán esos parámetros en la medida en que puedan afectar al estudio del *modo de contar* de la radio y su evolución. Esto es, en la medida que afecten al estudio del *cómo*, de la *forma* de contar de la radio; de la *narrativa radiofónica* que determina —y es determinada— por un modo de obrar y actuar en el camino hacia la investigación de lo que se ha dado en llamar *lenguaje radiofónico*.

Ello plantea, naturalmente, la cuestión de si hay un *cómo*, una *forma*, un *estilo* de contar en radio, y de si ese estilo es algo propio del medio o forma parte del sistema más amplio de la estilística en general. A su vez, apunta la cuestión de la narrativa radiofónica bajo similares características, y, en definitiva, de un lenguaje radiofónico constituido con entidad propia o como parte del lenguaje.

Ninguno de los interrogantes anteriores es nuevo. Desde que, en 1924, Alfred Braun acuña el término *akustisches Film*, refiriéndose al modo de contar en la radio, hasta hoy, estas cuestiones siguen sobre el tapete, sin que se haya llegado en ningún caso a una respuesta definitiva. Posiblemente, la causa de la dificultad de llegar a unas conclusiones sea el que para la explicación de un problema nuevo —como lo es el de la radiodifusión— se han aplicado, casi siempre, puntos de vista tradicionales que poco o nada tienen que ver con el fenómeno en sí.

Por ejemplo, existen numerosos manuales que se plantean el problema del lenguaje como algo definitivamente resuelto partiendo de una consideración morfológica de lo radiofónico. Para ellos, todo el secreto estriba en la forma que tiene un guión de radio, en las abreviaturas que el oficio ha fosilizado para los distintos planos sonoros, y dos o tres fórmulas más al uso. Naturalmente, sobre esas bases no puede darse un lenguaje radiofónico, sino una codificación, ya en desuso, que tiene más de artificio, de «truco», que de lenguaje.

De otra parte, la investigación en torno a estos interrogantes es realmente escasa a escala mundial. Los estudios de conjunto sobre lo radiofónico, única posibilidad de obtener unas conclusiones, aunque sean provisionales, son muy escasos. Por ello, nuestro trabajo tiene dos vertientes: una observación de conjunto, en la que se contemplan fenómenos radiofónicamente universales, y el intento de una nueva perspectiva de lo sonoro en radio, a partir de distintas teorías de elaboración reciente.

2.1.1. EL CONTAR Y SUS FORMAS

La existencia de distintos modos de *contar* en radio es obvia. Basta recurrir a cualquier archivo sonoro, de hace sólo unos años, para comprobar cómo los productos radiofónicos *suenan* distintos a los de hoy. Y ello no sólo en razón de una mejor reproducción debida a la técnica instrumental de grabación, sino, sobre todo, por la manera en que fueron contados. Las voces, las músicas, todos los elementos del mensaje radiofónico son distintos: voces más solemnes, «oficiales», más dramáticas; músicas más espectaculares, más redondas en sus arranques y resoluciones; textos más barrocos, con una gran participación del narrador, etc. Al escuchar esos programas se puede determinar prácticamente la época y el año en que fueron producidos. Pero no hay que perder de vista que la audición de dichos programas nos viene dada por una grabación que, en definitiva, nos supone la posibilidad de recibir *informaciones directas del pasado* (173). Es decir, que ese registro sonoro nos permite situarnos en el nivel necesario para alcanzar una perspectiva sobre el producto, lo cual hace que, por contraste con nuestro conocimiento actual, una música de Gordon Jenkins, en

(173) Vid. HUND, W., *Comunicación y Sociedad*, Barcelona, 1970, 32.

su primera época, la situemos en 1950. Este distanciamiento de lo grabado nos muestra más claramente la carga semántica —ya codificada— que en sí transporta ese producto en «conserva»; la grabación ha actuado como un *separador* que nos proporciona la posibilidad de una mayor contemplación estética, y estática, del producto.

Si en lugar de escuchar un programa de 1960 oímos uno de 1950, seguiremos notando esas diferencias, que, por otra parte, no son puramente morfológicas, de presentación —o de «confección», si se prefiere el término periodístico tradicional—, sino de la *forma* de contar, del *cómo* está contado. Es indudable que no se puede «radiofonizar» un mismo argumento del mismo modo hoy que hace quince años. Estas constataciones evidentes nos indican, de modo inequívoco, la existencia de una preocupación por el *cómo* contar la historia, por la *forma* y el estilo más adecuado para el contenido y la época, utilizando recursos expresivos que, en buena parte, son específicamente radiofónicos.

Contar en forma hablada es una necesidad ineludible propia del medio, dictada por su misma naturaleza, e independiente de que aquello que es referido esté o no escrito con anterioridad. Así, pues, aceptada la existencia de *formas* de contar, de cambios en el *cómo* del contenido —en las *condiciones del contenido*, según Barthes—, estamos en el camino de una narrativa radiofónica que se revela variable, en su evolución temporal, y, hasta cierto punto, independiente, en cuanto que usa elementos entremezclados cuya expresión no alcanza dimensión auténtica si no es en el medio radiofónico.

Evidentemente, este modo de estudiar la preocupación formal tiene un transfondo de dedicación hacia el pasado más que hacia el presente. Lejos de ser una objeción seria al estudio, ése puede ser precisamente el punto de partida para la investigación del lenguaje radiofónico. En opinión de Saussure, Jakobson y Hjelmslev, «para llegar a la naturaleza del lenguaje es necesario estudiarlo en un nivel sincrónico, es decir, pararlo, fijarlo, detenerlo, estatizarlo» (174). Ello revela que el modelo de investigación a seguir debe ser, fundamentalmente, lingüístico. Si establecemos una comparación inicial entre la narración tradicional y el *contar* radiofónico, el papel del *cómo*, de la *forma*, se revela especialmente importante, ya que, como dice Barthes, «no podrá

(174) Vid. NUÑEZ LADEVECE, *Estructuralismo lingüístico*, Enciclopedia GER, VIII, 421, Madrid, 1973.

ser una ciencia de los contenidos —sobre los cuales únicamente la ciencia histórica más estricta tiene poder—, sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir, de las formas» (175).

Esta es la base del estudio de los cambios en la narrativa radiofónica, si aceptamos como significado de «contenidos» una referencia a los argumentos o a los hechos *estricto sensu*. La unión con el presente —objeción anteriormente expresada— puede ser salvada a través de la creación de una crítica radiofónica, hoy inexistente, o a través del análisis de las *formas*, revelando la importancia de éstas sobre el contenido, distinguiendo temática de contenido concreto. Es decir, el estudio de los cambios de la narrativa radiofónica debe moverse en dos planos: uno lingüístico, de forma y estilo, y otro temático, sin que haya lugar al estudio del contenido en sí, en tanto la investigación quiera centrarse en lo radiofónico y no en lo histórico.

2.1.2. NOTAS DIFERENCIALES DE LA NARRATIVA RADIOFÓNICA

Sin embargo, no es posible aceptar de modo total el paralelismo entre la narrativa tradicional y el contar radiofónico. Aunque el método apuntado pueda ser utilizable en gran parte, no lo es de un modo total, dadas las diferencias esenciales entre ambas formas de narrar.

Dichas diferencias surgen en función de la misma naturaleza de los medios, impreso y sonoro. A partir de esta consideración básica se derivan una serie de consecuencias teórico-prácticas ampliamente repetidas en manuales sobre comunicación e información, que pueden resumirse en cuatro grandes apartados (176):

(175) Vid. BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, París, 1966, 97.

(176) Sobre estos temas, vid., entre otros, LAZARSFELD, Paul, *Radio and the printed page*, New York, 1940; THIBAUT-LAULAN, Anne Marie, *Systems partiel de communication*, París, 1972; LAZARSFELD, P. & MERTON, F., *Mass communication, popular taste and organized social action*, en «The communication of ideas, New York, 1948; FELDMANN, Erich, *Theorie der Massenmedien*, München, 1948; STEINBERG, Charles, *Mass Media and Communication*, New York, 1970; CLAUSE, Roger, *La radio, Huitième art*, Bruxelles, 1945; WEDELL, E. G., *Structures of Broadcasting*, Michigan, 1970; SCHRAMM, Wilbur, *Mass Communications*, Urbana, 1960; MOREAU, J. G., *Mass Media*, II, 62 y ss., París, 1966; DOVIFAT, E., *Handbuch der Publizistik*, Berlín, 1969, II, 260 ss.; DE FLEUR, Melvin, *Theories of Mass Communications*, New York, 1970.

a) *Los procesos de creación y elaboración literarios y radiofónicos difieren desde la propia intencionalidad y afectan, por tanto, la totalidad de ambos.*

En efecto, desde el momento mismo en que se plantea la necesidad o conveniencia de un determinado producto radiofónico, éste queda condicionado, de base, a ser únicamente escuchado. Esta observación perogrullesca tiene gran importancia, ya que en ese momento se determinan toda una serie de condicionantes que interesan, desde el acto creativo hasta el producto que pasa al aire, alcanzando así su única realidad. En el proceso creativo, por tanto, todos esos factores deberán ser tenidos en cuenta, marcando así unas condiciones al acto creador que le hacen distinto del literario, cuyos condicionantes son diferentes.

Por otra parte, frente al tradicional modo de hacer literario, que supone una acción creadora individual, el *hombre de la radio se ve inmerso en un tipo de trabajo para el que, necesariamente, debe contar con la colaboración de otros hombres.* Este hecho afecta a cualquier tipo de producto radiofónico —desde el noticioso al dramático—, y alcanza incluso a los que podríamos llamar creadores netamente radiofónicos. La naturaleza de la colaboración no se reduce, por otra parte, al aspecto técnico de la «puesta en antena» —equiparable en abstracto a un proceso de impresión, desde este punto de vista—, sino que, de hecho, implica modificaciones sobre la *esencia* de la idea creada. El que en la praxis se den productos netamente individuales no hace sino confirmar la regla, ya que, normalmente, son los menos radiofónicos de todos. Estos productos han surgido a la radio como consecuencia de una acción empresarial, ajena a cualquier consideración expresiva, en la búsqueda de costos más reducidos. De ese modo, el germen del producto radiofónico ha quedado trastocado en su naturaleza —desde la ideación a la presentación—, oponiéndose al proceso creador del medio. Así se han obtenido productos rentables, pero no radiofónicos. En este hecho puede encontrarse una buena parte de la explicación a la atonía radiofónica de algunos países.

Junto a estos dos puntos conviene señalar que, salvo excepciones, los productos radiofónicos *no suponen un proceso creador único, sino varios procesos simultáneos inspirados en una misma idea y destinados a integrarse para la consecución final del producto planteado.* Este hecho puede afectar a la totalidad de lo emitido por cualquier estación radiodifusora. Evidentemente, la *complementariedad* de la creación es mayor en determinado tipo de programas —dra-

máticos, reportajes, etc.—, aunque de algún modo alcanza también a los simples servicios de noticias.

En cuanto al proceso de elaboración, es bien claro que difiere sustancialmente del literario, tanto en su aspecto de producción y realización o puesta en antena como en el modo de su concepción como proceso. Considérese que no existe producto radiofónico en tanto no es emitido, vivo o diferido, desde el estudio.

b) *Las posibilidades expresivas de los dos sistemas no son equiparables.*

La obra radiofónica —entendida en sentido amplio— no es «redactada» teniendo en cuenta los mismos recursos estilísticos ni la misma estructura gramatical de la obra literaria. Lejos de plantearnos aquí la problemática de una mayor o menor riqueza expresiva de una sobre otra, conviene destacar que, tanto en lo que se refiere a la pura construcción gramatical —pensada para ser oída— como a su pura apariencia formal —un guión radiofónico es algo bien distinto de un manuscrito literario—, la forma de contar en radio difiere esencialmente de la forma de redactar para cualquier medio impreso. Por otra parte, el relato radiofónico puede ser enriquecido con una serie de elementos no utilizables en la obra literaria. La música, los efectos, el timbre y las matizaciones de una voz, los mismos silencios, en fin, *son algo más que meros recursos morfológicos o técnico-instrumentales dentro del relato radiofónico.*

Estos extremos son fácilmente constatables. Si durante años se han buscado voces «frías» para la lectura de las noticias, o en algunos países —especialmente Estados Unidos— se prohibió el uso de ciertas técnicas —efectos, reverberaciones, etc.— para la difusión de las noticias, es porque se buscaba una mayor objetividad en la transmisión de informaciones, entendiéndose que *aquellos elementos jugaban un papel muy distinto al de meros «adornos», ya que ampliaban las posibilidades del impacto radiofónico, pudiendo modificar el contenido informativo.*

Del mismo modo, la necesidad de adaptar las obras literarias para su difusión por radio muestra la incompatibilidad de ambos sistemas. Aunque Pierre Schaeffer opina que en la medida en que se perfeccionaron los sistemas de difusión radiofónica «fue posible la emisión de obras tradicionales sin necesidad de adaptación ni trucaje», el hecho concreto es que ese tipo de experiencias fue muy reducido, en ocasiones de puro laboratorio, y que, paralelamente a su desaparición, se incrementó de modo notable la producción de

obras originalmente pensadas para la radio, como el mismo Schaffer reconoce.

Por último, tómesese en cuenta que, en radio, *crear* sobre productos preexistentes y de naturaleza distinta supone siempre *adaptar*, esto es, desvirtuar la intencionalidad original, *subordinando el producto creado a otro en fase de creación, con lo cual se desvirtúan ambos, dándose las consiguientes transferencias de una fenomenología a otra*. El hecho de que sobre estas bases se hayan creado productos estimables, estéticamente incluso, no niega en modo alguno este principio, ya que la transferencia de valores es fácilmente detectable por el dominio de alguno de los elementos sobre los demás. Sin embargo, esa *recreación* es algo habitual en la radio, comenzando por los mismos servicios de noticias.

c) *El modo de contemplación de un producto radiofónico y uno literario es radicalmente distinto*. Mientras éste fue pensado para ser leído individualmente, aquél, como ya apuntamos más arriba, desde el instante mismo de su ideación estaba destinado a ser oído. Esta diferencia fundamental en la forma de contemplación —leída o escuchada— determina una serie de consecuencias que van desde la pura actitud personal que comporta cada una de ellas hasta las repercusiones de orden psicológico derivadas de la lectura y audición, respectivamente. Junto a ellas, las consideraciones diferenciadoras, puramente físicas, de contemplación estática o dinámica, de entorno en el momento de la recepción del mensaje, de instrumentalidad materializada de ambos medios —libro/receptor—, y todas las derivadas de la actuación de la vista y el oído, así como el distinto nivel y sistema de carga semántica de los mensajes visuales estáticos y de los auditivos dinámicos.

d) *Las posibilidades de comprensión de un mensaje impreso y otro auditivo no son equivalentes ya en razón de la propia naturaleza de los mismos*.

A las consideraciones apuntadas en el apartado anterior debemos añadir la fugacidad de lo radiofónico frente a la permanencia de lo impreso, que determina la posibilidad de una nueva lectura, de un volver atrás. En el mensaje impreso, la permanencia juega a favor de la comprensibilidad, no existiendo otra limitación que la capacidad intelectual y cultural de aprehender lo que está escrito. A esta limitación intelectual, la radio añade *un paso constante en el tiempo* que dificulta la comprensión del mensaje. Por ello, con el transcurso de los años, el medio ha ido depurando su lenguaje, buscando una mayor sencillez expresiva, en un esfuerzo

constante hacia una más amplia comprensibilidad. Esa necesidad de *ser entendida* hizo tipificar excesivamente muchos conceptos, deteriorándolos por su estandarización hasta reducirlos a «tópicos» radiofónicos. Por esa misma causa se produjeron dos fenómenos paralelos, aunque opuestos: de un lado, la selección de un vocabulario y unos conceptos excesivamente elementales y simplificados (con lo que se consiguió la adhesión de audiencias amplias en estratos socioculturales muy concretos, que después fueron etiquetados como el «público de la radio», transfiriéndose a ésta el mismo carácter de su audiencia), y, por otra parte, la elección de un léxico excesivamente cultista (hasta lo antirradiofónico) y el manejo de unos conceptos culturales muy elevados; con ello se dio lugar al nacimiento de la «radio antirradio» de los *terceros programas* nacionales (hoy ya en liquidación por todo el mundo, no sólo por lo que de alienación cultural suponían, sino por la propia ineficacia de los mismos y la aparición de un concepto radiofónico más auténtico).

Estos cuatro matices diferenciadores, que afectan a la totalidad de los productos radiofónicos, muestran de modo claro la naturaleza divergente de los mismos respecto de los literarios, como indicábamos más arriba. Al diferir en su naturaleza, los cambios experimentados en la radio, y sus consiguientes *formas* o estilos, no son equiparables a los literarios, así como tampoco lo son ambas narrativas. Sin embargo, puede propugnarse, con Barthes, el estudio de las condiciones del contenido, de las formas, como método de investigación narrativa, primero, y del lenguaje, posteriormente. Junto a este método se desarrolla también una aproximación experimental, tomando como base el «método-mosaico» propugnado por Bekesy, como único apropiado para el estudio de la fenomenología de lo auditivo (177).

2.1.3. NATURALEZA Y CARACTERÍSTICAS DE LA DIFUSIÓN RADIOFÓNICA

La aparición de la radio supuso un cambio radical en los sistemas de comunicación. Una breve panorámica nos ayudará a comprenderlo mejor.

(177) Consiste en «considerar cada problema en sí mismo con escasa referencia al campo en que está situado y tratar de descubrir las relaciones y principios válidos en el área circunscrita». Vid. BEKESY, George von, *Experiments in Hearing*, McGraw-Hill, Nueva York, 1960, o la amplia referencia citada por M. McLuhan en *La Galaxia...*, *op. cit.*, 68 y ss.

En un principio, la comunicación de cualquier contenido, bien fuera educativo, cultural o de simple evasión, requería el desplazamiento del receptor a un lugar determinado, en un tiempo previsto, donde, en unión de otros receptores, se le daba a conocer un mensaje por medio de un contacto personal —distante o próximo—, pero físicamente presente. Es el caso del teatro, de los espectáculos en general, de la escuela, la universidad, etc. Era, por tanto, una comunicación directa, personal y colectiva. Más que de receptor puede hablarse de espectador que utiliza su vista y oído para aprehender aquello que se le comunica.

Al aparecer la impresión y vulgarizarse lo impreso, se produce una primera modificación en el sistema tradicional de la comunicación. Ya no es necesario un acto de presencia, como no fuera para la adquisición del producto impreso, ni tampoco una unión colectiva para recibir el mensaje. Por tanto, no había un contacto personal y la comunicación pasó a ser indirecta —respecto del promotor—, individual, privada y visual, disociando los sentidos, según McLuhan.

Un tercer proceso nos lleva al desplazamiento del receptor hasta un lugar determinado, como en el primer caso, con un horario fijo, donde recibe el mensaje en unión de otras personas, pero comunicado por un contacto no personal ni físicamente presente, sino a través de una «imagen de una imagen de la realidad» (cine). Se trata, pues, de un acto colectivo, indirecto y audiovisual tecnificado.

El paso siguiente aísla al receptor del mensaje en su domicilio para ofrecerle un contenido sonoro de «espacio abierto», servido por un productor invisible, sin rostro ni imágenes, y, en cierto modo, monopolístico. Y con este proceso de una comunicación aislada, separada de lo colectivo, a cargo de un ente invisible, nace una nueva relación receptor/productor, creando una dependencia del primero respecto del segundo. La comunicación es individual, indirecta, privada, auditiva e impalpable, ya que la única materialización posible es el sonido o, en otro orden, el del aparato de radio. No puede hablarse de un tiempo fijo para este tipo de comunicación, ya que es accesible las veinticuatro horas del día. Es decir, su presencia es constante.

De esta manera, el primer cambio observable en radio no es una modificación radiofónica propia, sino una modificación en la forma del proceso comunicativo y en la naturaleza del mismo. Es el paso de una narrativa escrita a una narrativa oral; del campo visual al auditivo, que, a su vez, ha sido modificado con respecto de su concepto original. Aunque en

el estudio de lo auditivo nos detendremos más adelante, conviene señalar ahora sus características más importantes. M. McLuhan y E. Carpenter son quienes mejor lo han descrito: «La característica fundamental del sonido no es su localización, sino el hecho de que existe, es decir, que llena un espacio. Decimos “la noche está llena de música”, igual que el aire está lleno de fragancia; la localización carece de significado. El público de los conciertos cierra los ojos. El espacio auditivo no tiene ningún foco preferente. Es una esfera sin fronteras fijas, un espacio construido por la cosa misma, no un espacio que contiene la cosa. No es espacio pictórico, encerrado, sino dinámico, siempre fluyente, que crea sus propias dimensiones momento tras momento. No tiene límites fijos; es indiferente al fondo. El ojo enfoca, señala, abstrae, localizando cada objeto en el espacio físico contra un fondo; el oído recoge el sonido procedente de cualquier dirección. Escuchamos igualmente bien si ese sonido viene de la derecha o de la izquierda, de delante o de detrás, de arriba o de abajo. No importa que estemos tendidos, mientras que en el espacio visual todo el espectáculo se altera. Podemos cerrar el campo visual, cerrando simplemente nuestros ojos, pero estamos siempre obligados a responder al sonido» (178).

El nuevo modo de comunicar difiere, además, de las formas tradicionales en la presentación, comprensión, contemplación y en la técnica, cuyas repercusiones respecto de la comunicación son superiores a las que pueda tener la impresión sobre el producto impreso.

Si establecemos un orden cronológico, la primera modificación del campo sonoro se produce con la invención del fonógrafo de Edison. Es el cambio de la presencia directa, de la experiencia viva, y colectiva, ritual, a una situación que elimina todas esas condiciones. La posibilidad de conservar un sonido para su posterior reproducción, aislado de la causa que lo produjo, introduce una serie de modificaciones sustanciales cuya naturaleza ha sido estudiada profundamente por Pierre Schaeffer.

El cambio más importante es la transformación de un campo acústico de cuatro dimensiones —las tres tradicionales más la intensidad—, en una señal de un sola dimensión o monoaural, capaz de restituir el contenido semántico

(178) Vid. CARPENTER, E. y McLuhan, M., *Explorations in Communications*, Boston, 1960, en especial «acoustic space». Existe traducción española con el título de *El Aula sin Muros*, Barcelona, 1969. Vid. *Espacio acústico*, 67 y ss.

de los mensajes, por deficiente que sea la grabación. Estos cambios no se realizan únicamente en el fonógrafo de Edison; el disco de microsurco y la cinta magnetofónica actúan de igual modo. Tampoco la estereofonía, ni la «cuadrafonía», son capaces de superar estos inconvenientes. Téngase en cuenta que se trata, en primer lugar, de una transformación del espacio acústico y, en segundo, que dicha transformación supone, además, una modificación del ambiente con consecuencias físicas (la aparición de una reverberación aparente) y psicológicas —no sólo derivadas de la falta de presencia directa, sino con la aparición de una serie de sonidos (ruidos eléctricos, toses, etc.)— que se perfilan de mayor importancia que los cambios físicos. Por contra, la grabación sonora, aunque pierda dimensiones sobre la escucha directa, gana en planos sonoros y en detalles —armonías, resonancias, fallos, etc.—, que no son detectados en una escucha directa (179). En definitiva, la fidelidad de la grabación no es, como dice Schaeffer, una reproducción, sino una *reconstrucción*. Ahora bien, en cualquier caso, la grabación supone una *deformación* del original, dada la incapacidad de restituir la totalidad del mismo y la adición de planos y detalles.

Esta misma transformación deformadora es observable si en lugar de ocuparnos de una grabación nos referimos a la simple voz captada por el micrófono, emitida y detectada a través del complejo receptor radiofónico. La transformación del campo acústico es exactamente la misma que en el caso de la grabación, con la diferencia de que ésta nos proporciona un contenido repetible mientras que aquella no, en función de la propia fugacidad de lo radiofónico. Las consecuencias físicas y psicológicas de la transformación son igualmente válidas en este segundo supuesto, bien se trate de una o varias voces, o incluso de una orquesta actuando «en directo» en el estudio.

La problemática se amplía cuando la grabación es difundida a través de una emisora. Surgen entonces dos nuevas consecuencias: de un lado, la necesidad de una restitución del contenido sonoro grabado del modo más fiel posible, y, de otro, el transporte de ese contenido reproducido, en las mismas condiciones, hasta el aparato receptor, que hará una nueva versión de aquella reconstrucción que fue la grabación original. De tal modo que el producto escuchado a través del receptor es únicamente *comprensible e identificable en función de la capacidad de restitución del contenido semán-*

(179) Vid. SCHAEFFER, Pierre, *Les machines*, op. cit., I, 77.

tico de los mensajes que tienen la grabación, por un lado, y la radio, por otro, puestos en relación con el cuadro de referencias culturales y de experiencias del oyente. Sólo en este caso se produce la comunicación radiofónica.

Es necesario fijarse también en el hecho de que esas consecuencias de tipo físico y psicológico a las que se alude al hablar de la grabación de sonidos, no sólo se producen en el caso de registros sonoros realizados «en directo», según la terminología profesional, sino también y, sobre todo, en los casos de interpretaciones expresamente realizadas para su grabación; en ambos supuestos existirán los cambios determinantes de la reconstrucción sonora como producto final. Sin embargo, conviene resaltar que dichos cambios tienen su origen tanto en la limitación de la técnica como en la intencionalidad subjetiva de quien realiza la grabación.

Aun con todo el cúmulo de perfeccionamientos técnicos existentes para la captación del sonido, puede hablarse de una limitación técnica, así como también de una «imperfección» de la técnica. Existe una limitación en cuanto que no es posible la captación del fenómeno sonoro tal cual se da, según vimos. Los diferentes tipos de micrófonos —direccionales, omnidireccionales, de condensadores, etc.— no son, en definitiva, más que intentos de perfeccionar la técnica de la captación sonora y, a la vez, los generadores de ese otro cúmulo de consecuencias apuntadas entre las psicológicas —detalles, ruidos, etc.—. Pero la propia técnica es fuente, a su vez, de un nuevo tipo de ruidos —en cuanto que éstos sean considerados como interferencias en la recepción del mensaje—, como los zumbidos o señales de fondo, de arrastre de la cinta o de paso de la aguja sobre el surco, etc., que serán observadas a la audición de lo grabado. En este sentido, la lucha de los ingenieros de sonido para intentar eliminarlos es constante.

Sin embargo, esa misma técnica permite, como apuntamos, la creación de distintos planos sonoros dentro de una misma grabación. Dichos planos vienen determinados no sólo por la colocación y calidad de los micrófonos, sino también por el uso que de ellos se haga en el momento del «ensamblaje» de los sonidos captados por cada uno de ellos, en el momento de la mezcla previa a la grabación. La ordenación de esos planos sonoros, en definitiva, no depende únicamente de las características del contenido a registrar, ni tan siquiera sólo de la capacidad técnica de los equipos, sino sobre todo de la intencionalidad del ingeniero de sonido o del jefe de la producción sonora. Es ese personaje el que con

sus criterios técnicos, su conocimiento de la acústica, pero sobre todo de acuerdo con su estructura mental, con sus condicionamientos personales todos y su gusto estético, está dando un nuevo matiz a la obra a registrar. Ello es igualmente válido si hablamos de una grabación musical que de un conjunto de voces dialogando entre sí.

Es decir, las consecuencias de tipo físico y psicológico derivadas del acto de la grabación sonora o de la transmisión a distancia de los sonidos, están condicionadas tanto por la técnica instrumental como por los condicionamientos personales de quien realiza la grabación o transmisión. Lo cual nos revela la posibilidad de obrar sobre dichas consecuencias desde un punto de vista técnico y desde un punto de vista personal, modificando estas últimas la actuación de aquéllas. En esa posibilidad de actuación, en el dominio consciente sobre las consecuencias del registro y el transporte sonoro, se encuentra *la base del actuar radiofónico, del modo de contar en la radio, en tanto que no son consecuencias imprevisibles en su planteamiento, aunque sí lo sea el efecto que dichas modificaciones en el uso de la técnica produzca en el oyente.*

Otro aspecto destacable de la nueva forma de comunicación que es la radio es el referido a la multiplicación del mensaje. En el proceso tradicional, el mensaje debe ser físicamente repetido y materializado (ejemplares) para que pueda ser alcanzable por los consumidores. Sin embargo, en la radio este proceso no es efectuado por el promotor, sino por los receptores de la comunicación. En efecto, el mensaje que facilita la radio es único en sí en el momento de la transmisión. Las «copias», es decir, la multiplicación del producto radiofónico, sólo se realiza mediante el acto volitivo del receptor al conectar su aparato de radio, seleccionar una emisora determinada en un momento dado y prestarle atención. Esta *dependencia* total del productor frente al receptor fue menos acusada en el principio de la radiodifusión, ya que se actuaba bajo los condicionantes del alcance técnico de la emisora y de la novedad que ello representaba. Pero, en la medida en que el fenómeno radiofónico fue extendiéndose, las posibilidades de selección se ampliaron hasta lo increíble, permitiendo el acceso del receptor a un mundo lleno de posibilidades de comunicación. Fue precisamente esa dependencia tan marcada de uno sobre otro, junto con el planteamiento comercial de la radiodifusión, la que marcó una serie de actuaciones cuyas consecuencias siguen aún vigentes hoy día. La primera y más importante

de ellas es la necesidad de una auscultación permanente de la audiencia de la emisora (*rating*), tanto para asegurar la inversión publicitaria como para comprobar el destino de los mensajes y sus posibles efectos sobre la audiencia. Por desgracia, el abuso del *rating* ha motivado situaciones extremas en la radiodifusión que han desembocado, las más de las veces, en el triunfo de la mediocridad (180).

Junto a la libertad del receptor para materializar el producto radiofónico, deben ser tenidas en cuenta también las condiciones en que el mensaje es recibido. Aunque históricamente la recepción se efectuara en un lugar concreto del domicilio, y casi siempre en compañía de los familiares o amigos, la audición de la radio se independizó de todo sistema convencional con la aparición del transistor. La transportabilidad del aparato receptor permitió la individualización de la escucha, alcanzando así el auténtico sentido de la difusión radiofónica, e hizo posible liberarse de todo el cúmulo de circunstancias receptoras que suponen tanto la prensa como la televisión o el cine. Por contra, esa misma movilidad y libertad conferida al receptor hizo también surgir distintos tipos de escucha. Según A. Moles, pueden distinguirse cuatro formas distintas de escucha:

La radio-ambiente, en la que todo lo que el oyente solicita del medio es que le proporcione un fondo musical o de palabras.

La radio que se escucha, y a la que se presta una atención marginal interrumpida por el desarrollo de alguna actividad paralela.

Atención concentrada, que supone el aumento de potencia del radioreceptor, rechazando así el entorno sonoro y concentrando la atención en el mensaje.

Y, por último, *la radio-selección*, que requiere la elección de un programa concreto por parte del oyente (181).

Frente a estos cuatro tipos de escucha, Schaeffer plantea cuatro *actitudes en el oyente*: *oír*, que es tanto como percibir simplemente; *escuchar* —que supone una actitud más activa—; *atender* —que lleva implícita una intencionalidad—, y *comprender* —como resultado combinatorio de escuchar y atender, cuya finalidad es asimilar (182).

(180) Vid. CAZENEUVE, Jean, *Las ondas y las masas*, REOP, 3, 1966, 18 y ss.

(181) Vid. MOLES, Abraham, *Situation de base de la communication*, en «L'Enseignement du Journalisme», XXI, 1964, 17 y ss.

(182) Vid. SCHAEFFER, Pierre, *op. cit.*, 103 y ss.

Tanto la clasificación de Moles como la de Schaeffer, o la de Lazarsfeld (183), suponen una gradación creciente del interés, de primera a última, que revela el carácter fundamentalmente subjetivo de la recepción radiofónica, ya que el criterio de clasificación, en todos ellos, es la actitud del oyente. Ello condiciona tanto el modo de actuar del productor como la eficacia del mensaje emitido.

Si ahora resumimos lo dicho en la descripción del cambio en el sistema de la comunicación que la radio supone, obtendremos una serie de conclusiones referidas a la naturaleza del medio y a su forma de actuación, desde una perspectiva que nada tiene que ver con la tradicional y que es más ajustada a las necesidades de lo auditivo. La primera de ellas, una definición aproximativa:

1) La radio difunde señales-producto *deformadas*, pero repetibles (grabaciones), o *transforma* campos auditivos reales irrepetibles (señales en vivo desde el estudio), enviándolas a distancia por medio de ondas, con lo que unas y otras son *irrepetibles, redundantes en su actuación, deformadas o transformadas, simultáneas, fugaces, multiplicadas por un factor extremo al medio y al productor (oyente), materializadas por el mismo, sólo aprensibles en presente y a distancia (en no presencia), bajo unas determinadas condiciones de recepción (tipos de escucha) y dirigidas a un público indistinguido.*

2) *El medio radiofónico no puede pretender un realismo total.* Si, como vimos, lo escuchado a través de la radio es el resultado de una serie de transformaciones electroacústicas y físicas, con efectos psicológicos, que modifican la esencia sonora de los contenidos originales —sean voces o músicas— y la percepción de los mismos, entonces la restitución total de la realidad por parte de la radio se manifiesta imposible.

3) Según ello, *la restitución que la radio hace de los mensajes originales no es tan siquiera una reproducción ni una reconstrucción, como vimos, sino una recreación.*

4) *La recreación radiofónica, al no poder restituir la realidad total, debe ser una recreación verosímil, para ser acep-*

(183) Vid. LAZARSFELD, Paul, *The Radio and the...*, op. cit., 55 y ss.; vid. también WRIGTH, C. R., *Comunicación de masas*, Buenos Aires, 1969, 63 y ss.

tada. En este sentido conviene recordar que ya Aristóteles señalaba como preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil (184). Ejemplos máximos de recreación y verosimilitud son la *adaptación* de Orson Welles de la obra *La guerra de los mundos* (185) y la propaganda nazi a través de la radiodifusión alemana, aunque en esta última pueda encontrarse también una abundante utilización de símbolos más que de conceptos, en un intento de actuar sobre las funciones psíquicas que escapan al control del intelecto (186). Recreación verosímil es también la «retransmisión» de un partido de fútbol; pero lo que escuchamos no es «el partido de fútbol», sino su recreación verosímil a cargo del reportero, con su narración, y de la técnica, con el aporte de datos sonoros sobre el desarrollo del encuentro (187). Sin embargo, resultó inverosímil el relato radiofónico de la «primera ducha» del hombre en el espacio, a bordo del «Skylab», en los últimos días de junio de 1973.

5) *En lo radiofónico pueden encontrarse dos niveles distintos de fenómenos psicológicos.* El primero de ellos provocado por la transformación que el medio impone a todo lo que deba ser difundido y sus consecuencias sobre el oyente aislado (188). El segundo, desencadenado por la acción del medio sobre la audiencia. Este aspecto ha sido perfectamente retratado por E. Tarroni, al decir que la «logosfera, el universo de palabras y música en que el hombre está inmerso, actúa sobre el subconsciente incitando a un reposo, en el que la imaginación se mueve libremente» (189). En esta situación, la narración radiofónica actúa favoreciendo los fenómenos de proyección, identificación y empatía (190), con lo que se da una fusión entre lo vivido y lo irreal. Lo radiofónico alcanza así una *dimensión psicológica en la que pueden efectuarse multitud de transmutaciones, y en cuyo grado de utilización se encuentran las bases de una actuación netamente emocional* (propaganda, seriales, etc.), *estético-emocional* (dramáticos, musicales), *estético-informativos* (do-

(184) ARISTÓTELES, *Poética*. Vid. también CAZENUEVE, Jean, *Sociologie de la Radio-Télévision*, PUF, París, 1963, 45 y ss.

(185) Cfr. pág. 63.

(186) Vid. TCHAKOTINE, Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, París, 1952, 109.

(187) Vid. PIERRET, Marc, *Entretiens avec Pierre Schaeffer*, París, 1969, 92 y ss.

(188) Cfr. págs. 128-129.

(189) Citado por CAZENUEVE, Jean, op. cit., 31.

(190) *Ibid.*, 41.

cumentales y reportajes radiofónicos) o *intelectiva* (entrevistas «río», con fuerte carga conceptual, boletines de noticias, etc.). Pero lo más importante de este fenómeno es el hecho de que *sea transferible al oyente en el instante mismo de conectar el receptor*, haya habido con anterioridad un hábito de escucha o no (191).

6) *La utilización de la radio como instrumento impide descubrir las verdaderas posibilidades comunicadoras del medio.*

De modo general, el uso que hasta el momento presente se ha hecho de la radio está ligado únicamente a las condiciones de su carácter instrumental: rapidez en la transmisión, eliminación de distancias y, sobre todo, el hecho de que el oyente no precise de ninguna aptitud previa para poder escuchar lo que se le dice. Ello ha desembocado en una radio que es solamente un instrumento de transmisión de noticias, o de propaganda, o de cultura, entendida ésta más como educación básica que como tal adquisición cultural. Pero ninguno de esos fines, con excepción de la propaganda en el período nazi, ha sido cumplido de un modo coherente con la naturaleza del medio, ya que de él únicamente ha sido utilizada su capacidad de transportar un contenido a distancia, con toda comodidad. O, como dice A. Silbermann, se ha tendido simplemente a *dispersar* la cultura o la información *en la sociedad* (192). El resultado de esta actuación ha sido, de un lado, la aparición de lo que Ulrich Sonnemann denomina «dialéctica de la noticia» (193) —conocimiento del hecho pero desconocimiento de su contexto—; de otro, la radicalización de los «moralistas de la cultura» (194) ante el mal uso de los productos culturales por parte de los medios de comunicación, y fundamentalmente por la radio,

(191) Sobre estos conceptos, vid., fundamentalmente, KRAUSS-ABLAS, Gunter, *Zum Begriff des Rundfunks*, en «Rundfunk und Fernsehen», 3, 1971, 284 y ss.; MALETZKE, Gerhard, *Psychologie der Massen Kommunikation*, Hamburgo, 1963. También los trabajos de investigación realizados en el área de Radio de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Navarra y dirigidos por el autor. Entre ellos, *Aproximación experimental a los elementos del lenguaje radiofónico*, I, II y III correspondientes a A. Da Silva, E. Sánchez Losada y L. Smith Basterra.

(192) Vid. SILBERMANN, Alphon: *L'Information radiophonique et la Societe*, en «L'Enseignement du Journalisme», 21, 1964, 28 ss.

(193) Citado por HUND, W.: *Op. cit.*, 27.

(194) Vid. Eco, Humberto: *La musique et la machine*, en «Communications», 6, 1965, 10 ss.

dado que es el de mayor alcance y difusión a escala mundial.

Cuando aludíamos a la clave de la interpretación del producto radiofónico (195), podía haberse objetado que sólo existía la posibilidad de comunicación en la medida en que se efectuase el *rating* correspondiente, lo que siempre ha llevado necesariamente a una degradación de los conceptos culturales, a una tiranía de la audiencia y a la disminución de los estándares de calidad de la emisora. Sin embargo, al formularse esta objeción se está pensando también en una *radio-instrumento*.

La experiencia histórica en la utilización de recursos expresivos del medio demuestra que sólo han sido entendidos en la medida en que quedaban incorporados, por repetición, al cuadro de experiencias del oyente. Ello indica que, en la medida en que se introduzcan nuevos conceptos, nuevas fórmulas, nuevas palabras, y se vayan repitiendo hasta la interiorización por parte del oyente —con lo que vuelven a degradarse en cierto modo—, es posible seguir elevando el estándar cultural de la audiencia. Si dicha forma de actuar, de modo acumulativo, se traslada también a la naturaleza del medio, y se da la importancia debida a su capacidad expresiva de modo programado, constante y consciente, se llegará a la utilización auténtica del medio radiofónico como medio de comunicación, perspectiva impedida hasta ahora por su utilización como instrumento. No se trata de un simple uso y abuso de lo sabido, sino de una ampliación y renovación constante de saberes y experiencias; de una política cultural o informativa propia del medio, en abstracto, y de cada emisora, en concreto. En resumen, de una actitud del medio y no de un ingrediente que termina por fosilizarse y estereotiparse, perdiendo todo su valor cultural, informativo o expresivo.

2.2. Unidades de nivel sincrónico para el estudio del lenguaje: las radio-mutaciones

En el epígrafe anterior hemos estudiado el primer cambio producido en relación con la radio, y del que, esencialmente, se derivan todos los demás. Como ya quedó dicho, ese cambio no es radiofónico en sí, sino una modificación en los sistemas de comunicación. Dicha modificación ha que-

(195) Cfr. pág. 129.

dado determinada en su naturaleza y, a través de ella, hemos establecido la identidad del fenómeno nuevo y buena parte de los fundamentos de su acción. Ello ha sido posible desde nuestra perspectiva actual, pero era difícilmente determinable en el momento en que la válvula termoiónica de De Forrest hizo posible la difusión radiofónica. Sin embargo, esos hechos, y sus consecuencias, estaban ya implícitos en la misma posibilidad de difundir a través de las ondas los sonidos emitidos por la voz.

Si la aparición de la radio no fue, y esto es evidente, un cambio radiofónico, ¿cuáles son los cambios cuya naturaleza calificamos de radiofónica, y cuáles son sus notas dominantes?

Siguiendo el criterio expresado anteriormente (196), los cambios radiofónicos no serán las repercusiones del medio sobre los oyentes, en primer lugar, ni sobre la sociedad en general, después, ya que a éstos se les denomina tradicionalmente «efectos» sobre la audiencia; ni tampoco las diversas estructuras de explotación —comercial, estatal, etc.—, ni tan siquiera las consecuencias derivadas de un perfeccionamiento técnico. Los cambios radiofónicos, a los que Antonio Calderón califica de *radio-mutaciones* (197), son las evoluciones observadas en la forma de contar como consecuencia de un modo de entender lo radiofónico, a lo largo de su evolución en el tiempo. Las radio-mutaciones son, en definitiva, las distintas unidades de nivel sincrónico en las que se puede detener el lenguaje radiofónico para estudiar su naturaleza (198).

Es evidente que ese empeño resulta, hoy por hoy, excesivamente ambicioso. El estado actual de los conocimientos sobre lo radiofónico y sus mutaciones es tan escaso como la actividad investigadora en torno al medio y sus posibilidades de expresión. Por ello nos centraremos en una primera descripción de esos cambios.

2.3. Factores internos y externos del contar radiofónico

El primer paso tiene que ser, evidentemente, un «a modo de definición» de lo que se entiende por *contar*. Sinónimos suyos son relatar, narrar, dar noticia de; comunicar e infor-

(196) Cfr. págs. 119-121.

(197) Vid. CALDERÓN, A.: Lecc. cit.

(198) Cfr. pág. 121.

mar —en una relación más lejana—. Por tanto, el *contar en radio es el modo de relatar* o narrar cualquier tipo de *contenido* a través de ese medio. En este plano no existen grandes diferencias entre la narración —el contar— tradicional y el radiofónico, como no sea el medio utilizado para darlo a conocer. Las diferencias más auténticas tienen su base en la naturaleza del vehículo por el que se cuenta —voz—, el medio por el que se transmite —difusión radiofónica— y el sentido por el que esa narración es conocida —oído—. De todo ello se habló ya anteriormente (199). Interesa, pues, ahora conocer otras condiciones del contar radiofónico.

Por la propia definición que hemos dado de lo radiofónico (200), podemos establecer que *para contar en radio es necesario* desenvolverse dentro de unos parámetros determinados. Así, se hace imprescindible:

Una concepción de lo radiofónico como punto de partida para el desarrollo de cualquier actividad relacionada con el medio. Dicha concepción tiene una doble vertiente: de un lado, el entendimiento que del fenómeno tiene la emisora —como ente abstracto—, y según el cual se organizan y estructuran todos los demás criterios de su actividad; de otro, el entendimiento que de lo radiofónico tenga el responsable de cada producto concreto. De la fusión de ambos surgirá un planteamiento radiofónico, con predominio del primero sobre el segundo, que marcará lo que podíamos llamar el «libro de estilo de la emisora». El resultado de esa conjunción es lo que hace distinguir una emisora de otra en el momento de sintonizarla, por su modo de hacer, con independencia de las voces de sus locutores.

— *Un dominio del medio*, esto es, un conocimiento de las posibilidades del mismo, tanto en el plano de su acción radiofónica sobre el público como del creador sobre el instrumento técnico. Si falta alguno de los dos extremos, el producto final se verá dañado en su planteamiento y eficacia. Naturalmente, el conocimiento del instrumental técnico hace referencia tanto a un saber de su funcionamiento —sin el cual se efectuará la transferencia desconocimiento-instrumento-medio— como a las posibilidades que dicha técnica le brinda en el campo de lo expresivo.

— *Un saber de las limitaciones técnicas, humanas y económicas*. Lo contrario es inviable teórica y prácticamente.

(199) Cfr. págs. 121-125.

(200) Cfr. pág. 132.

A nivel radio o a nivel emisora, existen una serie de limitaciones en estos tres campos, cuyas posibles repercusiones sobre el producto planteado deben ser tenidas en cuenta antes de acometer la tarea. No todos los vehículos cuentan con unas disponibilidades técnicas ilimitadas materialmente —otra cosa es que deban o no contar con ellas— ni con el equipo humano suficiente —supuesto su nivel de competencia profesional—, ni los recursos económicos permiten siempre el desarrollo de una actividad onerosa. Sin embargo, aquí se quieren destacar más las limitaciones que los tres órdenes tienen en cuanto a sí mismos, y sus implicaciones sobre el producto sonoro, que la propia limitación operativa de los mismos. Ni el equipo técnico ni el humano, por perfectos y desarrollados que sean, pueden verse libres de unas limitaciones, que fijan las fronteras del quehacer radiofónico en lo narrativo y operacional. Por ello, este punto se halla estrechamente referido a los dos anteriores.

— *Una evaluación del valor lingüístico de las posibilidades expresivas que brinda la técnica*, como medio de elaboración de productos narrativamente más perfectos y, por tanto, con mayores posibilidades de comunicación eficaz. Ello implica, evidentemente, un dominio paralelo del lenguaje hablado y de la estructura narrativa.

— Del mismo modo es necesario *considerar la manera más adecuada de aproximarse, en concepto y forma, al cuadro de referencia cultural de los oyentes*, teniendo siempre en cuenta la posibilidad de degradación de los esquemas utilizados y, por tanto, su eficacia pasajera (201).

— Por último, el planteamiento narrativo tiene también en cuenta otra serie de condicionantes, como pueden ser la propia política —en abstracto— de la emisora, la intencionalidad concreta del creador del producto, la carga estética que se le quiera dar, el servicio que con ello se pretende cubrir, etc. Todos estos puntos son condiciones *internas* del contar radiofónico.

Los factores externos vienen determinados por el tipo de audiencia, el papel que en el *establishment* se atribuye al medio, el entorno sociocultural en que se actúa y los cambios que se operan constantemente en el mismo.

Tanto los factores internos como los externos actúan de modo claro sobre el conjunto de lo emitido, y, así, el producto final, la forma en que está contado, la narrativa utili-

(201) Cfr. pág. 135.

zada para ese *dar a conocer*, es el resultado de un equilibrio entre las condiciones internas y externas, con predominio de aquéllas sobre éstas, excepción hecha de los casos en que los factores externos son de tal peso —formas concretas de entendimiento político estricto por parte de un Estado— que pueden modificar no sólo el resultado final, sino toda la actuación del medio. Salvada esta situación límite, los factores externos han sido, históricamente, modificados por los internos en mayor medida de lo que aquéllos han podido afectar a éstos. De hecho, los efectos de la radiodifusión sobre la sociedad son más evidentes que los contrarios, con ser también importantes.

La suma de todos los factores del contar radiofónico ha dado como resultado, a lo largo de la historia, unos estilos concretos de narrar. No se trata, evidentemente, de una misma forma para contar cualquier contenido dentro de una época, sino el hecho demostrado de la existencia de un entendimiento de lo radiofónico que ha determinado la preponderancia de una forma de hacer con respecto a las demás, al extremo de informar toda la programación, de lo noticioso a lo dramático, con una carga semántica perfectamente detectable. Añadamos ahora, una vez más, la gran influencia que sobre el conjunto de los productos radiofónicos ha tenido y tiene la técnica instrumental (202).

Definidas las condiciones del contar radiofónico y la naturaleza de las mismas, veamos en cuántas unidades sincrónicas, o *radio-mutaciones*, puede dividirse el estudio de la narrativa radiofónica. Un simple repaso a la visión histórica (203) nos apunta la existencia de cuatro radio-mutaciones (*radio-espectáculo, radio-tocadiscos, radio-noticias y radio-comunicación*), a las que será preciso añadir otras dos para tener una panorámica lo más completa posible.

2.4. Las radio-mutaciones

2.4.1. RADIO-DIFUSIÓN

Bajo este nombre se entiende la actuación de la radio en el periodo que media entre su aparición y el establecimiento de emisiones regulares. Comprende, pues, la etapa experimental de la radio, con su carácter no regular y, hasta cierto

(202) Cfr. págs. 128-130.

(203) Cfr. págs. 33-114.

punto, prehistórico. (No es, por tanto, una mutación en sentido estricto, ya que no implica un cambio en la forma de contar la radio —lo cual es imposible por no haber precedente—, sino, como quedó indicado, el cambio es de sistema de comunicación. Es, por tanto, el principio de una forma de decir nueva, distante y mágica en lo que representa de ruptura con el sistema de la comunicación oral directa o de la comunicación visual impresa.

En este período no es detectable ninguna preocupación expresiva; simplemente existe una necesidad experimental que confirme las posibilidades del nuevo medio. Por eso las experiencias se centraron, de un lado, en rendir una calidad sonora tan perfecta como era posible y, por otro, lograr el mayor alcance en la difusión. Fue, pues, un planteamiento utilitario encaminado a un reconocimiento de la validez del sistema técnico. Pero, naturalmente, para hacerse oír, oír a distancia y por un procedimiento electroacústico, había que ofrecer algo que oír.

Los contenidos que se ofrecieron tampoco se sustentaron sobre una base radiofónica, como hoy lo entendemos, sino con el mismo criterio utilitarista. Es decir: no importaba el contenido ni la forma, sino el beneficio que sobre la extensión del procedimiento se podía obtener. Por ese camino se inició —ya lo hemos visto— la emisión de noticias meteorológicas, de comunicados personales, de alguna noticia política, o, en un plano más elevado, pero igualmente utilitario, la retransmisión de algunos acontecimientos musicales (204). En definitiva, lo único importante era demostrar la posibilidad de difundir, la existencia de la *radio-difusión*.

Sin embargo, ya con esos simples hechos esporádicos se puso de manifiesto el papel importante de la técnica, no ya como posibilidad existente, sino como modo de actuación. Al retransmitir el concierto de Enrico Caruso, o al facilitar noticias sobre el estado del tiempo, el instrumento estaba ejerciendo un papel *separador*, como dice Pierre Schaeffer (205), mientras el micrófono se limitaba a dar una pura versión sonora de los acontecimientos, y el campo acústico quedaba transformado.

Naturalmente, no se puede hablar en esta fase de factores internos o externos que no sean los puramente derivados de la técnica; como tampoco puede hablarse de «audiencia»,

(204) Cfr. págs. 39-42.

(205) Vid. SCHAEFFER, P., *Les machines...*, op. cit., 103.

ni tan siquiera de oyentes, sino, simplemente, de *testigos* de la experiencia.

2.4.2. RADIO-IMITACIÓN

A la difusión indiscriminada y discontinua sigue el establecimiento regular de las emisiones, cuya primera preocupación fue, precisamente, el tipo de contenidos que debía ofrecer. Como ya se vio (206), el concepto de *programación* nace precisamente en el momento de hacer regulares las emisiones. Ahora bien, esa preocupación por el contenido no se corresponde con una preocupación formal, inexistente, por otra parte. Por ello, la radio se limita pura y simplemente a *imitar* todas las formas preexistentes para difundir sus contenidos.

Se imita a los periódicos al leer las noticias, sin que éstas fueran sometidas a cualquier proceso (los «diarios hablados» fueron un buen ejemplo de esta imitación) (207). Se imita también al ofrecer lecturas de obras maestras literarias, recitar poemas o transmitir piezas musicales interpretadas por un reducido número de ejecutantes, etc. (208).

Pero en sí esta imitación supone: primero, el nacimiento del estudio en la emisora; después, la adaptación de la actividad desarrollada durante la fase experimental realizada ahora desde la emisora, lo cual en el fondo constituye un esfuerzo expresivo, aunque fuera inconsciente; por último, esa imitación es, según Schaeffer, una *reconstrucción*. El término puede ser utilizado aquí correctamente, ya que no se puede hablar de una *recreación* al faltarle la intencionalidad.

Para completar la producción «en vivo», desde el estudio, durante mucho tiempo se siguen realizando las retransmisiones más diversas, incluidas las cinematográficas, en cuanto este medio fue capaz de transportar consigo el sonido.

En general, no puede hablarse más que de un «estilo imitativo», con las mismas dimensiones de la imitación literaria o pictórica cuando se comienza a escribir o pintar.

La mutación que supone el paso de la *radio-difusión* a la *radio imitativa* es importante también porque con ella se inicia el aprendizaje de un nuevo modo de oír. Quien recibe el mensaje debe acostumbrarse a las transformaciones elec-

(206) Cfr. pág. 55.

(207) Cfr. pág. 58.

(208) Cfr. págs. 55-57.

troacústicas y físicas del campo auditivo, y enfrentarse a las nuevas circunstancias psicológicas de la audición radiofónica. Al propio tiempo, la radio-imitación sienta las bases de la *radio-espectáculo*, que le sucederá inmediatamente después. Por otra parte, se sigue haciendo un uso absolutamente instrumental de la radio, que ya no juega un papel difusor, como en la fase experimental, sino el de un elemento *distribuidor*.

2.4.3. RADIO-ESPECTÁCULO

Este cambio fue el resultado de una reflexión sobre el modo de obrar de la radio en la difusión y la imitación. Pero también algo más: supuso el hallazgo de una forma de expresarse radiofónicamente. Por ello, sin duda, fue el ciclo más prolongado de utilización de un estilo muy definido, cubriendo un amplio período de la historia de la radio. Por ligarla de algún modo al tiempo, podemos situarla, con las diferencias consabidas en el tiempo entre unos países y otros, entre 1930 y 1950, en tres fases: la primera, hasta el inicio de la guerra mundial, fue la fase más pura y amplia de la *radio-espectáculo*; la segunda, durante el desarrollo de la contienda, y la tercera, la más breve, inmediatamente después de terminada la conflagración.

A través de la audición constante de las lecturas efectuadas en el estudio, de los conciertos en la emisora o las retransmisiones desde los teatros, fueron detectados los cambios producidos por la acción del micrófono y del medio. Se apreció el ruido producido por los papeles durante una lectura, la relevancia obtenida por las toses de una sala, y se pensó en la posible utilización de este tipo de elementos como un *embalaje* para acompañar la narración.

Las primeras observaciones en torno a la existencia de unas conexiones entre lo técnico, como posibilidad expresiva lo morfológico y el contenido del mensaje radiofónico fueron expresadas por Alfred Braun y Ernest Hardt. Fue Braun quien, a partir de sus experiencias personales y conjuntas con Bertolt Brecht, acuñó el término *akustischer Film* para la forma en que debía narrar la radio. El propio Braun apuntaba, en 1929, la existencia de unas diferencias sensibles entre las condiciones técnicas de la emisora, su condicionamiento a la hora de transmitir, y la forma en que debía ser relatado el contenido (209). Para Hardt, la narración en ra-

(209) Vid. ROLLKA, Bodo: art. cit., 145.

dio debía ser como un *Theater ohne Augen* (210); para ciegos, diría años después (Schaeffer).

A partir de estas observaciones, que en muchos casos no fueron hallazgos únicos, sino simultáneos en personas y países, se intentó la *reconstrucción de la realidad* dentro del estudio, con independencia absoluta respecto del fenómeno original. Así surgieron las primeras obras dramáticas escritas para la radio con un concepto radiofónico, las adaptaciones, los reportajes radiofonizados o los espectáculos reconstruidos en la emisora, de acuerdo con las posibilidades técnicas y las necesidades del medio. En definitiva, lo que se pretendía en la *radio-espectáculo* es que el oyente «viera» a través de la radio (211).

Para conseguirlo se tuvo que recurrir a la creación de fórmulas expresivas originales. Al texto se le añadió una música de fondo que reforzara la intención de lo dicho y que, de alguna manera, «animara» el relato. A todo ello se sumaron «ruidos» —«efectos sonoros» se les llamaría más tarde— producidos en el estudio, frente al micrófono, que ayudaran a determinar el escenario de la acción o definieran el ambiente emocional del relato (la parodia teatral de este tipo de actividad haría las delicias del público muchos años después). Es decir, se procedió a un montaje —primero, «en directo»; después, grabado en disco blando o registrado en cinta—, con los clásicos «recursos» trucaje-maqueta, música-palabra-efectos, y todo el aporte posible de sugerencias para que el oyente reconstruyera la realidad a través de esas *imágenes acústicas* provocadas, que también recibieron el nombre de *imágenes mentales o sonoras*. Con ello nació otro principio de acción psicológica en lo radiofónico, distinta a las anteriormente expuestas, como consecuencia de la modificación del campo acústico (falta de presencia directa en el acontecimiento).

Porque a partir de este modo de actuar ya no se trata de «falta de presencia directa», puesto que el producto radiofónico así construido no es *presenciable* ni físicamente identificable. En adelante, teoría y práctica trataron de conseguir esa *imagen acústica*, como elemento de representación, sin la que la actividad intelectual, según Aristóteles, es imposible.

Sin embargo, hasta este momento no se ha intentado una aproximación a la *imagen acústica* para conocer mejor su naturaleza y, por tanto, poderla utilizar de un modo más

(210) Vid. FISCHER, E. G.: *Das Hörspiel*, Stuttgart, 1964, 23.

(211) Vid. CALDERÓN, A.: Lecc. cit.

perfecto. Cuestiones importantes, como su naturaleza y carácter, siguen pendientes de una respuesta que las haga radiofónicamente más aprovechables.

Posiblemente ha sido Robert Holt quien mejor ha encuadrado esa *imagen acústica*, y Ferdinand de Saussure quien mejor la ha definido; ambos desde puntos de vista totalmente ajenos a la radio. Para Holt, la «*imagen acústica* es una *imagen del pensamiento*, a las que define como una representación débilmente subjetiva de una sensación o percepción sin un adecuado contenido sensorial, presente en la conciencia vigil como parte de un acto de pensamiento» (212).

Saussure, por su parte, dice que «la imagen acústica no es un sonido material, cosa puramente física, sino su *huella psíquica*, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos» (213).

Ahora bien, como quiera que la imagen acústica, según observa el mismo Saussure, es por excelencia la representación natural de la palabra, conviene sustituir el calificativo *acústica* por el de *sonora*, en tanto en cuanto los referimos a lo radiofónico, ya que no sólo de «palabras» se trata.

Esa *imagen sonora* es de naturaleza similar a la *imagen mental*, ya que es una *imagen del pensamiento* y, por ello, como dice Mitry, «no difiere mucho de la alucinación o de la imagen onírica» (214). Este acercamiento a la *imagen sonora* nos demuestra el carácter de la nueva dimensión psicológica alcanzada por lo radiofónico en su obrar. Actuando así, la radio, «al sugerir con sonidos las imágenes que le faltan y restituir la totalidad perceptiva con sólo la ayuda de voces, ruidos y música, realiza también la fusión de lo vivido y lo irreal» (215).

De este modo surgió una forma propia de expresarse en radio distinta de las utilizadas hasta entonces en cualquier tipo de narración. Al estilo alcanzado en esta mutación se le denominó *dramatización radiofónica*, primero, y después, por desconocimiento, *radiofonismo* o *arte radiofónico*. Utilizando esta técnica se consiguieron productos tan estimables como la ya repetida *Guerra de los mundos* —entre lo dramático y lo informativo—, las *March of Time* —en el

campo netamente informativo—, los *shows* radiofónicos —desgraciadamente traducidos como «cabalgatas»—, los «teatros del aire» (que tan buenas versiones ofrecieron de obras clásicas, como de productos originalmente pensados para la radio), o experiencias que aún hoy resultan novedosas, como *Pasos*, original de Antonio G. Calderón, que dio la vuelta al mundo repetida por las radiodifusiones de todos los países hasta convertirse en un ejemplo clásico de la dramatización radiofónica (216).

El empleo conjunto de música, palabra y efectos constituyó un esfuerzo creador notable —*radio invención*—, que no fue comprendido por todos. Por ello, después vinieron las denominaciones *radiofonismo* o *arte radiofónico*, puesto que se entendió que ése era el *único* modo de expresarse en radio. Al extenderse el uso de estas fórmulas, sin un esfuerzo creador constante y sin un entendimiento del medio, se llegó a situaciones límites. Su empleo indiscriminado y repetido hasta la saciedad hizo que perdieran su valor expresivo y, posteriormente, llegasen a ser considerados como elementos morfológicos del narrar radiofónico. En ese planteamiento, el contenido ya no contaba para nada. Calderón describe perfectamente esta situación: «así —dice—, el caballo, la tormenta, la cortina musical, el grina desgarrador, los pasos sigilosos o la marejada en el Adriático fueron utilizados hasta la estandarización» (217).

Pero aún se fue más lejos, y así la superabundancia de músicas y *efectos sonoros* llegó a tales niveles de utilización que, en lugar de reconstruir la realidad que se pretendía, se convirtieron en elementos de «irrealidad», por excesiva dramatización, evitando toda posibilidad de verosimilitud.

Sin embargo, ésta fue perfectamente alcanzada cuando el empleo de los elementos fue justo en el camino de reconstruir la realidad. Pero los autores radiofónicos de la época fueron más lejos de la pura reconstrucción, sin saberlo, ya que los productos así obtenidos eran, sobre todo, *recreaciones*, cuando no *creaciones* genuinas.

Pese a ser constante el empleo de la técnica en este tipo de actuación, la radio nunca fue menos utilizada como *instrumento* en toda su historia. Precisamente su preocupación

(212) Vid. HOLT, Robert H.: *Imagery: the return of the ostracized*, New York, 1967, 105.

(213) Vid. SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de Lingüística general*, Buenos Aires, 1971.

(214) Vid. MITRY, Jean: *Histoire du Cinéma*, París, 1964.

(215) Vid. CAZENEUVE, Jean: Art. cit., 18.

(216) Una pobre sinopsis del guión «Pasos» es recogido por Roger Pradalié en su obra *L'art radiophonique* (pág. 74), PUF, París, 1951, como original de John Flaherty. A su vez este autor lo incluye, como muchos otros, sin citar al creador de «Pasos», A. Calderón, en su obra *Behind the microphone*, Nueva York, 1950.

(217) Vid. CALDERÓN, A.: Lecc. cit.

no era la de actuar como un instrumento, sino como un medio; no había criterios utilitarios, sino una auténtica y decidida vocación —propia por esencia del medio— de *comunicar*. En definitiva, por primera vez, la radio era utilizada como medio, liberándose de la tiranía instrumental, domi-nándola y mostrando sus posibilidades expresivas. Con ello se llegaba a la satisfacción de la necesidad, que Brecht apuntaba en 1928, de que la radio dejase «de ser un aparato distribuidor para convertirse en un aparato comunicador» (218). Como dice Schaeffer, el papel difusor de la radio había enmascarado demasiado tiempo su vocación a la expresión (219).

2.4.4. RADIO-MUSIC AND NEW

La desaparición de la *radio-espectáculo* supuso una grave limitación en los contenidos. Los concursos, las novelas, los espacios dramáticos en general, fueron rápidamente incorporados a la recién aparecida producción televisiva, que tampoco se vio libre de esa primera etapa de *imitación*. En la búsqueda de una nueva forma de llegar al público, y apoyándose en las posibilidades que brindaba la técnica, se entendió que la radio sólo podía sobrevivir en función de dos tipos de contenidos: música y noticias.

En efecto, la aparición del disco de microsurco y la utilización generalizada del magnetófono dieron una nueva *dimensión instrumental* a la forma de obrar en radio, que así volvía, de algún modo, a su etapa inicial, imitativa. La diferencia estaba únicamente en función de la modernidad de la técnica, que posibilitaba una mejor calidad de sonido y una mayor ubicuidad del medio. Pero, en el fondo, lo único que se hacía era *reproducir* un producto no radiofónico —el disco— y actuar en una extensión de lo noticioso, sumándole las posibilidades ofrecidas por el magnetófono y los modernos equipos móviles (220).

Que el disco no es un producto radiofónico, parece obvio. Su función principal es la de ser un producto de utilización individual, como reconstrucción de una sonoridad real y posibilidad de una mayor difusión del fenómeno musical. Su empleo en radio era, y es, por tanto, una tergiversación de los fines de aquélla y de éste. Pero, de una parte, la industria

(218) Vid. ROLLKA, B.: Art. cit., 152.

(219) Vid. SCHAEFFER, P.: *Les machines...*, op. cit., I, 67.

(220) Cfr. págs. 82-84.

no había conseguido aún una expansión del *tocadiscos* como para que fuera un fenómeno masivo y, por otra, la radio estaba necesitada de nuevos alicientes.

Del mismo modo, tampoco en el terreno de la información se produjeron grandes cambios. No se trató de un entendimiento nuevo de lo informativo, sino de una actuación en intensidad y cantidad de las noticias. Como elemento innovador se introdujo, ya quedó apuntado, la utilización de una serie de recursos técnicos para resaltar cada noticia. El único esfuerzo en este campo fue la actuación sobre la información circundante; es decir, la búsqueda de la noticia en el terreno local y regional.

De este modo llegó a constituirse la *Radio-Music and News* como la fórmula única de actuación de la radio. Desgraciadamente, los resultados de ese entendimiento son aún patentes en la actual radiodifusión de muchos países, que siguen entendiendo su actividad como algo estático, sin nuevos caminos y detenidos en 1955.

Naturalmente, no puede hablarse en este tipo de radio de un estilo narrativo ni de unas formas de contar. Y ello no por la desaparición de los espacios dramáticos, sino porque ni la música ni las noticias, tal como fueron planteadas, eran en sí una forma de comunicar. De un lado, la música es incapaz de expresar *ideas-realidades*; de otro, el caudal de noticias respondía a un concepto de *radio-noticias* y no de *radio-información*. En definitiva, y como apuntamos más arriba, la capacidad de comunicar del medio había sido olvidada de nuevo. Se trataba simplemente de *distribuir*; distribuir música o noticias, pero no comunicar, ni tan siquiera informar.

La *radio-música y noticias* dio lugar, a su vez, a otras dos modalidades de actuación tan erróneas como su mismo origen. Buscando una mayor atención a públicos cada vez más localizados y un interés por grupos más homogéneos, muchas emisoras —o alguno de sus programas— se llegaron a especializar en uno de los dos contenidos programáticos. Así surgieron, de un lado, la *radio-todo-noticias* y, de otro, la *radio-tocadiscos*.

2.4.5. RADIO-TOCADISCOS

La *radio-tocadiscos* tiene como único fin la difusión de música de todo tipo. Son famosos en todo el mundo, y ya en muchos países sólo un recuerdo, productos radiofónicos

como «los cuarenta principales», «las diez del momento», «las melodías de hoy», «haga usted los *hits*», etc. Algunos de esos títulos fueron «descubiertos» durante la *radio-música* y *noticias*, y obedecían al criterio programático de la «línea de continuidad que se repite», toda vez que recomienza periódicamente, cubriendo un amplio horario en la programación. La *radio-tocadiscos* abundó en ese mismo concepto, pero efectuando la repetición dentro de la misma programación del día.

El fenómeno de este tipo de radio se dio prácticamente en todos los países, algunos de los cuales siguen manteniendo esa misma línea de acción. Tanto la radio comercial privada como la radio estatal se vieron afectadas por este movimiento. Las diferencias entre unas emisoras y otras se redujeron prácticamente a la emisión o no de publicidad. Piénsese si no en los «segundos programas» de las radiodifusiones estatales europeas entre los años 58 a los 65. Los segundos programas fueron —aún son en algunos casos— programas exclusivamente musicales y pseudoculturales, con atención preferente a los autores clásicos.

La *radio-tocadiscos* fue la que hizo constituir una audiencia muy definida, cuya única exigencia era la de que se le facilitara un fondo musical constante mientras desarrollaba las más variadas actividades.

Como resultado de la actuación de la *radio-tocadiscos* aún surgieron nuevas especializaciones de contenido musical. Así aparecieron emisoras únicamente especializadas en música *folk*, *pop*, *hard-rock*, etc., si bien este tipo de actividad se dio con mayor intensidad en Estados Unidos que en Europa. La *música funcional* —hilo musical— ha demostrado bien a las claras hasta qué punto la *radio-tocadiscos* no era radio, ni la difusión exclusiva de música una forma concreta de actuación radiofónica. Las causas del actual florecimiento de este tipo de radio fueron tratadas en el epígrafe 1.6.5.

2.4.6. ALL NEWS RADIO

La *all news radio* o *radio-todo-noticias* no supuso hallazgos mejores. La transmisión ininterrumpida de los despachos de las agencias, o de los comunicados de los propios reporteros de la emisora, no hicieron otra cosa que resaltar el carácter instrumental del medio. La *radio-todo-noticias* no supone una actuación en profundidad sobre el caudal noticioso, sino únicamente intensidad, cantidad y redundancia

de contenidos nuevos desligados de sus circunstancias y sin un solo esfuerzo comunicador. La «filosofía» de la *all news radio* convirtió a la radio en un simple teletipo parlante.

2.4.7. RADIO-COMUNICACIÓN

Aparece como una reacción a la vaciedad total del período anterior. Al empleo indiscriminado de la música se opone una limitación sustancial; a la cascada de noticias se responde con una preocupación profunda por la *radio-información*. No se pretende servir a una audiencia indiscriminada, sino a grupos lo más homogéneos posible. Se informa al oyente de todo cuanto puede afectarle directamente dentro de un cuadro amplio de referencias, siempre con una dimensión cultural o informativa implícitas como actitud de la emisora.

Aunque por la proximidad en el tiempo —es un fenómeno que se está desarrollando actualmente— es difícil formular un juicio de valor, interesa destacar que la radio-comunicación tiende preferentemente a actuar como medio y no como instrumento.

En el campo de lo expresivo se va a una sencillez rayana en una actitud interior de sinceridad permanente con la audiencia, y a una limitación de la técnica en cuanto fuente de recursos morfológicos. Por otra parte se han vuelto a utilizar técnicas de dramatización radiofónica, si bien con una visión nueva que limita la superabundancia de elementos sonoros. Aquellos que se pueden encontrar hoy en una entrevista-río (normalmente muy conceptual), o en una producción dramática e, incluso, en la explicación informativa de determinados hechos, tienden más a comunicar la esencia del ambiente intelectual o afectivo en que se desarrolla (por ejemplo, en el caso de la entrevista) que a intentar una recreación del escenario y los personajes. En este sentido la *radio-comunicación* ha revitalizado las experiencias de la *radio-espectáculo* y perfeccionado, dándoles un sentido, las de la *radio-tocadiscos* y la *radio-noticias*.

2.4.8. CONCLUSIÓN

Repasando las características de cada una de las mutaciones, veremos cómo, en realidad, sólo se puede hablar de *radio-espectáculo* y *radio-comunicación* como auténticas

mutaciones radiofónicas; las demás no son sino simples intentos, condicionados a veces por las circunstancias, de modificar la naturaleza de la radio. Espectáculo y comunicación, son tanto como dramatización e información, dos auténticas formas narrativas que se corresponden con una concepción de la radio como medio y no como instrumento; que han tenido como misión fundamental *comunicar*, antes que difundir, y que han encontrado su dimensión, precisamente, en ese esfuerzo. Por contra, las otras manifestaciones —música y noticias, o sólo música, o únicamente noticias— se consumieron en su propia intencionalidad, ya que para actuar con esos fines existen otros instrumentos que desarrollan dichos cometidos con mayor perfección —tocadiscos, música ambiental y teletipos—.

Esto no quiere decir que sólo se pueda *hacer radio* en la medida en que se centren los esfuerzos en dramatizar o informar, en la acepción más noble y amplia del término. Ni quiere decir tampoco que las *radio-mutaciones* son algo pasado y caduco. La *radio-espectáculo* o la *radio-tocadiscos*, o las *radio-noticias*, como toda mutación, son parte de un proceso y sirven en la medida en que supusieron un avance, y siguen vivas en sus estilos en la medida en que, a través de ellas se consigue comunicar, como objetivo principal de la actividad radiofónica. De hecho la radio actual se sirve en gran medida de todas ellas adaptadas a las necesidades del momento.

En cuanto a las formas del contenido puede observarse cómo en el transcurso de las evoluciones se ha seguido un proceso *acumulativo* de interacción entre lo imitado, la reconstrucción de lo imitado y las formas que pueden considerarse como *radio invención* (recreación), o auténticos hallazgos expresivos. El ciclo «imitación-reconstrucción-radio-inventión», se ha repetido hasta ahora dos veces a lo largo de la historia de la radio: la primera, desde la *radio-difusión* hasta la dramatización radiofónica; la segunda, desde ésta, pasando por la *radio-tocadiscos* hasta la *radio-comunicación*. Si a ello unimos la falta de una investigación fundamental, y consideramos que las investigaciones realizadas en lo expresivo han sido de repercusiones muy limitadas sobre el medio, y sí muy amplias sobre otras formas culturales —recuérdese que la música electrónica nace en laboratorios radiofónicos, o que los actuales libros de entrevistas no son más que un derivado de las entrevistas-río de la radio—, encontraremos la razón del por qué, después de

más de sesenta años de actividad radiofónica, los avances en el terreno de la expresividad hayan sido tan insignificantes.

Del estudio de las radio-mutaciones podemos extraer, como consecuencia para la investigación del lenguaje radiofónico, que la acción debe centrarse, de modo profundo, sobre el modo de contar de la *radio-espectáculo* a través de la dramatización radiofónica, y sobre la difícil sencillez de la *radio-información* actual. La primera de ellas, con las modificaciones apuntadas más arriba, sigue teniendo validez en la radiodifusión mundial. Supone, por otra parte, la necesidad de investigar los elementos formales utilizados en la dramatización a los que, hasta hoy se les ha atribuido, de modo equivocado, un valor puramente accidental, no lingüístico. La segunda, radio-comunicación, se encuentra hoy en fase de formación y extensión.