

Revigorizar el relato, necesidad de la radio

Ricardo Haye

Instituto Universitario Patagónico de las Artes.

ricardohaye@gmail.com

Fecha de finalización: 30 de julio de 2022.

Recibido: 3 de agosto de 2022.

Aceptado: 25 de noviembre de 2022.

DOI: <https://doi.org/10.26422/aucom.2022.1102.hay>

Introducción

Murray Schafer, el musicólogo canadiense que acuñó el concepto de “paisaje sonoro” (*soundscape*), solía lamentarse porque desde la Revolución Industrial hasta nuestros días la contaminación acústica había crecido varios decibelios. Pero su queja no consideraba únicamente el volumen de la sonoridad ambiente, sino también la calidad de aquello que la materia sonora, especialmente la mediática, ponía a disposición de las personas.

Schafer era un humanista que iba a contramano de la producción comercial hegemónica en la radiodifusión americana, desde Alaska hasta Tierra del Fuego. Y solo a alguien así podía ocurrírsele requerirles a las radios que dedicaran un espacio de sus programaciones al crepúsculo o al solsticio de invierno. Detrás de su reclamo, expresado durante una exposición en la Bienal Internacional de Radio en 2006 en la ciudad de México, estaba la convicción de que resulta imprescindible gestar propuestas que nos revinculen con la naturaleza y nos fortalezcan espiritual e imaginativamente.

Nuestras propias convicciones acerca del debilitamiento de alternativas en estas cuestiones nos llevaron a plantear en su momento que la radio no podía continuar desnuda de arte (Haye, 2007).¹ En ese sentido, siempre concebimos como altamente mortificante el reflujo experimentado en la urdimbre de historias y la práctica del relato radiofónico.

¹ La afirmación está planteada en Haye (2007) y también en el *podcast* de Tito Ballesteros (2011).



Esa narrativa, que cedió posiciones hasta casi desaparecer de las emisoras, da señales de vitalidad a través de los *podcasts*, y una prueba palpable de ello es que algunas de sus propuestas de concepción original exclusivamente sonora son rápidamente captadas por la textualización audiovisual, tal como ha ocurrido con las películas *Homecoming* (2018), *Limetown* (2019) o *WeCrashed* (2022), por solo citar algunos ejemplos.



Figura 1. Imágenes promocionales de textualizaciones audiovisuales. (Fuente: www.filmaffinity.com).

La primera quizás se destacó más por el hecho de ser el trabajo inicial para televisión de la actriz Julia Roberts y no tanto por ser una producción de Gimlet Media, una empresa establecida en Nueva York y dedicada a la realización de *podcasts* narrativos. El vigor de la actividad que inició la compañía en 2014 quedó de manifiesto cuando, en 2019, Spotify puso sus ojos sobre ella y la adquirió para convertirla en su división encargada de producir historias sonoras.

Limetown fue creada originalmente por Two-Up Productions,² otra empresa que –al igual que Gimlet– está afincada en Brooklyn y dice dedicarse “a contar historias que conmueven a las personas” (Two-Up, 2022, s.p.). Su trama se desata a partir de una pregunta inquietante: ¿qué pasaría si una ciudad llena de gente desapareciera? Lo interesante es que el relato adquiere tintes autorreferenciales cuando deposita el protagonismo en una reportera radiofónica.

El último de los ejemplos mencionados remite al caso de la empresa inmobiliaria estadounidense WeWork, especializada en proporcionar espacios de trabajo compartidos. La

² <https://twoupproductions.com>.

compañía fue fundada en 2010 y entró en crisis en 2019, cuando las deudas y el cuestionamiento a su modelo de negocios hicieron fracasar sus planes de salir a la Bolsa. El *podcast* primero, y la serie *WeCrashed* luego, desarrollan la historia focalizando el relato en torno a las figuras del inversor israelí-estadounidense Adam Neumann y su esposa Rebekah (en la serie interpretados por Jared Leto y Anne Hathaway). El punto de partida sonoro fue responsabilidad de Wondery, una red estadounidense de *podcasts* que nació en 2016 con el respaldo del estudio de producción de cine 20th Century Fox y que ahora es propiedad de la plataforma Amazon Music.

Estas no son las únicas referencias, pues casos similares ocurrieron con los *podcasts* *The Thing About Pam* (2019) y *The Dropout* (2019), pero sirven para documentar el auge de esta dinámica que trasvasa relatos originalmente sonoros a dispositivos audiovisuales.

Sin duda, una de las historias que contribuyó a abrir caminos en la materia fue *Serial* (2014), un trabajo de narrativa documental que se inició en la muy estimable radio pública de los Estados Unidos y que luego continuó a través del *podcast*. El texto sonoro semanal producido por la periodista Sarah Koenig mantuvo en vilo a millones de sus compatriotas mediante el minucioso análisis del asesinato de la atleta adolescente Hae Min Lee, ocurrido en Baltimore en 1999. El correspondiente proceso judicial culminó rápidamente con la condena a cadena perpetua del exnovio de la muchacha, Adnan Syed.

La indagación llevada adelante por Koenig evitó los juicios de valor y no afirmó ni la culpabilidad ni la inocencia del condenado, aunque sirvió para poner de manifiesto la debilidad de las pruebas: la acusación no pudo presentar evidencia física ni testigos del crimen. Incluso existía un testimonio que ubicaba a Syed en una biblioteca en el momento en el que supuestamente se cometió el homicidio.

Gracias al trabajo de la periodista, toda la audiencia se enteró de que, poco después del juicio, la abogada defensora fue inhabilitada por robarse el dinero de su cliente sin haber hecho su trabajo.

Entrelazando la dramatización y la investigación periodística, cada entrega de *Serial* aportó datos y detalles que hicieron avanzar la historia y estimularon al oyente a establecer sus propias conclusiones.

Durante años, se repitió el sofisma de que la radio debía recluirse en la práctica meramente informativa, mientras que el análisis y la interpretación de los hechos quedaban reservados para otros medios (particularmente los escritos). Independientemente del soporte en el que discorra, esta producción que utiliza técnicas radiofónicas de realización volvió a

certificar que los textos sonoros pueden ofrecer elementos de juicio y argumentaciones capaces de poner en acción procesos mentales autónomos y activadores de la imaginación de la audiencia.

Puestos a buscar correspondencias, se nos ocurre que la muerte del fiscal Alberto Nisman,³ que ocupó tanto tiempo en las transmisiones y en los periódicos de la Argentina, bien podría haber sido objeto de una investigación radiofónica igual de rigurosa.

En el caso norteamericano, la experiencia de *Serial* sirvió para cuestionar y poner en discusión la justicia con la que Adnan Syed, joven de origen paquistaní nacido en los Estados Unidos, fue privado de su libertad a finales del siglo pasado. En el nuestro, podría contribuir a entregar claridades a una ciudadanía bombardeada por versiones más interesadas por incidir políticamente en el curso del acontecer institucional que en precisar las circunstancias en las que se produjo el deceso del funcionario del Ministerio Público Fiscal.

Si se aplicara la misma estructura implementada por Sarah Koenig, no resulta demasiado difícil imaginarse el alto impacto que provocarían las recreaciones de los diálogos que Nisman tuvo con sus auspiciantes y abastecedores de información en las últimas horas de su vida.

Ante la reiteración de casos en los que se verifica el tránsito de una realización en audio hacia su versión audiovisual, la plataforma Media Research,⁴ especializada en inteligencia del entretenimiento, se planteó el interrogante acerca de si es un arma de doble filo convertir un *podcast* en una serie de televisión. Si bien las historias amplían su alcance, el riesgo es que, ante la aparición de una versión nueva del contenido, desaparezca la necesidad de escuchar el *podcast*. Pero lo que aparece como incontrastable es que el *podcast* dio lugar a una radio asincrónica que empodera a la audiencia en tanto les asigna a sus integrantes capacidad decisoria sobre el momento y la oportunidad de la escucha.

³ El fiscal Alberto Nisman fue un abogado penalista argentino que tuvo una destacada participación en la causa por el atentado a la sede de la AMIA, la mutual israelita argentina, ocurrido en 1994. Se trató de un ataque terrorista en el que murieron 85 personas. En 2015, el fiscal denunció a la entonces presidenta Cristina Kirchner por encubrir a los iraníes que fueron los autores ideológicos del atentado a la AMIA. En la denuncia, Nisman alertaba de un encubrimiento tras la firma, en 2013, de un memorándum secreto entre Irán y la Argentina. Pocos días después de concretar la denuncia contra la presidenta, Nisman apareció sin vida en su departamento del barrio de Puerto Madero. Aunque la investigación sigue abierta y pendiente de juicio, hubo dos fallos de la Justicia a favor de la teoría de que Alberto Nisman fue asesinado.

⁴ <https://www.mediaresearch.com/>.

Otro dato a tener en cuenta es que las principales plataformas de video, como Amazon Prime, Apple TV, Disney+ o HBO Max, tienen *podcasts* complementarios para algunos de sus títulos más populares. Si bien el producto audiovisual se beneficia con una ampliación del público, al que se le ofrece una inmersión más profunda en el contenido, también ocurre que relega la textualización sonora a una función secundaria o, en el mejor de los casos, de mero complemento.

Otro ejemplo potente de las capacidades narrativas del sonido que, paradójicamente, proviene de la televisión es *Calls* (2021), producción que el cineasta uruguayo Federico Álvarez realizó para Apple TV y que está basada en una serie francesa de cortos creada por Timothée Hochet. Estos episodios breves, que no superan los 20 minutos de duración, contravienen el específico audiovisual cuando limitan la pantalla al muestreo de unos gráficos de ondas sonoras y cifran toda la fuerza del relato en la pura acción verbal entablada mediante llamadas telefónicas. Pese a que fue concebido y difundido en medios audiovisuales, este experimento notable se parece más a una serie de piezas de dramaturgia radiofónica que a una serie televisiva.

En principio, las historias de *Calls* parecen episodios autónomos entre sí, pero en el final del ciclo el espectador-oyente advertirá los hilos que conectan una trama en la que las dimensiones del tiempo y del espacio no se comportan como se espera que lo hagan.

En tanto, estas señales continúan proliferando, las radios permanecen de espaldas a estos antecedentes y las empresas editoras de periódicos y otros emprendimientos siguen habilitando *podcasts*. Mientras que en España el poderoso Grupo Prisa creó la plataforma Podium Podcast⁵ para alojar historias de notable producción, en la Argentina, Posta FM⁶ produce desde 2014 “contenidos de audio, pensados para oyentes que buscan conectarse con algo diferente para escuchar” (Posta, 2022, s.p.).

Ese anhelo de los realizadores por encontrar *lo distinto* y el reconocimiento de que también las audiencias van detrás del mismo objetivo demuestran que, tanto en la fase de producción como en la fase de recepción, existen espacios de vacancia, y que resulta insólito que una enorme porción de las emisoras aún no lo haya advertido.

La extrañeza se incrementa cuando reparamos en que, en su vida más que centenaria, la radio acumuló una experiencia narrativa formidable.

⁵ <https://www.podiumpodcast.com/>.

⁶ <https://www.posta.fm/>.

La fallecida actriz Hilda Bernard recordaba que durante la época dorada de los radioteatros solía entrar a Radio El Mundo al mediodía y había jornadas en las que se retiraba recién a la medianoche. No es que tuviera que permanecer doce horas ante el micrófono, pero sí que distintas alternativas dramáticas en las que intervenía iban intercalándose con otros ciclos de distinta naturaleza (musicales, periodísticos, de análisis, etc.) (H. Bernard, entrevista personal, 2 de noviembre de 2010).

De algún modo, su experiencia remite a la fábula hiperbólica que narró Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*, novela que retrataba la ingente actividad de un guionista sorprendente, capaz de producir a destajo. La desaparición en las plantillas radiofónicas de esa figura, que en su texto el autor peruano comparaba con un pontífice que “santificaba la profesión” (Vargas Llosa, 1977, p. 125), probablemente sea una de las causas primordiales de la disipación de la voluntad de relato que se registra actualmente en la enorme mayoría de las emisoras.

Esta realidad no remite únicamente a la inexistencia de ciclos de radionovelas, radioteatros y adaptaciones de cuentos como los que campeaban en la radiodifusión de hace algo más de medio siglo, también se verifica en la escasa vocación de relato que manifiestan los textos periodísticos, los análisis de los comentaristas o las historias que enviados especiales o cronistas de exteriores producen a diario.

La baja expresividad de esos mensajes está indisimulablemente asociada a un decir *aséptico*, despojado de cualquier emocionalidad, suspenso o intriga que parece elegir la renuncia a inscribirse en las coordenadas del tiempo, en las cuales se encadenan sucesos que constituyen causas y generan consecuencias. Esa es una condición esencial del relato, cuyas secuencias temporales le asignan un atractivo que, en la actualidad, se encuentra rotundamente ausente de tantísimas grillas de programación.

En forma paralela, la textualización sonora prevaleciente —existen casos de otra naturaleza, claro que sí, pero nos parece que no llegan a superar el rango de excepciones— abunda en planteamientos despersonalizados, que escogen prescindir de aquel principio tan cautivante que pide presentar *las ideas a través de los hechos y los hechos a través de las personas*.

Cuando los hechos se encarnan es cuando mayores son las posibilidades de establecer contacto con quien quisiéramos que nos escuche, porque le estamos ofreciendo referencias más fáciles de conectar con sus propias experiencias y porque la identificación con los sujetos

involucrados (para bien o para mal) en los acontecimientos narrados alcanza mejores posibilidades de producirse.

Una exposición con cifras y porcentajes, pero impersonal y gélida acerca de los niveles de deserción escolar temprana, siempre correrá en desventaja ante el relato centrado en la figura flacucha y despeinada de *Pedrito*, que a los ocho años abandonó la escuela para acompañar a su padre en tareas agrícolas o para picar piedra en la obra en construcción que tiene conchabado a su progenitor. Cuando se las pone a escala humana, las cosas se entienden mejor.

Cabe puntualizar, sin embargo, que las historias de vida, que vienen ganando espacio en muchos medios, son más útiles cuando están revestidas de algún tipo de proyección social. Nuestro *Pedrito* carecería de valor comunicativo si dejara el colegio para recibir formación privada y domiciliaria a cargo de instructores extranjeros, contratados por padres que ya no serían chacareros ni albañiles, sino empresarios poderosos. En los últimos años, algunas crónicas periodísticas se poblaron de referencias a compatriotas de horizontes recortados que emigraron para encontrar porvenires aiosos como chefs en Nueva York o como diseñadores de moda en Copenhague. Se trata de prácticas individuales, poco asimilables a colectivos sociales amplios que difícilmente podrán establecer empatía con experiencias tan ajenas a su condición y posibilidades.

Una radio sin guionistas resigna creatividad

La pérdida doliente de los guionistas consagró como práctica radiofónica dominante a la improvisación, que, sin dudas, tuvo exponentes de una espontaneidad y una frescura deliciosas. Pero en el camino se quedaron experiencias de *charlistas* notables como Enrique Santos Discépolo o Arthur García Núñez (Wimpy), detrás de cuya palabra se adivinaba una textualización planificada y articulada en los libretos, ese espacio que Fernando Vásquez Rodríguez (1991) ubica a medio camino entre los dos sinos de la palabra: el esencialmente vocal y el eminentemente escritural.

En esa instancia, la sonoridad del texto alcanza su rendimiento más pleno. Allí, el guionista sopesa la densidad y coloratura de cada vocablo, evalúa su potencia expresiva, calibra su relación con las palabras que lo preceden y lo suceden, pondera por anticipado qué música combina mejor con la secuencia verbal que prepara, imagina qué otras sonoridades no verbales ni musicales refuerzan el sentido, ambientan o contribuyen a crear escenario y generan la *atmósfera* más adecuada para la situación que construye. En definitiva, depura el mensaje y lo vuelve más consistente o más claro, lo inviste de mayor expresividad y robustece

su capacidad de generar imágenes (representaciones mentales que remiten a sensorialidades diversas: la vista de un bosque de lengas en la Patagonia, la sedosidad del cabello que acaricia uno de los amantes, el aroma inconfundible de la cocina de la abuela o el sabor de las lentejas que se le han quemado al cocinero sin experiencia de un campamento adolescente, etc.).

Todavía es posible que, al momento de probarse en el estudio –en ese pasaje de lo escritural a lo sonoro– el texto requiera algún ajuste o modificación. Pero el realizador ya habrá avanzado en la composición de modo significativo. El trabajo previo de producción ayuda a evitar errores, fortalece el sentido y enriquece estilísticamente al texto final.

Durante todo el proceso, el creador realizará una escucha atenta y ese automonitoreo le irá marcando expresiones que se repiten, inflexiones que deben ajustarse, niveles de audio que conviene atenuar o incrementar, y planos sonoros que necesitan ser revisados para configurar más patentemente la espacialidad en la que transcurre la situación que se narra.

Nadie conoce las claves de aquello que se narra tanto y tan bien como el autor, esa figura preciosa que antes abasteció a la radio y que, por ahora, encuentra mayor cabida en los *podcasts*.

Las formas y contenidos que faltan

Las ausencias aflictivas en la oferta radiofónica en general no se reducen solo a las propuestas narrativas. Es claro que una dramaturgia contemporánea (que no resulte un remedo anacrónico de la época dorada del medio en cuanto a temas, tramas y recursos estilísticos) constituiría un aporte valioso y gratificante a la vez, pero los públicos también se verían beneficiados con otros modos de recuperar capacidad productiva.

Tanto en programaciones del tipo generalista como en aquellas que producen selección y recortes temáticos o segmentación de audiencias, sería nutriente alimentar las agendas temáticas y producir una diversificación de las estructuras de producción. El modelo prevaleciente en la actualidad se encuentra hegemonizado por el formato recurrente de los *magazines* o radio-revistas. Esa nomenclatura, que desde el vamos se reconoce dependiente de categorías propias del mundo del periodismo impreso, remite a construcciones con similares contenidos y diseños.

Sin solución de continuidad, se suceden animadores más o menos agraciados y columnistas que suelen visitar las mismas parcelas (política, economía, deportes, salud y poco más). La demanda de Schafer de habilitar espacios a manifestaciones de la naturaleza continúa desatendida. Pero lo mismo puede señalarse de reflexiones que horaden la capa superficial de la realidad en busca de mayores honduras conceptuales. Tampoco abundan los

ciclos que investiguen con auténtico rigor periodístico y que trasciendan la mera (y muchas veces interesada) opinión personal.

En cambio, prima la sucesión indiscriminada de hechos que, extrapolados del *continuum* noticioso, lucen aislados, carentes de contexto y circunstancias y sin aparentes interrelaciones entre sí. No resulta gratuito privar a las cosas de causas y consecuencias; la omisión de antecedentes y secuelas conduce a formas del pensamiento mágico que presumen que las cosas ocurren por causas azarosas o por decisiones celestes y no por acciones humanas.

Existen opciones que la radio no explora. La de los viajes es una de ellas, y no en clave turística, sino enfatizando las búsquedas de las personas que experimentan la voracidad del viajero por conocer geografías, lugares y personas que los habitan. En esas posibilidades subyace una perspectiva antropológica que excede (felizmente) las intencionalidades puramente crematísticas de las agencias de turismo. Todo el mundo conocido está a nuestra disposición. Y también el aún incógnito. Y el que prefiguran nuestra imaginación y los sueños. Podríamos viajar en compañía de Kublai Khan, el emperador tártaro al que Marco Polo deslumbraba con sus relatos, o, como le ocurría a Borges, estremecernos con los paisajes marcianos en los que Ray Bradbury ubicó sus episodios de conquista interplanetaria. La descripción sonora puede proponernos recorridas vicarias, pero exentas de todo riesgo por la cumbre del Aconcagua o las zonas abisales de nuestros océanos. Solo necesitamos extremar nuestra capacidad descriptiva para que la conciencia de los oyentes recree la paleta cromática que vistió al Cerro de los Siete Colores en Purmamarca, en la provincia de Jujuy, o los paisajes catamarqueños, ambos en el noroeste argentino y en los que el verde asume mil variedades. La radio, además, es capaz de pasearnos por la muy porteña esquina de Corrientes y Esmeralda⁷ de hace un siglo, intersección en cuyas ochavas amainaban guapos, según la pluma portentosa de Celedonio Flores.

Estos escarceos alrededor de la música nos permiten consignar también que el registro en esa materia muchas veces termina rehén de la difusión de los *hits* de moda impulsados por una industria discográfica poderosa que, a menudo, aplasta la voluntad de curiosear en repertorios étnicos, géneros poco difundidos, poéticas comprometidas y musicalidades que no temen a la experimentación.

⁷ Además de una esquina de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la Argentina, Corrientes y Esmeralda es un tango de Celedonio Esteban Flores, que surge de un poema del autor que luego transformó en la letra de un tango emblemático de la década del 40.

La microficción

Vivimos en un escenario de complementariedades mediáticas. Desde hace algunos lustros, el ecosistema mediático atraviesa un vigoroso reformateo que conocemos como “mediamorfosis”. Quizás las características más destacadas de esa reconfiguración provengan de la constante actualización tecnológica que ha generado condiciones de convergencia entre plataformas y soportes, aunque los procesos de fusión e integración empresarial también son muy significativos.

Sin embargo, esas mutaciones no pueden opacar que asistimos a una nueva discursividad social, que se ve altamente condicionada por aspectos macroestructurales. Entre ellos, podemos mencionar el acelerado ritmo de vida característico de la creciente urbanización planetaria o la tendencia epocal a la fragmentación conceptual. Todo ello entraña un impacto significativo sobre nuestras prácticas culturales, afectadas por la concisión extrema, una forma de fluidez telegráfica, el minimalismo comunicativo de Twitter, la saturación de mensajes de una sociedad hipermediada y vocabularios (e incluso agendas temáticas) reducidos.

El ecosistema mediático no solo espeja esta situación, sino que tiende a reproducirla e incluso contribuye a su producción. Por tal razón, resulta tentador y atractivo pensar la comunicación sonora como una práctica contrahegemónica, atravesada por rupturas y contravenciones de los principios establecidos o los usos más acostumbrados.

Complementarias entre sí, las locuciones latinas *tempus fugit* (el tiempo vuela) y *carpe diem* (aprovecha el momento) se ajustan perfectamente al *tempo* y características de lo radiofónico. La fluidez permanente de los momentos, que deben ser aprovechados al máximo, permite un muestrario amplio de posibilidades al que los microrrelatos pueden sacarle mucho provecho. Ya no se trata de actuar sobre extensos bloques horarios que intentan captar y retener audiencias numerosas a través de productos efímeros, sino de elaborar productos discontinuos, de duración breve, pero de una vida útil más prolongada. Se trata de textos que suelen ser veloces como relámpagos. Un ejemplo posible es este texto que suelo proponerles a mis estudiantes para ilustrar la idea:

Un río manso atraviesa el bosque de los encantamientos. Una leyenda muy, muy antigua cuenta que quienes beben sus aguas por la noche tendrán sueños que les anticiparán su futuro.

Los duendes más viejos, que son los más sabios, aconsejan no abusar del recurso, porque le quita sorpresa a la vida...

Aunque resulte obvio, probablemente no esté de más recordar que limitar la preelaboración de los contenidos al ingrediente de las palabras como único recurso involucra

un severo reduccionismo de la riqueza expresiva de lo sonoro. El texto anterior siempre será más potente si recoge la voz cantarina del río; ilustra el bosque con el trino de algunos pájaros y allega al relato una composición musical sutil y apropiada.

La siguiente opción narrativa que propongo permite también la recreación de una época. Apenas con unas pinceladas de algarabía callejera y música característica de las carnestolendas, cualquier oyente podrá transportarse atrás en el tiempo y regresar al presente: dos momentos en los que la protagonista del relato es igualmente ignorada.

La señorita Vergara espera su turno en el consultorio del Dr. Baigorria. Aguarda sin ansiedad. La paciencia es una virtud suya desde que era una cría.

Virginia Vergara está recordando precisamente ahora aquel curso del año 64. Pasea la mirada anhelante bajo las luces de colores y en medio del ajeno jolgorio del carnaval.

Hasta que por fin lo descubre al “Cholo”, allá junto a la ochava de la ferretería. El “Cholo” es, más que nada, una sonrisa. Una permanente mueca de alegría instalada sobre un rostro vulgar, aunque este detalle se le escape a la muy recatada señorita Vergara. Ella solo tiene ojos para esa risa insustancial, que festeja las chambonadas de sus amigos.

Virginia pasa frente al grupo y, como manda la costumbre, baja pudorosamente la vista.

Ninguno de los pelafustanes se ha dado cuenta de su paso. Virginia Vergara porta consigo una apariencia de poca cosa que la vuelve casi invisible.

Tal vez por eso, ahora el doctor Baigorria sale del consultorio sin verla, dispuesto a irse a casa. La asistente le indica al médico que todavía queda otra paciente... “La señorita Vergara”, dice.

Entonces, la muy paciente señorita Virginia Vergara se pone de pie, sin advertir el matiz burlón con el que la empleada ha subrayado su condición de doncella.

La microficción puede ser una vía idónea para que la radio inicie el camino de recuperación de su vocación de contar historias.

Más acerca de las prácticas contrahegemónicas

Como consecuencia lógica del esquema comercial imperante en nuestra radiodifusión, la textualización más habitual luce una impronta fuertemente asertiva y, muchas veces, impositiva. Las estrategias de ventas creen necesario un estilo de autoridad que, con frecuencia, deviene autoritario.

Se puede advertir en el recurso constante a los verbos de obligación que campean en la publicidad: “compre”, “viaje”, “beba”, y también en los que gobiernan en su parienta, la propaganda: “elija”, “vote”. Posiblemente, la sutileza de la invitación o la sugerencia amable les parezcan modos menos efectivos a los anunciantes o a sus responsables de promoción. Quizás hasta las consideren un disvalor.

Volvamos sobre un ejemplo ya mencionado líneas atrás: un ciclo de viajes cobra sentido no por la necesidad de imponer la venta de un destino turístico, sino por la posibilidad de que

la travesía en cuestión constituya la metáfora de una idea o permita poner en común una experiencia.

Constantemente, la publicidad está proporcionándonos ejemplos de una creatividad descomunal. Podríamos probar a tomar ejemplo de sus rasgos más bellos e innovadores sin doblegarnos ante el influjo de los discursos reglamentaristas o extenuantemente normativos.

La ausencia del humor

No es que no existan los gestos ocurrentes, pero en una proporción enorme aparecen muy vinculados con la referencia a la realidad vuelta objeto noticioso o a sus figuras más caricaturizables. Estos *inserts* suelen tener la forma de *gags* de corta duración y muchos de ellos descansan sobre las habilidades de personas con destreza para la imitación. Figuras políticas, dirigentes sindicales o deportistas suelen ser el blanco predilecto de estas prácticas.

Las escasas excepciones a la regla provienen del espacio legendario que Alejandro Dolina⁸ protagoniza a la medianoche, del ciclo lamentablemente breve que hace unos años realizó el actor Diego Capusotto o de algunas intervenciones del humorista Luis Rubio en torno a su personaje de ficción Éber Ludueña, un exfutbolista que despliega un anecdotario absurdo y disparatado.

Quizás con Juan Carlos Mesa⁹ se haya perdido la costumbre de desarrollar situaciones cómicas con elegancia e inteligencia y sin las ataduras de rigor a la actualidad informativa. El guionista cordobés derrochaba ingenio en la construcción de circunstancias ocurrentes. De algún modo, su trabajo se anotaba en la estela dejada por esa gran dama del humor que fue Niní Marshall, autora e intérprete argentina que lideró programas de radio y televisión con una prodigiosa galería de personajes. Niní tenía el buen tino de intercalar diferentes historias y actuaciones para no agotar a la audiencia con reiteraciones abusivas.

El conductor de radio y televisión argentino recientemente desaparecido Jorge “Cacho” Fontana también cultivó un humor chispeante, edificado sobre la notable química que existía entre él y las dos locutoras que lo acompañaban en aquellas mañanas de la vieja Radio Rivadavia. La comicidad estallaba como latigazos vertiginosos, pero solía asentarse sobre

⁸ Alejandro Dolina es un conocido conductor de radio argentino, además de escritor, que lleva décadas al frente del programa *La venganza será terrible*, un clásico de las medianoches radiofónicas.

⁹ Juan Carlos Mesa fue un autor, actor y humorista de la radio y la televisión argentina. Se destacó como guionista en textos que escribió y luego interpretó él mismo, pero también produjo muchos para otras importantes figuras, como Carlos Porcel, Pepe Biondi y Tato Bores.

circunstancias de la cotidianeidad más que en las humoradas rápidas y fáciles que provienen del acontecer informativo del momento.

El tiempo reposado que Luis Landriscina¹⁰ se tomaba para urdir sus relatos, plagados de referencias risueñas habitualmente afincadas en paisajes rurales, invitaba a los oyentes a detenerse y paladear la guarnición sabrosa que acompañaba el núcleo gracioso de sus historias.

El humor se circunscribe muchas veces a espacios fugaces y tributarios de los acontecimientos noticiables, que no alcanzan a disimular la ausencia de ciclos autónomos en los que la comicidad no se encuentra restringida a cuotas homeopáticas ni a enunciadores indigentes de ideas previamente concebidas y desarrolladas para alcanzar su máxima efectividad. Eso que requiere de talento, que solo los libretos ayudan a alcanzar.

Cotidianeidad: yacimiento temático

Quizás Schafer formuló el pedido sobre los atardeceres desde su conciencia de que están integrados a nuestra cotidianeidad de modo indisoluble. Lo cierto es que alrededor de nuestros hábitos y rutinas existe un yacimiento extraordinario de asuntos que podrían alimentar las alforjas temáticas de la radio, siempre necesitadas de una novedad que, en ocasiones, puede provenir de lo acostumbrado.

Porque incluso los acontecimientos inusitados suceden en contextos que no interrumpen la habitualidad. Cambian Gobiernos, se desata una guerra, ocurre un sismo o una nave terrestre alcanza Marte sin que por ello las personas dejen de soñar, pasar miserias, sentir alegrías, experimentar sinsabores, disfrutar paisajes, incorporar amistades, sufrir traiciones, mentir o ser mentidas.

Daniel Prieto Castillo (1988) consigna:

la vida cotidiana se sustenta en una acumulación de experiencias, de aprendizajes. Mediante ellas, cada ser, cada grupo, se resguardan de la incertidumbre de la existencia. Por eso la vida cotidiana se caracteriza por un inmediatez en las relaciones, por una tendencia a resguardarse en lo familiar, en lo típico, en lo que no amenaza con cambios drásticos. Y por eso también las rutinas constituyen la trama íntima de la vida cotidiana. (pp. 17-18)

Además, un buen número de autores como Michel de Certeau, Agnes Heller, Ervin Goffman o Henry Lefebvre coinciden en que lo cotidiano es fundamental para nosotros, dado

¹⁰ Luis Landriscina es un cuentista argentino, nacido en Chaco, que basa sus relatos en el humor y en historias que reflejan los usos y costumbres de diferentes provincias de su país. Ha transitado cientos de teatros y ha conducido diversos ciclos de radio y televisión.

que abastece nuestra conciencia y contribuye a establecer quiénes somos. En consecuencia, sería necio desatender sus señales, que evolucionan y se transforman al ritmo de un tiempo proteico como el que nos toca vivir.

El registro y la representación de la realidad que produce la radio no puede contentarse con referirse a la dimensión de lo superestructural, ignorando las repercusiones que los acontecimientos y decisiones producidos en esa esfera provocan en el día a día de los ciudadanos comunes.

Cuando el arte detuvo su mirada en la vida cotidiana de las personas, el acontecer de todos los días inspiró la producción de obras de un enorme valor documental.

Si tuviéramos que buscar analogías con otros modos de manifestaciones artísticas, podríamos detenemos en ese pintor extraordinario que fue Edward Hopper, quien retrató con gran precisión la frialdad de la vida urbana en una metrópoli colosal como Nueva York. La soledad quedó reflejada de manera descarnada en sus figuras, siempre pintadas sobre una paleta de colores dominada por los tonos glaciales. En cada una de sus imágenes es posible vislumbrar un relato, una historia.



Figura 2. Obras de Eduard Hopper. (Fuente: <https://www.wikiart.org/es/edward-hopper>).

Roberto Arlt, figura gigantesca de las letras argentinas, describía en una de sus aguafuertes a un típico individuo de la ciudad, aquejado –cree uno– por males similares a los que pintaba Hopper en sus cuadros. A ese individuo, decía Arlt (2016), de pronto “una viaraza

de pesimismo negro le acidula los pensamientos” mientras “se sumerge más y más en la neblina de las callejuelas” (p. 114). Avanza y sus pensamientos son cada vez más preocupantes, porque ahora se va diciendo a sí mismo que “podría meterse un balazo en los sesos” (p. 114). “La humanidad no perdería gran cosa” (p. 114), agrega con esa misma acidez que le inundó la cabeza. Acaso “¿vale la pena vivir así?” (p. 115), se pregunta. Y en seguida se responde: “En realidad, morir es casi como vivir. Con la diferencia, claro está, que cuando uno está muerto no debe aburrirse tanto” (p. 115)¹¹.

Volvemos una y otra vez sobre el texto de Arlt y lo comparamos con las imágenes que pintó Hopper; parece indubitable que forman parte del mismo universo. ¿Acaso resulta natural que la radio permanezca fuera de la traza de los relatos que prefiguran esos cosmos cotidianos?

Como ya hemos señalado con mayor amplitud,

la comunicación, con la promoción humana como objetivo privilegiado, tiene una vasta tarea por cumplir, ocupándose de la gesta épica de la gente común, la que diariamente amasa el pan, baldea la vereda, remienda zapatos, cosecha manzanas, prepara la comida o juega, en ese apasionante territorio de la vida cotidiana. (Haye, 2004. p. 196)

Públicos desatendidos

Hace tiempo ya que el concepto “masividad de las audiencias” estalló en pedazos. Con la multiplicación de los medios y la emergencia de nuevos dispositivos y plataformas que compiten por el tiempo finito de atención de las personas, los públicos se han parcelado de manera por demás significativa. Las imágenes deliciosas con las que Woody Allen retrató la escena familiar de hace ocho décadas pueden enternecernos e incluso despertarnos nostalgias por un tiempo no vivido. No importa que *Días de radio* (1987) haya estado ambientada en el contexto norteamericano de aquellos años dorados del medio, porque la realidad de la radio en la Argentina difería muy poco de la que muestra el filme del director neoyorquino (Figura 3).

¹¹ El texto, titulado “Días de neblina”, fue publicado originalmente en el diario *El Mundo* de Buenos Aires el 30 de junio de 1930.



Figura 3. Escena de la película *Días de Radio* de Woody Allen. (Fuente: <https://www.funcinema.com.ar/2019/11/dias-de-radio-1987/>).

Pero lo que funcionó en 1940 es improcedente en nuestros días, en los que no existen grupos nucleados en torno a un único artefacto convocante. Cada quien se conecta al suyo y consolida así un procedimiento de recepción profundamente individual.

Desaparecen las disputas domésticas respecto a qué contenidos se eligen, según quien primero se haya apoderado de las perillas de encendido del artilugio en cuestión, aunque también se disuelven los intercambios dialécticos que prolongan el sentido de lo que acaba de escucharse.

Este proceso de profunda segmentación de audiencias, al que ya hicimos referencia, no ha llevado a la instalación de programaciones que en otras geografías se conocen como “radio-fórmulas”. En la Argentina, continúa predominando el carácter generalista de la oferta radiofónica, al menos en apariencia.

Un barrido por el dial permite constatar que no existen repertorios específicos para grupos de oyentes claramente predeterminados *sin que eso signifique necesariamente que todos los apetitos queden satisfechos*.

Uno de los sectores claramente desatendido es el de los niños. Los purretes de antaño tal vez recuerden sus correrías vespertinas para llegar a tiempo desde el colegio a la casa para escuchar las aventuras de *Tarzán* o *Poncho Negro*. Sus nietos, en cambio, carecen de similares o equivalente propuestas, lo cual –por parte de la radio– constituye la pérdida de una oportunidad, pues se desentiende de la necesidad de forjar sus audiencias futuras.



Figura 4. *Tarzán*, programa emitido por Radio Splendid y auspiciado por Toddy, una bebida chocolatada.

(Fuente: <https://www.magicasruinas.com.ar/publicidad/piepubli1374.htm>).

Conviene reiterarlo una vez más: no se pregona la necesidad (o necesidad) de programar las mismas aventuras que mantenían en vilo a los chicos de mitad del siglo pasado, pero sí la conveniencia de estimular el hábito de degustar historias desde la edad más temprana, a fin de que esa costumbre se haga extensiva a otros soportes narrativos (escritos, gráficos, audiovisuales, multimediales, holográficos y los que estén por venir).

Las historias que les contamos a los pequeños les permiten significar el espíritu de una época, con las inquietudes y gratificaciones que aloja. Son espacios de aprendizaje y reflexión, activan las ilusiones y provocan sensibilización.

En sintonía con lo que propone la antropóloga francesa Michèle Petit (2018), estudiosa de la literatura infantil, consignamos que los relatos permiten elaborar espacios de libertad, a partir de los cuales nuestras vidas cobran sentido y encontramos o reencontramos energías.

Otro francés, el filósofo Jean-Marie Schaeffer (2022), indaga en la actitud ambivalente –mezcla de fascinación y desconfianza– que se produce a partir de la sospecha platónica respecto a la presunta trampa en la que incurre la mimesis artística de la naturaleza. Su conclusión es que, en la síntesis de nuestro pensamiento, la creación y la comprensión de las ficciones desempeñan un papel insoslayable, razón por la cual, matizamos nosotros, negarles esa posibilidad a los niños configura un acto de mezquindad al que la radio no debería prestarse.

Después hay otros colectivos que –más allá de su interés por el deporte, la política o la gastronomía, por enunciar solo algunas posibilidades– tienen el mismo justificado derecho a reclamar la atención: hombres y mujeres de la tercera edad, solos o en pareja, integrantes de pueblos originarios, jóvenes en búsqueda de orientación vocacional, melómanos que requieren acceso a música independiente de orígenes diversos, personas que agradecen la difusión de temas científicos, oyentes que disfrutan de la conversación distendida e inteligente con personalidades de discurso nutriente, audiencia que solicita información actualizada sobre cine, libros, teatro o historietas y radioescuchas que se gratifican con el análisis pormenorizado de manifestaciones sociales y culturales de las diversas comunidades humanas a lo largo del tiempo. Seguramente, hay núcleos de receptores que esperan ciclos sobre salud sexual y reproductiva, modos de contrarrestar prejuicios e intolerancias, historia de todas las épocas, reflexión filosófica, exploración espacial, abordajes interdisciplinarios orientados a la previsión del futuro y, por supuesto, propuestas que incluyan la consideración naturalista de los crepúsculos, así como los matices propios de solsticios y equinoccios.

El arte en la radio

Una demostración de que, cuando están bien contadas, las historias son irresistibles proviene de un episodio protagonizado por Nikolái Rimski-Kórsakov. El compositor ruso acostumbraba recurrir a los cuentos de hadas y demás relatos populares como punto de origen de sus obras. Un buen ejemplo de ello es la *suite* sinfónica *Scheherezade*, basada en *Las mil y una noches*, el libro persa que recopilaba cuentos tradicionales del Oriente Medio medieval.

Dividida en cuatro movimientos, en principio el creador dispuso ponerle un nombre a cada uno de ellos y armó esta secuencia:

I. *El mar y el barco de Simbad.*

II. *La historia del príncipe Kalendar.*

III. *El joven príncipe y la joven princesa.*

IV. *Festival en Bagdad. El mar. El barco se estrella contra un acantilado coronado por un guerrero de bronce.*

Sin embargo, antes del estreno, decidió eliminar esos títulos porque quería que el público se concentrara en la música y no en la historia.

Aunque no compartamos sus aprehensiones, ellas testimonian el poder cautivante que Rimski-Kórsakov le atribuía a la narrativa, incluso hasta el punto de poner en crisis su confianza en la capacidad de la música que producía.

Desde que la radio comenzó a narrar (y lo hizo muy tempranamente), sabemos que la atención volátil de una audiencia, que no vemos ni nos ve, requiere de una cuidada manera de contar. Pero el paso del tiempo sirvió para que entrenemos nuestras capacidades de procesar textos de matriz sonora y las nuevas tecnologías facilitaron lo que antes era imposible: fijar el contenido para volver sobre él las veces que sean necesarias.

Esa supresión de la fugacidad alimenta las posibilidades de producir un arte algo más que efímero. Aun conservando características dinámicas de “lo fluyente”, las construcciones acústicas ya no deben temer a su transitoriedad. En consecuencia, la falta de audacia y de experimentación que exhiben muchos productos radiofónicos no tiene explicación plausible.

Como hemos puesto de manifiesto en otros textos (Haye, 2000, 2004), el ensamble armonioso de los componentes discursivos en la textualización sonora es capaz de producir artefactos incorpóreos que caben perfectamente en las coordenadas del arte, sobre todo cuando en su elaboración se amalgaman materiales amasados con la especificidad de lo estético y cuando se obtienen mensajes expresivos a partir de atributos como la multisensorialidad, la sinestesia, la cenestesia, el registro de los relieves, el principio de visibilidad, el criterio cinematográfico y la verosimilitud. A través de esa articulación portentosa, también la radio puede desplegar la actividad central del arte, que consiste en expresar emociones.

En un momento de considerable apogeo de las neurociencias, tenemos que hacer una conexión entre la narrativa y las tecnologías de la emoción. Sobre todo porque la práctica del

relato estimula la generación de neuroquímicos que ayudan a centrar nuestra atención y mejoran nuestra conexión y empatía.

Esta realidad resulta más acusada en los que utilizan la audición como fuente privilegiada, dado que el oído humano es el sentido más ligado a nuestras vivencias afectivas (Kaplún, 1973, p. 72).

Para Freud (2010), las fantasías son deseos insatisfechos, lo que justifica su apreciación de que las personas felices no fantasean. La ensoñación, por consiguiente, es la actitud que procura corregir la porción de la realidad insatisfecha o bien la invención de una realidad en la que todas las necesidades se encuentren cubiertas. Freud (2010) argumentaba que el escritor creativo y el soñador a plena luz del día hacen exactamente la misma cosa que un niño cuando juega: reorganizan el mundo de un modo que les agrada, utilizando para eso la materia prima de la imaginación, que son las fantasías.

Están allí, tan al alcance de los realizadores, que resulta extremadamente arduo comprender cómo esas construcciones fantásticas no poseen mayor presencia en las programaciones habituales de la radio.

Hasta aquí hemos sobrevolado un tema alrededor del cual se suscitaron ciertas polémicas y confusiones. Se trata del concepto de “inteligencia emocional”, que consiste en la capacidad de los individuos de reconocer su propia sensibilidad y las ajenas, y también en la utilización de esa información emocional para adaptarse al ambiente y guiar el pensamiento y la conducta hacia la consecución de los objetivos propuestos. Algunas opiniones prefieren acotar su alcance a la capacidad de comprender abstracciones aplicada a un dominio particular de la vida: las emociones. No faltan incluso quienes afirman que, además de una herramienta fundamental para el cumplimiento de metas, la inteligencia emocional posee un lado oscuro como arma para intentar manipular la capacidad de razonar de los demás (Grant, 2014). Estas dudas están íntimamente relacionadas con los criterios expuestos por el francés Christian Salmon (2008, 2011) respecto a las técnicas narrativas que utiliza el capitalismo emocional con la estructura en red de la sociedad actual. No los desarrollamos aquí, ya que los hemos glosado en otros sitios (Haye, 2010, 2020) y porque el propio autor los desplegó ampliamente en su obra, a la que remitimos. Sin embargo, sí queremos manifestar nuestro punto de vista respecto a la ausencia rotunda de la radio en el tejido envolvente de las muy vigentes narrativas transmediales: es difícil reclamar por esa presencia cuando –como ya quedó señalado– la propia radio prácticamente ha renunciado a su voluntad de contar (Haye, 2012).

Si recupera energías narrativas, la textualización que propone la radio estará en condiciones de efectuar grandes aportes a una construcción que Henry Jenkins (2008) postula como el arte de crear mundos. La expansión del relato a través de diferentes plataformas y dispositivos, cada uno de los cuales debe contribuir con lo que mejor sabe hacer, seguramente encontraría en la radio y en los *podcasts* aliados de enorme valor por su penetración popular, credibilidad, capacidad de edificar verosimilitud y las posibilidades ilimitadas de su calidez para proveer compañía, confortar espíritus, generar ilusiones y despertar conciencias.

Referencias

- Arlt, R. (2016). *Nuevas aguafuertes porteñas*. Free Editorial.
<https://freeditorial.com/es/books/nuevas-aguafuertes>.
- Ballesteros, T. (Anfitrión). (2011). *Radio Arte. Ricardo Haye* [Podcast]. Ivoox.
https://www.ivoox.com/radio-arte-ricardo-haye-audios-mp3_rf_719465_1.html.
- Bernard, H. (2 de noviembre de 2010). Entrevista personal con Ricardo Haye. *Del folletín histórico a la telenovela*. FUND TV.
- Freud, S. (2010). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas* (Tomo IX). Amorrortu.
- Grant, A. (2014). The dark side of emotional intelligence. *The Atlantic*.
<https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/01/the-dark-side-of-emotional-intelligence/282720/>.
- Haye, R. (2000). Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 7(23), 97-115.
- Haye, R. (2004). *El arte radiofónico*. La Crujía.
- Haye, R. (2007). De la dictadura de la realidad al debilitamiento expresivo. *Revista Telos (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología)*, 70, 1-7.
<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero070/de-la-dictadura-de-la-realidad-al-debilitamiento-expresivo/?output=pdf>.
- Haye, R. (2010). Radio: de la tiranía de la realidad a las fantasías liberadoras. *Revista Comunicación*, 1(8), 41-56.
- Haye, R. (2012). Prácticas y saberes de comunicación radiofónica. En Gardella, M. E. (Comp.), *Narrativa transmedial. Una experiencia inmersiva en la cual la radio no puede estar ausente* (pp. 145-156). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Haye, R. (2020). Radio, podcast y nuevas plataformas. En Bosetti, O. y Espada, A. (Comps.), *La radio 1920-2020. La obstinada vigencia de un medio invisible*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Kaplún, M. (1973). *Producción de programas de radio*. CIESPAL.
- Petit, M. (2018). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. Fondo de Cultura Económica.

- Posta. (2022). *Así se siente escuchar podcasts*. <https://www.posta.fm/>.
- Prieto Castillo, D. (1988). *Análisis de mensajes*. CIESPAL.
- Salmon, C. (2008). *Storytelling: La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Editorial Península.
- Salmon, C. (2011). *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling*. Editorial Península.
- Schaeffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Lengua de Trapo.
- Schafer, M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Two Up. (2022). *About*. <https://twoupproductions.com/about>.
- Vargas Llosa, M. (1977). *La tía Julia y el escritor*. Editorial Seix Barral.
- Vásquez Rodríguez, F. (1991). El libreto de radio. Una artesanía recuperable. *Cuadernos de Diálogos de la Comunicación*, (15). FELAFACS.