



La radio expandida: narración sonora, arte y literatura

Andrea Holgado

Resumen: El presente texto trabaja alrededor de la construcción de textos narrativos en la radio, utilizando técnicas y herramientas del arte y la literatura; haciendo hincapié en la necesidad de la planificación del mismo y del saber claramente, el objetivo y el destinatario que al que se desea llegar y el efecto a provocar.

Palabras clave: sonido - radio - narración - arte – literatura.

“Ilsa: Pero... ¿y nosotros?

Rick: Siempre nos quedará París, no lo teníamos, lo habíamos perdido, hasta que tú llegaste a Casablanca.

Anoche lo recuperamos.

Ilsa: Te dije que no volvería a dejarte.

Rick: No lo harás. Yo también tengo una misión, a donde voy no puedes seguirme, lo que he de hacer no puedes compartirlo.

No pretendo hacerme el altruista, pero comprende que los problemas de tres personas no importan gran cosa en este enloquecido mundo. Algún día lo comprenderás”.

Casablanca, 1942.

“Que no haya más despedidas/ que no eres Ilsa Laszlo ni yo Rick Blain/ ni yo soy tan idiota/ no te dejaría ir con él”.

Ismael Serrano, “Amo tanto la vida”, 2001.

“Amo una obra antigua por su novedad.
Tan sólo el contraste nos liga al pasado”.

Manifiesto Dadaísta.



Pensar las producciones radiales como piezas sonoras nos abre el universo creativo hacia otras disciplinas; hacia otros abordajes posibles en el relato sonoro/radiofónico.

El trabajo interdisciplinario es, sin duda, lo más cercano al abordaje del conocimiento. La separación de las ciencias sociales por disciplinas, ha respondido más a lógicas histórico políticas, y también miradas epistemológicas, que al discurrir de la vida de una comunidad, una cultura en sus tiempos históricos y realidades territoriales.

Por esto, al abordar un proceso creativo para las producciones identitarias sonoras, el cruce con el arte en sus diferentes manifestaciones es sumamente enriquecedor, y hasta diría indispensable al momento de ponernos a trabajar.

La interdisciplinariedad está en la base de la construcción de conocimientos complejos y referíamos al arte y sus manifestaciones y nos planteamos pensar lo sonoro -el sonido-, como un soporte de manifestación de las prácticas artísticas, ya sea en textos, pinturas, teatro, instalaciones sonoras, etc. Por eso mismo, vamos a tomar algunos elementos del proceso creativo de diferentes vanguardias artísticas y pensar en el diseño de las piezas sonoras y en algunas transposiciones del lenguaje de la pintura y el color, al sonido.

El fauvismo

Se suele tomar el *fauvismo* como el primer movimiento de vanguardia, más allá que formalmente comparta temporalidad con el surgimiento del expresionismo alemán, ya que algunos años antes, se perfilaban los múltiples cambios que se iban a producir. Matisse, su principal exponente, había estudiado con Gustave Moreau en la escuela de Bellas Artes entre 1892 y 1898. Dos de los aspectos centrales del *fauvismo* eran la no imitación y la autonomía del color respecto a la forma. Cirlot (1995) agrega, en relación a ello:

En la obra de Matisse, *Madame Matisse...* el color adquiere en esa obra un protagonismo absoluto, ya que, en lugar de representar fielmente la realidad, Matisse opta por pintar a su mujer, tal y como él la ve, o mejor aún tal y como él la siente. Se trata por consiguiente de presentar sensaciones o vivencias a través del vigor cromático. (...) la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un



rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra por el contrario en toda la distribución del cuadro.

El lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar: la composición no es más que el arte de disponer los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos y aquello que no tenga una utilidad concreta dentro del cuadro, es, por esa misma razón, molesto.

Cuando trabajamos una pieza sonora, tenemos al menos dos conceptos de inicio. Uno se refiere a trabajar el sonido desde lo que éste nos produce. Debemos pensar la música no por su género o ritmo, sino por la cadencia y por lo que nos transmite. Existe un trabajo sonoro sobre un texto de Paul Auster donde el personaje es un taxista que viaja por la noche en la ciudad y lo acompaña un vallenato colombiano que ambienta los sentimientos del personaje. En este sentido, no importa que el escenario sea Brooklyn; no necesariamente tiene que ir por ejemplo, un Tom Waits oscuro y con su voz rota. Nos centramos en el sentir más que en el contexto o en la territorialidad. Y yendo un poco más lejos, si tomamos el porcentaje de población latina en los EE.UU., la musicalización no descontextualiza.

Como decía Matisse, para pintar un paisaje otoñal no es necesario recordar cuáles son los tonos que corresponden a esa estación sino inspirarse únicamente en la sanación que el otoño procura. Relacionemos esta reflexión con nuestro tema, pensemos en una historia; no es lo mismo un otoño en un drama, en un policial o en una parodia, tampoco lo es según el estado de ánimo del personaje. No porque sea otoño tengo que centrarme en un personaje melancólico.

Por esto es fundamental antes de iniciar el proceso creativo, tener trazada una estrategia de trabajo, saber qué queremos decir, a quién nos vamos a dirigir y cómo lo vamos a decir en términos estético/enunciativos. Esto nos permitirá tener una visión de conjunto de la pieza sonora. Matisse planteaba que la composición -que debe estar encaminada a lograr la expresividad- se modifica según la superficie a cubrir. Si yo tomo una hoja de papel de unas dimensiones determinadas, el dibujo que trace tendrá una relación necesaria con su formato. No podría repetir el mismo dibujo en otra hoja cuyas proporciones fueran diferentes. Al diseñar una pieza sonora, ya sea un separador, una pieza de ficción o una apertura de



programa, tengo que pensar qué tiempos manejo; no es lo mismo los 15 segundos de una apertura que una ficción de 15 minutos. El diseño sonoro en función de los tiempos varía en los modos expresivos y también en los enunciativos, tanto verbales como no verbales.

Pensemos el juego entre los colores: la combinación de colores por parentesco o por contraste crea efectos muy distintos. Matisse planteaba lo siguiente al pintar un interior: tengo ante mí un armario que me produce una sensación de rojo vivísimo. Entre este rojo y el blanco de la tela se establece una relación. Si luego pongo al lado un verde o pinto el suelo de amarillo, seguirán existiendo relaciones entre el verde o el amarillo o el blanco de la tela. Pero estos tonos diferentes pierden fuerza en contacto con los otros se apagan mutuamente. Es necesario pues que las diversas tonalidades que emplee estén equilibradas de manera tal que no puedan anularse de manera recíproca. Para ello debo poner orden en mis ideas; la relación entre los diferentes tonos ha de establecerse de manera que sea capaz de exaltarlos en lugar de anularlos.

En el trabajo con el sonido, esto es clave. Generalmente, la temporalidad en una ficción en radio reordena el tiempo real y nos obliga a resolver situaciones en pocos segundos. El buen trabajo de combinatoria y complementariedad es clave para no producir “ruido”; es decir, que no se apaguen los colores. Una pieza donde existiera la superposición y la complementariedad, lejos de producir un sentido complejo y unificado en armonía, termina siendo un amontonamiento de sonidos.

Para concluir, Matisse planteaba que “si hay orden y claridad en el cuadro es porque desde el principio ese orden y esa claridad ya existían en el espíritu del pintor, o bien porque el pintor tenía conciencia de esa necesidad” (González García; Calvo Serraller; Marchán Fiz, 2009). Volvemos, entonces, a lo ya planteado en relación con una clara estrategia acerca del qué y del cómo de la producción sonora. Es necesario tener orden y claridad desde el inicio.

El expresionismo

El expresionista alemán August MaAcke (1887-1914) decía que la relación entre sí de las numerosas formas es la que nos permite reconocer la forma aislada. El azul sólo se hace visible



gracias al rojo, el tamaño del espacio gracias a la pequeñez de la mariposa, la juventud del niño gracias a la edad del anciano. Estamos hablando de los contrastes, un recurso de expresividad sonora muy interesante según el tipo de pieza sonora a producir, sobre todo si busco generar algún tipo de impacto o de cambio de clima o de escena. Esto en sonido es un recurso fundamental ya que nos permite trabajar el cambio de situaciones, climas, estados de ánimo y distinguir los momentos en una pieza sonora. Recuerdo un trabajo de un alumno que relataba la brutalidad de una escena de guerra y lo musicalizó con Ricky Martin cantando “Livin’ la vida loca”. El contraste era tan brutal que realzaba el sentido del mensaje, más allá de lo textual; es decir, trabajaba sobre lo emocional, que era el objetivo de la pieza y hacía pensar desde el contraste en la vida.

El impresionismo

Los impresionistas le dedicaban especial atención al uso de la luz, ya que planteaban que el color de un objeto dependía ante todo, de la manera en que recibe la luz, de su intensidad y de la refracción de los tonos vecinos. En lugar de mezclar los colores primarios en la paleta, los ponían yuxtapuestos sobre la tela, trabajando con golpes de pincel, sin detalles ni contornos precisos, se preocupaban más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas, debido a que la luz tiende a difuminar los contornos y refleja los colores de los objetos circundantes en las zonas de penumbra. Mezcladas por el ojo del observador desde cierta distancia, aumentaban la luminosidad mediante el contraste de un color primario con su complementario. De este modo, se lograba un mayor brillo en sus pinturas que la que se produce al mezclar los pigmentos antes de aplicarlos.

Pensemos en el sonido. Tenemos un texto de autor, fuerte, denso, profundamente bello, donde la poética del lenguaje es protagonista puesta en la pluma de ese autor. EL texto en sí ya “habla” y el desafío para trabajarlo sin arruinarlo es muy grande, ya que cualquier cosa que se agregue como música o efectos lo arruinaría. Hay dos factores fundamentales para realzarlo sin perderlo: la voz y la música, cómo se enuncie ese texto y cómo se lo completa con música o sonidos. La perspectiva impresionista nos da las pautas: realzamos las



formas (el texto) subrayando con luz (música o sonidos). Entonces, el color de ese texto se realza al subrayarlo con golpes de luz que no lo anulen. De este modo, el oído percibe la “luminosidad” del texto.

El cubismo y el *collage*

Si pensamos en Picasso reconocemos el cubismo con sus formas geométricas. Sin embargo, tanto Picasso como George Braque fueron los precursores del *collage*. A partir de sus experiencias *collage* se plasma la idea de la forma global identificable, más allá de sus partes. El *collage* es una técnica artística que consiste en un ensamblaje diverso que conforma un todo, y se compone con variados elementos, desde partes de fotografías, madera, piel, periódicos, revistas, objetos de uso cotidiano, en suma, lo que se considere necesario para plasmar una idea final. Así como en el terreno de las artes plásticas, también hay grupos literarios que utilizan la técnica como modo de creación colectiva de textos, construyendo un *collage* de palabras. En una entrevista, el músico, productor y activista social brasileño Carlinhos Brown decía que todo tiene música: una botella, una silla, el ruido de la calle, el viento, un animal, y eso es el contenido de la composición. Se compone a partir de la existencia, planteaba Brown; la composición, concluía, no es otra cosa que una realización de la existencia, si existís, componés.

El músico y compositor Gustavo Santaolalla contaba en otra entrevista que cuando compone para una película trabaja el sonido en capas que se van superponiendo y de allí sale el sonido final. Tomando la idea del *collage* pensemos la construcción de un *collage* sonoro. Los sonidos se nos presentan en nuestro cotidiano desde la perspectiva de un *collage*, lo que percibimos es un complejo entramado de sonidos que constituyen la “banda sonora” de nuestro cotidiano. Las posibilidades de edición en un multipistas son ideales para utilizar esta técnica de superposición de elementos que a priori no tienen nada que ver, pero que ensamblados desde la producción de sentido, construyen un nuevo sentido que poco o nada tiene que ver con los fragmentos. Es decir, de infinitos textos construimos un texto nuevo.

Si elegíamos la perspectiva del impresionismo para trabajar textos de autor, el *collage* sonoro es la base de trabajo para



la construcción de escenas sonoras, climas o escenarios o situaciones complejas. Si anteriormente el acento estaba puesto en el texto escrito, en la palabra y su decir, ahora lo ponemos en la composición de lugar y de clima desde el sonido. Tenemos una historia, un policial negro, por ejemplo. ¿Cómo construir esas imágenes y plasmarlas en sonidos? Pensemos en escenas de *El demonio vestido de azul*, o de *Taxi driver* o en cómics o historietas, en los trabajos de Breccia, Trillo, Sasturain, en la mítica revista *Fierro*.

Sólo a través de la superposición de sonidos podemos lograr niveles de verosimilitud dignos de interés. Si pensamos en la ciudad y como suena en su conjunto, tenemos una identidad, cada ciudad construye un collage sonoro que la identifica y sobre esa base trabajamos cuando producimos piezas con identidad. Las ciudades fabrican “texto sonoro”.

El cadáver exquisito

En otra línea de trabajo, tenemos el *cadáver exquisito*, que es una técnica a través de la cual se arma un texto colectivo de palabras o imágenes. En el proceso de creación, una persona inicia el texto con una frase y el que le sigue sólo puede leer la última frase que ha escrito la persona anterior. Sus precursores sostienen que toda creación artística, en tanto expresa un clima de época, una cultura, un momento dado, debe ser colectiva, anónima y espontánea.

Veamos el trabajo realizado por un grupo de alumnos con los que trabajé en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. A partir de una serie de ejes como consigna, se planteó la idea de vuelo y viaje iniciático. El cadáver exquisito dio por resultado el siguiente texto:

La ansiedad por despegar los pies de la tierra causaba vértigo en el estómago.

El paseo duró lo que algunos esperan que dure el mareo de un vértigo ansioso sin tiempo.

Suspendido en el aire es tan grande el vértigo y la ansiedad en mi caída...

Mientras caía en picada la ansiedad se fue y el tiempo...

La brisa le sonreía al compás del tiempo.

Y no se toma dimensión cuando el objeto se detiene suspendido en el aire



Comienza la última etapa del paseo. No hay referencia física ni temporal.

Es el momento del impacto.

Su vuelo se vio interrumpido. Un terremoto aéreo sacudió las melenas
Y después, después la caída estrepitosa.

Una hermosa sensación de libertad.

A continuación, se pensó en los distintos vuelos y viajes iniciáticos. Surgieron varios ejes: *El vuelo de la muerte*, *Hiroshima*, *Represión en la Argentina*, *Vietnam*, *El vuelo del LSD* y *El vuelo del hada*. A partir de estas ideas, se tomó la idea de realidades paralelas y fue elegido *El vuelo de la muerte* como central, y los otros como realidades paralelas del personaje. Se produjo un texto sonoro ambiguo y metadiscursivo, que según quién lo escuchaba, percibía cualquiera de los tres vuelos (realidades).

Sonido, arte, literatura. Manifestaciones de un tiempo y una cultura en distintos lenguajes de expresión/comunicación. Las fronteras de los soportes siempre se corren cuando hay una voluntad de crear más allá de las formas. Si hay un sistema que delimita las incumbencias de las disciplinas, de las manifestaciones del arte y la cultura, entonces la función de la creación y la experimentación será la de alterar las reglas de la gramática cultural, es decir, una utilización e interpretación discordante de los signos, de lo simbólico. En eso estamos.

Bibliografía

- Cirlot, Lourdes (1995). *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona: Labor.
- González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón (2009). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid: Ediciones Akal.