

De la comunicación radiofónica a la comunicación sonora


Andrea Holgado

Resumen: La complejidad en el campo de las comunicaciones requiere herramientas cada vez más abarcativas y complejas para la producción sonoro/radiofónica. Una base conceptual, de experimentación y de producción teórica con anclaje en prácticas y dinámicas para el trabajo con el lenguaje y el relato sonoro en su formato radiofónico, pero también las nuevas prácticas transmediales: los pod cast, las radios digitales con almacenaje de producciones, las web periodísticas, sociales y/o culturales que tienen soporte sonoro, como son las agencias informativas, y en su dimensión de trabajo con el arte como por ejemplo las instalaciones sonoras.

Es decir debemos profundizar en la dimensión enunciativa y la construcción de identidad, como bases para la construcción del relato sonoro y sus distintas formas de narrarlo.

Palabras claves: comunicación – identidad sonora – cultura – subjetividad – radio.

“Una noche me tocó involuntariamente dejar estupefacta a una señora que me preguntaba cuáles eran los grandes momentos del SXX que me había tocado vivir. Sin pensar, como siempre que voy a decir algo que está realmente muy bien, contesté: “Señora, a mí me tocó asistir al nacimiento de la radio y a la muerte del box”. La señora, que usaba sombrero, pasó inmediatamente a hablar de Holderlin. (...) La radio naciente y el box al borde del ocaso habían convergido dramáticamente en mi vida. En 1923 los argentinos escuchamos en transmisión casi directa desde el Polo Grounds de NY, el relato del combate en que Jack Dempsey retuvo el campeonato mundial de peso pesado al poner fuera de combate a Luis Ángel Firpo en el segundo round. Yo tenía 9 años, vivía en el



*pueblo de Banfield, y mi familia era la única del barrio
que lucía una radio caracterizada por una antena
exterior realmente inmensa, cuyo cable remataba en un
receptor de tamaño de una cajita de cigarros pero en
el que sobresalían brillantemente la piedra de galena,
y mi tío, encargado de ponerse los auriculares para
sintonizar con gran trabajo la emisora bonaerense que
retransmitía la pelea.*

La vuelta al día en 80 mundos (Julio Cortázar).

Los cambios tecnológicos producidos en las últimas décadas no solo han generado modificaciones profundas en los procesos comunicacionales sino fundamentalmente en los modos de encuentro y en la vincularidad. Es decir, profundos cambios sociales y culturales.

En el campo de la comunicación, y en particular de la comunicación radiofónica el alcance de esos cambios es cada vez mayor, donde conviven viejas y nuevas prácticas.

Los cambios tecnológicos implican modos de apropiación diversos y distintos a los tradicionales y exigen otras herramientas, o al menos sumar nuevas herramientas y perspectivas para trabajar desde una mirada más compleja por el atravesamiento mediático de la cultura, de esos cambios y esos nuevos alcances de la comunicación radiofónica: La digitalización, los pod cast, las prácticas intermedias/transmedia y las instalaciones sonoras.

La radio es mucho más que un hecho tecnológico; es ante todo, un hecho cultural y como toda práctica cultural es temporal y se desenvuelve en un espacio físico y simbólico cambiante. Es decir presenta continuidades y rupturas producto de los cambios políticos, sociales, culturales y sus modos enunciativos ¿Cómo se producen los cambios en los modos de producción, en la enunciación, en los ritmos y las estrategias? Fundamentalmente a través de la cultura, las identidades y las prácticas sociales.

El discurso sonoro como práctica social

Cada época tiene sus paradigmas, sus formas de nombrar la realidad y de conceptualizar los procesos sociales y culturales. Yendo de lo macro a lo micro, la radio también construye sus conceptualizaciones y sus parámetros según los momentos




históricos. Ritmo, dinámica, artística, modos de informar, sonido marcan el pulso de una época. Por eso, hay sonidos que “atrasan”, porque no logran percibir el código de la temporalidad en la que están produciendo.

Un demo de la *FM 2x4 Tango* de la ciudad de Buenos Aires, hace varios años, proponía llegar a todo tipo de audiencias con el tango, re significar el tango con la incorporación de nuevas generaciones según el pulso de época y sugería: te gusta el heavy mientras sonaba un bandoneón potente, o quizás el rap y Tita Merello fraseaba, para los que les gustaba el *blues* sonaba Goyeneche y así pasando por diversos géneros.

La enunciación sonora es un discurso. Y como todo discurso es social. Pensarlo y analizarlo es describir y explicar lo que se dice, lo que suena en una sociedad en un momento dado. Por esto, pensar los discursos sociales es abordar los discursos como hechos históricos, que funcionan independientemente de los usos individuales, que existen fuera o más allá de las conciencias individuales. Sin embargo, aunque aislados de sus manifestaciones individuales, no son reducibles a lo colectivo de manera lineal. Dice Bajtin que todo discurso descubre siempre el objeto de su orientación como algo ya especificado, cuestionado, evaluado, ensombrecido o esclarecido por palabras ajenas a su propósito, es decir envuelto, penetrado por las ideas generales, las perspectivas, apreciaciones y las definiciones de otros. Una idea siempre es histórica: no se puede tener cualquier idea, creencia u opinión, en cualquier época en cualquier cultura.

Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (2010), plantea que en general las descripciones y los análisis de la cultura y la sociedad se hacen en tiempo pasado. Por lo cual define que si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, hay que hallar otros términos para la experiencia presente. Si lo social es lo fijo, todo lo que es movimiento, cambio, se lo reduce al plano de lo individual o subjetivo, desconociendo el entramado constitutivo del discurso social, complejo, variable, que se suele manifestar por los bordes y sin embargo, hace a lo social y a la cultura vivida de una época. (Williams, 2010)

Estas experiencias son un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material. De este modo, los cambios que se van configurando no son epifenómenos de instituciones o formaciones o incluso creencias modificadas, o incluso, como



evidencias secundarias de relaciones económicas y sociales entre las clases y dentro de ellas. Y define esta experiencia práctica como las estructuras de sentimiento. Se trata de significados y valores tal y como son vividos y sentidos activamente, junto a las relaciones entre ellos, el pensamiento tal como es sentido. Hablar de “estructura” implica pensarlos como una serie con relaciones internas, entrelazadas y a veces, en tensión. Es una estructura social en proceso, que si bien se reconocen una vez cristalizadas, en sus conexiones y relaciones, sucede que en ese momento, una nueva estructura de sentimiento comienza a emerger en el presente social. Comprender los discursos sonoros como hechos sociales históricos, y captar esa “estructura de sentimiento” de una época, será la diferencia que hará que producto comunicacional ancle o no en una comunidad dada, en un momento determinado.

Discurso e identidad sonora

*“Daragane cerraba los ojos muchas veces en el cine. Las voces y la música de una película le resultaban más sugestivas que la imagen”.
Para que no te pierdas en el barrio (Patrick Modiano).*

La construcción de identidad genera una marca, un estilo, una impronta. Pero en escenarios que mutan, cambian y se reconfiguran, lo que es marca de identidad, también muta o debe mutar si pretende trascender su propia temporalidad. La marca identitaria en sí, no es nada “concreto”, es el espacio en la mente de una persona que re semantiza permanentemente. Abre un espacio de posibilidad, es decir no tiene fijeza, es lábil. Entonces, la identidad es un constructo donde hay un orden que prevalece sobre otros órdenes posibles. Esto le da un carácter paradójico, ya que puede suceder que una construcción busque una identidad, lance una propuesta y sea releído desde otras perspectivas. Bajtin decía que la paradoja no es una alteración o una perturbación en los procesos de construcción de sentido, sino que es parte constitutiva de la comunicación y por lo tanto de la identidad, de la marca. Entonces, lo que denominamos identidad sonora, y que diseñamos y producimos es una propuesta de lectura. La comunicación tiene por norma la tensión y la paradoja. Arrojamus una intención sin poder medir el resultado. Si




no hay paradoja no hay proceso comunicativo sino solo unidireccionalidad y transmisión de datos. La ausencia de paradoja en el proceso de construcción de identidad indica elementos muertos. Entonces, la eficacia en la construcción de identidad sonora no está en lo evidente, sino en los espacios intermedios, en los intersticios, en lo no dicho. Una vez que una identidad se sedimenta, cristaliza, va perdiendo su eficacia si no se re inventa con el pulso de la cultura y lo social. Tenemos resemantizaciones permanentes. Nuestra identidad, hoy, es parte de una semiosis infinita, viene de otros sentidos y será materia de sentidos futuros.

La identidad no construye sentidos, construye pertenencia a quienes se identifican con esa producción. Las palabras y oraciones son unidades de la gramática, pero una palabra dicha por alguien en un momento determinado se convierte en un evento irrepetible. Es una palabra que cobra vida y se sitúa en un espacio analítico distinto: cuando hablamos de palabras vivas, no estamos en el plano de los mensajes y los significados sino en el plano de los enunciados y la lucha por el sentido. El pulso que cobran las palabras enunciadas, hacen que las definiciones se vuelvan huecas. Las palabras son reales en tanto participan de enunciados.

No hay mejores o peores enunciados. Los enunciados, son enunciados en situación. Impactan en la medida que responden a lo esperado, con sus márgenes de paradoja y ambigüedad. Lo que para unos oyentes es natural, para otros será un ruido. Lo que el oyente “lee” no son enunciados o productos sonoros puros o impuros, limpios o sucios, buenos o malos, sino propuestas de sentido. Pero en general, esas propuestas de sentido son “leídas” de modo naturalizado, porque tenemos el oído entrenado para algunos sonidos, mientras que para otros no. Y en esto, es medular la cultura y lo social. No conocemos lo que oímos en si sino lo que nuestro momentos sociocultural nos dicta como audible, reconocible, aceptable. Entonces, la claridad formal, no implica claridad en la interpretación o resemantización.

La banda de sonido de nuestras vidas

“En 1962, se jugó el Mundial de Fútbol en Chile y el país fue invadido por la televisión. Los fantásticos locutores radiales que hacían del más aburrido partido de fútbol




una contienda mítica quedaron al desnudo. Otra lección en mi vida. La radio era el dominio de la fantasía, la televisión apenas llegaba hasta los umbrales de la realidad. Mirando las desoladas imágenes en la pantalla, propuse a los chicos del barrio sacarle el volumen de la tele y poner la narración del partido de Serio Silba y Darío Verdugo, dos locutores radiales, que lo que no veían con los ojos lo veían con la lengua. No sé qué dicen los expertos. Pero ése fue el Campeonato Mundial de Fútbol más excitante jamás disputado".
Nueva Sociedad, Antonio Skarmeta, marzo - abril 1989.

Sería imposible pensar una existencia sin sonido. Basta con abstraernos unos minutos en cualquier ámbito que estemos -ya sea del más privado al más público-, y nos concentremos en el sonido para descubrir y redescubrir cantidades innumerales de sonoridades.

Les propongo sentarse en una plaza si viven en una ciudad medianamente grande o grande y hacer el ejercicio de cerrar los ojos, comenzar a percibir la diversidad de sonido y desmontar el collage sonoro que se produce: el sonido de la ciudad. Veremos los matices y los detalles y podremos desde allí construir sentidos sonoros estéticos que “hablen” de nuestra ciudad. Podemos “guionar” esa identidad. Un colega me contaba hace un tiempo una experiencia que se hizo en Colombia. En un barrio en un taller de radio con jóvenes se le pidió que grabador en mano salieran a captar como “sonaba” el barrio. A partir de allí, captando sonidos se construyó la identidad sonora barrial. Francesco Michi detalla este aspecto:

En la educación musical se hace referencia generalmente al paisaje sonoro para explicar cómo éste influye sobre la producción musical, o sea cómo la música no es algo que está fuera de la realidad cotidiana, sino que recibe necesariamente estímulos de ella, tanto en las sonoridades como en las formas. Es común el ejemplo de cómo el ambiente acústico de las ciudades, la ritmicidad de la cadena de montaje, el muro de sonido de una calle muy transitada, constituyen elementos que están en la base del desarrollo del jazz y del rock. Pero la audición del paisaje sonoro puede inspirar otros tipos de intervención. La referencia más notoria y quizás incluso la más importante



es la que conduce a Murray Schafer. Muy sintéticamente, su posición puede resumirse en una sola frase: el mundo entero es una gran composición de la que nosotros somos, al mismo tiempo, compositores, intérpretes y escuchas (2001).

Hola... ¿Hay alguien ahí...?

Oír, dice Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso* (2010), es un fenómeno fisiológico; escuchar una acción psicológica y distingue tres tipos de escucha una primaria que define como de alerta donde el hombre y el animal no se diferencian, otra de desciframiento, donde se interpretan signos y esta es específicamente del hombre. La tercera no se interesa por determinado signos; “no se interesa en lo que se dice o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en una espacio intersubjetivo, en el que yo escucho también quiere decir escúchame; lo que por ella es captado para ser transformado e indefinidamente re lanzado en el juego” (Barthes, 2010).

En la escucha o el acto de escucha -dice- hay un riesgo, que como en el psicoanálisis implica el reconocimiento del deseo del otro. “Reconocer ese deseo implica meterse en él, perder el equilibrio en él, acabar por instalarse en él. La escucha no existiría sino a condición de aceptar el riesgo” y hace una comparación con Ulises y el canto de Sirenas, “como Ulises atado a su mástil disfrutar del espectáculo de las sirenas sin correr riesgos, sin aceptar consecuencias (...) en ese canto simple y cotidiano había algo maravilloso que necesitaban de repente reconocer...en ese canto abismal que, una vez oído, abría un abismo en cada palabra e invitaba con fuerza a desaparecer en él”.

Barthes plantea que la apropiación del espacio para el hombre, al igual que para los animales, es sonora, es el espacio de los ruidos familiares, reconocibles que forman una “sinfonía doméstica”. La escucha, dice Barthes, se realiza sobre ese fondo auditivo pero cuando hay una invasión del fondo auditivo, que denomina polución, se produce una alteración insoportable del espacio humano; en la medida en que el hombre exige reconocerse en él. Desde esta perspectiva, plantea que la escucha está ligada a la noción de territorio, en términos de lo reconocible o espacio apropiado. Y da un ejemplo interesante, “muchas son las películas de terror cuyo

resorte está en la escucha de lo extraño, en la enloquecida espera del ruido irregular que llega y trastorna la comodidad sonora” (Barthes, 2010).

Sobre ese juego de seguridad acústica e inseguridad, es que desarrollamos las prácticas de enunciación sonora. En el equilibrio de lo reconocido, del “territorio sonoro” reconocible social y culturalmente y de los “ruidos” que introducimos en esa seguridad acústica, esas interferencias en lo cotidiano, lo esperable. Este juego entre lo reconocible, lo dicho y lo no dicho es el que se entreteje en las producciones de sentido en su dimensión enunciativa, en relación con las audiencias. Lo obvio, lo esperable, lo que ya sabemos puede ser fuente de seguridad pero no de placer. En términos de Barthes “en lo no dicho es donde se aloja el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo imaginario.” Y es en lo no dicho donde trabaja el sentido y es allí donde proponemos trabajar.

Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso Social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arnheim, Rudolf (1980). *Estética Radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bachelard, Gastón (2004). *El derecho de soñar*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bajtín, Mijaíl (1974). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Bajtín, Mijaíl (1982). “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Carpintero, Carlos (2007). *Sistemas de identidad*. Buenos Aires: Argonauta.
- Fobbio, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Comunicarte.
- Williams, Raymond, (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Michi, Francesco (2001). *Musica e suoni dell'ambiente. A cura di Albert Mayr*, traducción de Leonardo Croatto, Bologna: CLUEB.
- Iges, José (2000). “Hacia una sistematización del lenguaje radiofónico desde otros lenguajes de referencia” , en Revista electrónica *Olovo* [en línea]. Consultado el 5 de diciembre de 2015: <http://www.uclm.es/ARTESONORO/oloboiges.html>.
- Murray Schafer, Raymond (2011). “Paisaje sonoro: nunca vi un sonido. Oír más para oír mejor”, en *Fotocopioteca* N° 19, Cali.
- Rocha Iturbide, Manuel (2003). “La instalación sonora”, en Revista electrónica *Olovo*, N° 4 [en línea], Consultado el 5 de diciembre de 2015 en: <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>.



- De los Reyes, David. "Gillio Dorfl es y la música", en Revista *Estética*, N° 006, Universidad de los Andes, Mérida [en línea]. Consultado el 5 de diciembre de 2015 en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20375/1/david_reyes.pdf.
- Skármeta, Antonio (1989). "¡Reina Radio, soy tu esclavo!", en Revista *Nueva Sociedad*, N° 100, Caracas.