



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Fernández, José Luis

Espacio sonoro y fotográfico en los inicios de lo radiofónico

La Trama de la Comunicación, vol. 12, 2007, pp. 61-80

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927555004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Espacio sonoro y fotográfico en los inicios de lo radiofónico¹

Por: José Luis Fernández

Docente Titular Regular de Semiótica de los Medios en Cs. de la Comunicación, FCS-UBA

Sumario:

La aparición de la radio, en el contexto del desarrollo simultáneo del teléfono y las técnicas fonográficas, se constituyó en un fenómeno de singular importancia en la historia de los medios. Si bien ha sido denominada como medio invisible, su despliegue convive desde un principio con imágenes que la ilustran, la comentan y, tal vez, la completan. Aquí se reflexionará sobre esas relaciones entre lo fotográfico y lo radiofónico en el momento en que la radio es presentada gráficamente en sociedad.

El enfoque del artículo se depositará en las imágenes que acompañaron las primeras épocas del radioteatro por entenderse que ese género representó un esfuerzo formidable por presentar dramatizaciones sin imágenes y, a su vez, es un ejemplo provocador acerca de cómo un género de extenso éxito sin embargo desaparece, para que su espacio sea ocupado por el teleteatro que continúa su tradición con la incorporación de la imagen

Summary:

The appearance of the radio, within the context of the simultaneous development of telephone and phonographic techniques, is a phenomenon of special relevance in media history. Although it has been designated as an invisible medium, its development co-exists from the very beginning with images that illustrate, explain and, possibly, complete it. Here, we will reflect on the relations between the photographic and the radiophonic aspects at the moment where the radio was graphically introduced to society.

The focus will be placed on the images accompanying the first instances of radiotheater, since said genre is considered as representing a great effort to show dramatizations without images and, in turn, it constitutes a provocative example of how a widely successful genre has however disappeared in order to allow that space to be occupied by teleteater, which continues its tradition with the incorporation of image.

Descriptores:

Radio - Fotografía - Historia - Metadiscursos - Ficción

Describers:

Radio - Photography - History - Metadiscourses - Fiction

0. Presentación

Se sabe que la vida de un medio no se agota en sus textos aunque para el punto de vista político y epistemológico que solemos defender desde nuestras investigaciones tengan, teórica y metodológicamente, una importancia central. Esas materias cargadas de sentido (los textos) van acompañadas por "prácticas sociales de producción y apropiación, cuando hay acceso público..."² y por otros textos, con diversas funciones, en otros soportes materiales³. Así, la radio, constituida por sus textos sonoros en los que se han depositado la ficción y la información social, ha crecido acompañada por imágenes y letras impresas.

Respecto de lo fotográfico, hay un acuerdo generalizado en que su aparición constituyó una revolución discursiva y mediática sin precedentes. Si bien se han hecho esfuerzos fecundos para reconstruir la emergencia de la fotografía como un paso histórico más, aunque diferenciado, en la producción y reproducción de imágenes⁴, pueden sostenerse afirmaciones como la de un reciente y provocador libro sobre lo televisivo en que se postula que a partir de la presencia de la fotografía se genera un cambio de paradigma discursivo y cultural desde el *sistema de las bellas artes* hacia el *sistema técnico indicial*⁵.

Pensamos que la aparición de la radio, en

el contexto del desarrollo del teléfono y las técnicas fonográficas, es también un fenómeno de similar importancia desde el punto de vista de lo indicial y que, además, convive con la expansión de la imagen fotográfica en los medios gráficos que se refieren a lo radiofónico. Por esa razón es que es importante reflexionar acerca de las maneras en que la radio, denominada como *medio invisible* por Lewis y Both, convive desde un principio con imágenes que la ilustran, la comentan y, tal vez, la completan⁶.

Aquí expondremos sobre esas relaciones entre lo fotográfico y lo radiofónico en el momento en que la radio es presentada *gráficamente* en sociedad. Por supuesto, por la extensión de que disponemos, temas como lo fotográfico en general, por un lado y, por el otro, sus influencias sobre la periodización de lo discursivo en los medios de masas en su conjunto, quedarán algo lateralizados; de todos modos, se propondrán algunas vías de observación acerca de estos fenómenos a partir de lo desarrollado en un proceso de investigación no concluido.

Pero además pretendemos aprovechar estas observaciones para introducirnos en un intento de comprensión acerca de las razones por las que un género como el *radio-teatro*, paradigmático del primer momento de éxito radiofónico, generador de celebridades y reconocimientos masivos, que crece

conviviendo con la fuerza ficcional del cinematógrafo, no resiste la presencia televisiva a partir de los años cincuenta y esa fuerza para generar audiencia es tomada rápidamente por la ficción del nuevo medio audiovisual. ¿Se trató entonces de un triunfo de lo audiovisual sobre lo puramente auditivo? Ya sugerimos que la radio no es puramente auditiva aunque su visualidad tenga una vida textual en paralelo. De todos modos, aunque aceptemos esa preeminencia perceptiva de lo audiovisual sobre lo auditivo, pensamos que --tanto desde un punto de vista teórico general, como desde la preocupación acerca de por qué la radio ha seguido vigente aun sin el radioteatro- debemos estudiar más detenidamente esas relaciones entre radio y fotografía en sus inicios, para comprender la complejidad del fenómeno radiofónico en general, y radioteatral en particular.

El riesgo central de este artículo no es tanto el de la extensión y complejidad del tema, sino más bien la del exceso de presuposición a la que se expone el lector. Se trata para nosotros de un tema que se viene trabajando desde diversos puntos de vista en nuestro equipo de investigación y en otros cercanos, por lo que resulta difícil mensurar hasta dónde es necesario profundizar los diversos aspectos a los que haremos referencia.

1. Fotografía / radiofonía

Mientras se desarrolla lo radiofónico, también durante la década del 30 se consolida la presencia de revistas como *Radiolandia*, *Antena* o *Sintonía*, dedicadas al medio y que tienen sus antecedentes en la década anterior en publicaciones como *La canción moderna* o *El alma que canta*⁷. Si bien la historia de esas publicaciones debería hacerse aun con mayor detenimiento, se evidencia que la expansión de los medios de sonido (lo telefónico y fonográfico primero y lo radiofónico después) fue acompañada desde sus inicios por los medios gráficos en general. Es más, aun antes de que surgieran estas publicaciones especializadas, los diarios ya habían incorporado a sus secciones de espectáculos informaciones sobre los nuevos medios. Es decir que nunca hubo una radio (no podría haberla habido) sin que, paralelamente, se produjera una vida meta-discursiva gráfica y fotográfica del medio.

Ahora bien, más allá de esa convivencia sociodiscursiva de textos depositados en diferentes dispositivos técnicos, conveniría preguntarse en primer lugar si, a pesar de esa interacción entre fotografía y radio, es pertinente la comparación directa entre ambos procedimientos de construcción discursiva. En efecto, no sería la primera vez en que la vida social mantiene unidos fenómenos que se resisten sin embargo

al análisis conjunto; por ejemplo, no se ha avanzado tanto en el estudio de las relaciones entre la música grabada y la imagen que la acompaña. Por ello, los entusiastas trabajos que se enfocaron en el videoclip en los 80 y los 90, no parecen haber llegado a conclusiones definitivas sobre las leyes que rigen ese campo de interacción entre imagen y sonido que, sin embargo, no han dejado de expandirse.

Es verdad que, como ocurre en otros muchos casos y muy diferentes, lo fotográfico y lo radiofónico consisten, en una primera instancia descriptiva, en la utilización de dispositivos técnicos para la construcción de textos, si bien en el caso de la fotografía se trata de un aparato tecnológico accesible para cualquiera y que permite producir *cualquier tipo de imagen* (familiar, documental, científica, etc.), mientras que la radio es un *producto discursivo* al que el oyente sólo puede acceder en tanto tal por poseer un aparato receptor (ni aún las radios de pequeño formato, con voluntad comunitaria, han podido otorgar el manejo indiscriminado del aparato a los oyentes).

A pesar de lo anterior, en las prácticas sociales de recepción, en el uso de esos medios, como el de cualquier otro, existen actividades en cierto modo equivalentes y comparables; así, es posible que nos reunamos con un amigo, tanto a ver fotografías

de un viaje o reproducciones de la obra pictórica de algún autor, como a escuchar la radio (o ver la TV o para ir al cine). Es en ese sentido que lo fotográfico y lo radiofónico pueden ser entendidos como prácticas discursivas mediatizadas y a partir de ellas ser comparadas y establecidos algunos de sus parecidos y diferencias⁸. Desde este punto de vista, aquí deberíamos presentar aportes a lo que Jean-Marie Schaeffer denomina para la fotografía como *dinámicas receptoras*⁹ y respecto de ellas entender los aportes de lo radiofónico, pero recordemos que Schaeffer hace sus análisis sobre la fotografía *canónica* por lo que se presupone la presencia de ciertos rasgos discursivos recurrentes y no puramente técnicos; si no fuera así, las comparaciones deberían hacerse, no con la radio como medio, sino con algunos de sus dispositivos técnicos genéricamente *mediatizadores del sonido*. Por lo tanto, hablaremos muy globalmente sobre la radio presuponiendo en el lector un saber común sobre lo radiofónico (qué es, en términos generales, la radio en nuestra sociedad). Cuando haga falta precisar algo con mayor detalle lo haremos y, luego, nos focalizaremos más en lo *ficcional* que en lo *informativo* dentro del medio.

Teniendo esos cuidados, y desde una primera aproximación, fotografía y radiofonía aparecen ocupando extremos materiales de

la mediatización por lo puede representarse en el siguiente esquema¹⁰:

Como se ve, estamos utilizando términos y categorías extensas, y muchas veces controversiales, por lo que para evitar ambigüedades o malos entendidos intentaremos un desarrollo. Las tres primeras filas de la tabla pretenden mostrar que la recepción fotográfica es más *activa*, desde el punto de vista de la acción receptiva, que la recepción radiofónica (luego precisaremos nuestra posición sobre la cuestión de la *espacialidad*

radiofónica). Las tres filas siguientes aprovechan todas las fecundas discusiones, que aparecen citadas en nuestras notas del final, sobre las características icónico-indiciales de lo fotográfico respecto al cinematógrafo y, muy especialmente, a la televisión *en directo*. La radio es simbólico-indicial porque además de la ligazón existencial (*indicial*) que une al sonido con su fuente (se trate de un ruido a interpretar o una voz o un instrumento a reconocer), toda otra construcción discursiva (aún las indiscutiblemente *icónicas*) estarán mediadas por las convencio-

<i>Dimensiones descriptivas</i>	Fotografía	Radiofonía
<i>Percepción</i>	Visual	Auditiva
<i>Materialidad</i>	Manipulable	No manipulable
<i>Desenvolvimiento</i>	Espacial	Temporal
<i>Dimensiones signicas</i>	Icónica-indicial	Simbólica-indicial
<i>Indicialidad</i>	“Haber estado allí”	“Estar allí”
<i>Iconicidad</i>	Códigos generales (cultura)	Códigos particulares (idioma) ¹¹
<i>Emisión</i>	Individual	Institucional
<i>Recepción</i>	Individual	Masiva

nes, fuertemente *simbólicas*, de la palabra o la música. Las dos últimas filas, por último, remiten a diferentes posiciones de emisión y recepción, más de horizonte sociológico que enunciativo-semióticas y tratan de describir solamente cómo se producen y se reciben textos canónicos fotográficos y radiofónicos (recordemos que la textualidad radiofónica más individual presupone la presencia, tal vez oculta enunciativamente, de una *institución emisora*).

Dicho lo anterior, vemos que la fotografía y la radio se pueden describir en gran parte *simétricamente* (una es diferente y hasta opuesta término a término a la otra), pero también pueden ser pensadas para convivir *complementariamente* (lo que le falta a una puede decirse o hacerse, para completar, con la otra). La complementariedad se comprende rápidamente cuando pensamos en que la publicación de fotografías representando personajes o escenas radiofónicas aportaría *visualidad, espacialidad y permanencia* a la *ceguera, la temporalidad y la fugacidad* radiofónicas.

Este modelo de diferencias tan notables y de posibilidades de complementación tan directas se relativiza en parte si, por un lado, ponemos a la fotografía y a la radio en relación con otros medios (y vemos que se parecen entre sí respecto a otros) y si, por otro lado, tratamos de pensar mane-

ras realmente existentes de interacción entre fotografía y medios de sonido que, sin embargo, no han sido exitosas a pesar de esa complementariedad.

En sistema comparativo con lo impreso en general o los procedimientos manuales o artesanales de construcción de imagen, por un lado, o con lo cinematográfico y lo televisivo, por el otro, vemos que en la fotografía y en la radio (en los medios de sonido en general y vale para la imagen cinematográfica y televisiva también) siempre hay algo de aquello que es referenciado por el dispositivo (esa es la clave para Carlón del *sistema técnico indicial* que comparten, con sus particularidades, el cine y la televisión); mientras que ni en la letra impresa en sí, y en su distribución espacial en la página, ni en la imagen pictórica o grabada hay indicios corporales; es decir que, respecto a esos otros dispositivos, fotografía y radio (junto con los otros medios de sonido y audiovisuales) quedarían del lado de lo *técnico indicial* aunque, como vimos, sus indicialidades son diferenciadas.

Por la otra parte, y para situar a la fotografía y a la radio respecto de lo cinematográfico y de lo televisivo, medios que sin duda han ocupado el centro de la preocupación social hasta fines del siglo XX, la fotografía y la radio se parecen entre sí, y en principio, sólo por tener carencias que posiblemente

estén en el origen de su histórica lateralización en la preocupación teórica. Pero esas carencias nos hablan de otra vez, tanto por sus diferencias entre sí como por las posibilidades de complementación: la fotografía carece de movimiento y la radio, como todos los medios de sonido, carece de la imagen de su fuente. Nos tienta otra vez la síntesis: *la fotografía carece de tiempo, la radio carece de espacio*.

Si ahora vemos los intentos de articulación entre imagen fotográfica y mediatización del sonido, las experiencias que se han intentado frenan rápidamente nuestro supuesto entusiasmo sobre posibles complementariedades y nos preparan para enfrentar el núcleo central de nuestro trabajo. En efecto, recurrentemente se ha intentado, y todavía persiste marginalmente, la realización de textos dentro de un juego de dispositivos / lenguaje denominado como *audiovisual*. Se trata de la combinación de una serie de diapositivas, proyectadas secuencialmente, con el acompañamiento de una banda sonora que comenta verbalmente e ilustra musicalmente a la secuencia de imágenes. Hace unas décadas, la realización de audiovisuales era utilizada en la enseñanza de cine como medio de reemplazo de la filmación, por entonces muy cara por el procesamiento industrial de revelado y lo artesanal de la edición en moviola¹². Si

bien este procedimiento de articulación de imágenes fotográficas con banda de sonido posibilita múltiples juegos entre sonido e imagen, nunca se alcanzó el éxito de otras combinaciones entre imágenes y palabras como las imágenes en movimiento con sonido (cine y TV), o imágenes dibujadas con sonido (dibujo animado) o las imágenes fotográficas con letra impresa (fotonovela) o imágenes dibujadas fijas con letra impresa (historieta). Como se ve, hibridaciones entre imagen y sonido o, más ampliamente, entre imagen y letra son aceptados de diversas maneras por nuestra cultura por lo que el éxito o no de esas aplicaciones deberá ser explicado en cada caso en particular. En cambio, la pregunta que anunciamos, y que intentaremos responder parcialmente más adelante, será ¿cómo ilustran las fotografías publicadas en los medios gráficos a los textos radiofónicos sin imagen?

2. El espacio y el tiempo de lo radioteatral

Cuando hablamos de la radio en ese período fundante que explota durante la década del 30, es inevitable referirse al radioteatro como género productor de éxitos que exigían la presentación fotográfica de sus figuras. Luego de la puesta a punto que significó el gran éxito de público de *Chispazos de tradición* (en el que todavía se alternaban segmentos teatrales con números musica-

les), el género estalla en nuestro país al comenzar la década mencionada¹³. A partir de allí, incorpora todos los *transgéneros* de trayectoria teatral, novelística o folletinesca que también se estaban procesando en el cine. Es decir que había alternativas imaginísticas para la expansión de la ficción dentro de los medios.

El radioteatro tiene para nosotros un interés especial en tanto que fenómeno discursivo porque conserva rasgos enigmáticos dentro de nuestro conocimiento. Lo que ocurre es que, a pesar de la atención que se le ha prestado, los que investigamos acerca de lo radiofónico no hemos podido develar muchos de sus misterios y uno de ellos es su aparición, su vertiginoso éxito y su también relativamente rápida extinción.

En efecto, la presencia del radioteatro se agotó en nuestro país a partir de la aparición de la televisión en la que, rápidamente, se instaló el teleteatro tomando muchos de los códigos de su antecesor radiofónico¹⁴. Resulta difícil, aunque tentador, justificar ese pasaje *solamente* desde la materialidad perceptiva (por la presencia de la imagen en la TV y su falta en la radio) o desde una sociología de la vida cotidiana (posibilidades de nuevas formas de expectación individual o grupal). Pero veremos que esas justificaciones no son fácilmente aceptables.

Si observamos casos equivalentes de ten-

siones entre tipos de discursos y medios y sus relaciones con los éxitos de públicos, podemos considerar como antecedente el de la ficción literaria frente a la aparición del cinematógrafo. Se ha dicho, y con seguridad es parcialmente cierto, que el cine de ficción ocupó el lugar que en el siglo XIX le pertenecía en nuestras sociedades a la gran novela realista. Pero sin embargo ello no significó la muerte de la novela; ella siguió y sigue viviendo todavía hoy, no sólo en el nivel de la *gran* literatura sino que todavía es el soporte de la industria editorial relacionada con los *best sellers*. Es decir que la novela consiguió adecuarse a la nueva situación discursiva de competencia, primero y muy directamente con el cine, y luego, aunque con más matices, con la televisión a pesar de las mayores ofertas perceptivas y los diferentes modos de circulación y espectación social. Por lo tanto, esa *derrota* del radioteatro a manos del teleteatro, no debería tomarse con simpleza y menos con naturalidad.

Es desde ese punto de vista que nos enfocaremos sobre el radioteatro y no sobre las características específicas que tuvo en su desarrollo como género discursivo radiofónico. Desde un principio, nuestro trabajo acerca de lo radiofónico trató de escapar de ciertas limitaciones frecuentes en los estudios sobre este medio: por un lado, del privilegio otorgado en la reflexión a fenóme-

nos como los de la presencia de la voz o de la música que, aunque muy importantes en él, no son específicos del medio y, por el otro, a la consideración de los textos radiofónicos, con valoración positiva o negativa, en su condición de *carentes* de imagen.

No se trata, por supuesto, de negar esas presencias y ausencias como efectivamente existentes; es más, la indagación en torno de esas características seguirá ocupando un lugar importante, por mucho tiempo, en nuestro campo de trabajo. Pero sostener la vida social de un medio tan complejo como la radio prestando atención solamente a quién habla o a qué dice, o según qué tipo de música transmite, o por las diferencias supuestamente beneficiosas frente a lo audiovisual (por ejemplo, por *incentivar de la imaginación*) implica renunciar a la comprensión de la *especificidad* misma del medio; es decir aquélla desde la cual entender, precisamente, su vida diferenciada.

Frente a esta problemática de la especificidad de lo radiofónico, inspirados en agudas observaciones de Rudolf Arnheim, abordamos a los textos radiofónicos desde un punto de vista *espacial*¹⁵. Por ese procedimiento, es posible ubicar a la radio en un mismo plano con otros medios y lenguajes: estaríamos así frente a modos específicos de construcción textual con diferencias y similitudes con respecto a otros medios y

lenguajes. En términos generales, situamos el desarrollo de estos lenguajes en un intertexto que, en principio, podría relacionarse con tendencias a la *abstracción* que harían eclosión recién en la década del 20 de nuestro siglo momento que, como ya vimos, es el de la aparición y expansión de la radio como uno de los medios llamados masivos.

En cuanto a la construcción espacial de los textos radiofónicos, siguiendo a Arnheim, los sonidos frente al micrófono (como frente a *un oído*) no generan efecto de dirección, sino de distancia¹⁶. Este efecto de linealidad trae dos consecuencias: en primer lugar, la facilidad de *saturación* del espacio sonoro, que hace confusa la recepción ante la multiplicación de señales, en segundo lugar, cuando se quiere construir un espacio cualquiera --el necesario, por ejemplo, para que tenga lugar un diálogo-- se debe explicitar en el propio texto la situación de los interlocutores, porque si así no se lo hace, el efecto será de aparición sucesiva de los hablantes en el mismo lugar del parlante, o, como mucho, a distintas distancias del mismo pero alineadas en la *superficie del parlante*, sin que se construya el efecto de *enfrentamiento* entre ambas posiciones de conversación.

Desde ese punto de vista, para hacer frente a esas limitaciones técnicas, --que, como hemos advertido siempre, deben entenderse tanto como *restricciones* o como *posibi-*

lidades creativas-- la construcción escenográfica de los textos radiofónicos en general, y muy especialmente la de los radioteatros, se caracteriza por moverse en dos *niveles* de abstracción: los sonidos despegados de sus fuentes (y las voces despegadas de sus cuerpos) y, además, la necesaria utilización de pocos elementos sonoros para la construcción de ambientes escenográficos; esa *austeridad* de elementos convive con una dosis de *redundancia* verbal para sostener la construcción de escenas de intercambio conversacional, necesario, tanto para los géneros de tipo informativo, como los de registro ficcional como el radioteatro.

Por otra parte, en tanto que espectáculo emparentado con lo teatral, el radioteatro fue, al menos en lo que se conoce, siempre puesto en escena *en vivo*. Si bien la grabación y el pasaje al disco de pasta eran todavía procedimientos relativamente engorrosos y con fallas de fidelidad, la existencia de archivos grabados de programas de radio desde los años 30 indican que, para un fenómeno de la magnitud del radioteatro, que hubiera justificado esfuerzos técnicos e inversiones importantes, la puesta en vivo fue una decisión al menos parcialmente consciente por parte de la institución emisora¹⁷. Es verdad que el teleteatro también comenzó en vivo pero, en cuanto estuvieron disponibles los mecanismos de *video tape*, pasó a emitir-

se para siempre en *grabado*. Esta última decisión resulta lógica: ¿para qué correr el riesgo de los accidentes propio del vivo, en cuanto se pasa a privilegiar una enunciación más *transparentemente ficcional*, en la cual generan *ruidos* comunicacionales, tanto la escucha inevitable del apuntador como la visión, por ejemplo, del micrófono suspendido del aire?

El radioteatro podría no haber seguido la aventura del teatro canónico en el que la recordación del libreto es uno de los rasgos centrales de la *performance* actoral y se presenta como un lugar constante de riesgo dentro del espectáculo: ¿qué relato verosímil puede soportar que uno de los intérpretes se quede sin palabras o se equivoque respecto de las que corresponden? El radioteatro en vivo impide la "suspensión de la convivencia entre *tiempo de producción* y *tiempo de emisión*" y que se introduzca una "disincronía entre *tiempo de vida* y *tiempo de recepción*"¹⁸; es decir que permanece en el régimen habitual de lo radiofónico y de la toma directa. Además, la costumbre y aceptación de la emisión en vivo impide también el aprovechamiento de dos posibilidades que introduce lo grabado: la primera es la de la repetición de parte o del conjunto del texto (no existía, por ejemplo, la posibilidad de escuchar el mismo episodio en distintos horarios); la otra gran posibilidad que impidió

la ausencia del grabado en el radioteatro es el de la edición que, si bien sólo recientemente permite construir en vivo objetos sonoros por mezcla de sonidos previamente existentes¹⁹, dada la riqueza discursiva que se generó en su momento en el universo del tratamiento de los efectos de sonido, hubiera abierto rápidamente las múltiples vías del *montaje* sonoro, equivalente en parte al cinematográfico o al que permite lo grabado en general.

El radioteatro no agrega, por lo tanto, tensiones entre la *temporalidad de emisión* y la *temporalidad de recepción* lo que genera el destaque de la *temporalidad de la ficción* en el que no tienen cabida los *sucesos de la vida*. Por decirlo así, lo ficcional en sí adquiere una relevancia muy específica. Los juegos de decurso temporal y las manifestaciones estáticas -pasado, presente y futuro y sus distintas posibilidades internas-juegan solamente, entonces, entre el régimen en vivo, *en presente*, de la representación y el régimen, inevitablemente *en pasado*, del suceder ficcional.

Ahora bien, cuando Carlón habla de la *ficción en directo* en la televisión (recordemos que el teleteatro de los primeros tiempos es sólo un caso, aunque muy importante) sostiene con razón que "...el telespectador moviliza saberes cercanos al del espectador teatral: en lo temporal, por el directo; y

a veces, en lo espacial, por la disposición de los actores en la escena, pero no por las restricciones de cámara -ángulos, montaje en directo, etc.--"²⁰. Es decir que, inevitablemente, el espectador es interpelado acerca de sus saberes generales sobre los espectáculos y específicos sobre la televisión. En el radioteatro, en cambio, a pesar de no haber acceso, salvo mediante descripciones verbales, a los movimientos de los actores en la escena, se utilizaron poco las capacidades espaciales de lo escenográfico en lo auditivo. Arnheim advirtió acerca de las posibilidades de jugar con "ampliaciones" y "opacamientos de lo espacial" que, si bien dejaban advertir las diferencias entre el lo visual y lo auditivo, podrían considerarse como usos equivalentes de dispositivos tecnológica y textualmente diferentes (por ejemplo, mostración de un espacio *amplio* o de un espacio *acotado*, o la *cercanía* o la *distancia* con respecto de lo presentado respecto del parlante, etc.).

De todo esto se desprende que el radioteatro se desarrolló con limitados (es decir, pocos, aunque no por ello menos *expresivos*) recursos y no sólo porque el dispositivo técnico no lo permitía. Por lo tanto, lo que no se utilizó, por carencia tecnológica o por decisión estilística en lo discursivo radiofónico, si se hubiese considerado indispensable debería haber quedado en manos de lo

metadiscursivo externo gráfico: así como las limitaciones narrativas se resolvían por procedimientos metadiscursivos internos del texto radiofónico (la presencia de un narrador diferenciado de los personajes), la ausencia o pobreza de imagen y espacio, en caso de haberse considerado necesaria, debería haberse resuelto en las múltiples publicaciones que tematizaban y seguían el desarrollo radioteatral.

3. Lo fotográfico en el inicio de lo radiofónico

Siguiendo la tendencia de las revistas de interés general desde fines del siglo XIX, las secciones de diarios y las revistas dedicadas a la radio incluían gran cantidad de imágenes fotográficas. Es decir que puede afirmarse, como sugerimos antes, que la vida aparentemente ciega de la radio estaba desde sus inicios llena de imágenes, en la línea de los esfuerzos de Metz de mostrar cómo las imágenes, y en muchos sentidos, pueden estar llenas de palabras²¹.

En una primera aproximación, las fotografías dedicadas a lo radiofónico incluidas por las revistas eran, básicamente, de dos tipos²²:

- Escenas de actuación frente al micrófono, es decir, reproducción del trabajo detrás del parlante, en las que se representaban individuos o grupos (orquestas, elencos grupales,

etc.) en acción.

- Retratos individuales o grupales que exponían los rostros o los cuerpos de las voces que iban cobrando notoriedad en el medio; junto con la aparición de personajes que se imponían al actor, comienza la representación del personaje con el vestuario y el maquillaje que lo representaban (por ejemplo, el actor Luis Sandrini caracterizado como el personaje *Felipe*).

En ese marco, la importancia del radioteatro puede medirse por el gran espacio que las fotografías dedicadas al género ocupaban en las revistas y secciones de los diarios aunque, en el caso de este género ficcional, las imágenes respondían a los tipos descriptos previamente pero con la posibilidad de representación de lo ficcional (inexistente en, por ejemplo, las actuaciones musicales). Pero no todas las revistas se ven en la obligación de transitar esa vía de representación. *Sintonía*, por ejemplo, —que a pesar de lo que sugiere su nombre dedica espacios equivalentes al cine, al teatro y la radio—, sólo presenta imágenes de reconstrucción ficcional provenientes de fotogramas de filmes; *Antena*, en cambio, dedicada prácticamente en exclusividad al medio, pone a prueba distintos procedimientos de representación. Es decir que la representación de lo ficcional obliga a una profundización de los parecidos y las dife-

rencias de las distintas publicaciones en sus modos de representar lo radiofónico.

En efecto, la representación del espacio donde se mueven los actores que son representados en las fotografías, circula por cuatro vías:

- *Estudio*: los actores aparecen leyendo sus textos frente al micrófono, sin ningún efecto de construcción ficcional.

- *Fondo neutro*: los actores aparecen actuando entre sí, sin libreto de por medio, pero en un espacio indiscernible o con algunos rasgos visuales que remiten al espacio de la emisora (presencia de mármoles en el revestimiento de las paredes o grandes cortinas).

- *Aire libre*: la interacción de los actores se muestra en espacios públicos, especialmente plazas. Muy esporádicamente aparece una remisión específica aunque esquemática al espacio escenográfico ficcional (por ejemplo, la presencia de una palmera al representarse una escena de *Romance en el desierto* una telenovela que se desarrollaba en un abstracto Medio Oriente desértico).

- *Secuencia narrativa*: una serie de fotografías construye secuencia al mostrar distintos momentos de la escena, incluyendo los diálogos que se están llevando a cabo.

Vemos que, en términos generales, el esfuerzo no aparece focalizado en la reconstrucción escenográfica y espacial detallada

que agregue datos, informaciones o matices a la oferta discursiva verbal y sonora, sino en una especie de ilustración que otorga solamente *cuerpo y rostro* a los actores. En el último caso, la *secuencia narrativa*, aparece además como la manifestación anticipada de un lenguaje, la fotonovela, que tendrá gran éxito recién una década después y que generaba, inevitablemente, una especie de competencia entre lenguajes (en la medida en que se profundizara este camino, se alejaba la presencia del discurso periodístico)²³.

4. Hipótesis sobre un fin desde un principio

Una vez descritas someramente las características discursivas y metadiscursivas que constituyeron el inicio del radioteatro, podemos abocarnos en el final a intentar una comprensión sobre los avatares sorprendentes de su vida social.

Según lo que describíamos en el punto anterior, el espacio en el que se desenvolvía la ficción del radioteatro era *mediático* y, por lo tanto, *específico* del medio al quedar inscripto en el *lenguaje de la radio* que hemos denominado *radio-emisión*²⁴. Por lo tanto, son textos evidentemente radiofónicos según lo que entendemos del *lenguaje*, que ocupa la mayor extensión de la programación radiofónica y que se caracteriza por la construcción

y oferta de espacios mediáticos no accesibles al oyente sino a través del medio²⁵.

Dijimos también que el radioteatro se parecía en algo al espectáculo teatral porque los actores actuaban en vivo. En realidad, debería resultar parecido a escuchar la obra de teatro, en vivo, pero detrás de los cortinados tal como los *acusmáticos* se dice que escuchaban a Pitágoras²⁶. Pero en el teatro, sólo lateralmente el espacio escenográfico se construye mediante el sonido, el que se utilizado, en general, como *anclaje* o *relevo*, tanto del texto hablado como de la escenografía visual²⁷. El espacio del radioteatro, en cambio, puro sonido, era un espacio de elevada convencionalidad en el que escasos, pero precisos y verosímiles, indicadores *escenográficos* construían el efecto de *ambiente*. Había una aceptación explícita de ese juego ficcional no ilusionista hasta el punto de que los productores de efectos gozaban de reconocimiento y solían explicar públicamente cómo se construían -- generalmente por procedimientos sencillos y ocurrentes más que derivados de sofisticaciones tecnológicas-- los rasgos generadores de efectos de tormentas, selvas, calles, galope de caballos, etc.

Ese efecto de escena de tipo *art déco* --que se oponía por su simpleza, abstracción y esquematismo a la exuberancia, ya menos vigente en los 30, del *art Nouveau*-- debería

ser compensada, si se la considerase necesaria, por la representación fotográfica de sus acciones. Es decir, si se notara como rasgo de pobreza la falta de escenografías complejas y *representativas*, la riqueza fotográfica del metadiscurso se hubiera orientado a cubrir esa supuesta carencia. Sin embargo, como vimos con nuestra tipología fotográfica, nada de eso ocurría. Aun en los casos en que la representación fotográfica apostaba a lo *ficcional*, salvo excepciones, se insistía con el esquematismo y, además se privilegiaba el retrato *civil* (sin vestuario) de los actores o, aún más, la exhibición de la escena de trabajo (¡de lectural!) de los intérpretes. Ni representación ficcional de la escenografía y ni siquiera presentación del esfuerzo actoral de la memoria y el riesgo de su pérdida: del producto ficcional que surgía en el parlante se mostraba el trabajo de su producción.

La primer respuesta a la pregunta acerca de esa carencia, pertinente desde el punto de vista de una sociología de los discursos, es que, dado que la decisión sobre la vida de los géneros y sus diversos estilos de realización no es una cuestión teórica sino que es pura decisión social, la no existencia dentro de un género de algún tipo de tema o del algún procedimiento metadiscursivo, debe producirse sencillamente porque la sociedad no lo considera necesario; es decir

que, en todo caso, de existir algún conflicto de circulación, comprensión o gusto, se resolverá por otros procedimientos no necesariamente institucionalizados.

El único gusto que parece justificar la escucha radioteatral es el del retorno de la oralidad narrativa²⁸. Pero, más allá de esos rasgos de construcción sintética, abstracta, que hemos adjudicado al gusto de una época²⁹, debemos insistir con el hecho de que el radioteatro tuvo esa intensa vida *extra-radiofónica*: sus elencos se constituían en compañías de teatro que recorrían el país representando obras basadas en las acciones y los personajes más exitosos de la ficción radiofónica. Es decir que aún en su mayor momento de gloria, el radioteatro generaba una búsqueda, por denominarla así, iconográfica en su público. Aparentemente, entonces, la búsqueda de abstracción no aparece como *pura*: siempre parece existir la necesidad de completar la oferta abstracta o con poco referente (recordemos los no tan frecuentes nombres de obras pictóricas abstractas con títulos del tipo de *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich).

Si todo lo que venimos diciendo tiene algo de verdad, frente a la competencia que le llegará de parte del teleteatro en los 50, el radioteatro quedará cercado entre dos series de fenómenos: por un lado, la puesta

en cuestión de la tendencia estilística a la abstracción porque es precisamente desde el punto de vista estilístico que en esos años 50 se registran cambios en la representación: como ejemplos, las tendencias a la abstracción gráfica dejan paso a la llamada "ilustración americana" de tendencia naturalista y "fotográfica" y las tapas de los discos comienzan a poblarse de rostros y cuerpos de intérpretes musicales³⁰; por el otro, al darse ese cambio de estilo de época, se manifiestan especialmente las dificultades de procesamiento de alguna búsqueda de realismo por las características propias de los dispositivos técnicos radiofónicos.

Con respecto a esto último, conviene repasar (sin la pretensión, por supuesto, de agotar un tema de tal complejidad) los caminos tomados por la novela para sobrevivir frente al avance del cine:

- En la literatura considerada *baja* se mantiene el interés por el relato pero se expande la *descripción*; así, en los llamados *best sellers*, se presentan minuciosas descripciones de ambientes y/o tecnologías sofisticados³¹.

- En la literatura considerada *alta* se ponen en cuestión, en el contexto de la explosión vanguardista de fines del siglo XIX a las primeras décadas del XX, los procedimientos de construcción novelística hasta convertir el propio proceso creativo y escritural en el tema central de los textos.

La presencia de la expansión descriptiva tiene un interés especial por el vínculo, que según Hamon se genera entre texto y lector, de competencia y desafío entre saberes acumulados en ambas instancias³²; pero también Hamon subraya allí que, mientras el relato es un lugar accesible para la transposición, lo descriptivo es una barrera. Y esto se ve claramente en el caso de lo radiofónico: ¿cómo describir más minuciosamente una escena si esa acumulación de detalles genera *ruido*? Al menos dos posibilidades: o expandiendo el lugar del relator (convertido en este caso en *descriptor*, con el riesgo de disolver el relato al que no se puede *releer* como en la novela escrita), o expandiendo la actividad iconográfica metadiscursiva (con el riesgo, como vimos, de *inventar* a la fotonovela).

A las limitaciones del dispositivo, y sus tensiones con el estilo de época, hay que agregar que la radio no pudo recurrir para defender sus ficciones frente a la renovada ofensiva audiovisual a los recursos acumulados por las experiencias vanguardistas, que las hubo y con muchas proposiciones interesantes. Pero aun en países como Alemania, donde se intentó (y se intenta) aplicar procedimientos vanguardistas en el radioteatro³³, el género se ve encerrado en una trampa estética porque, como vimos en Arnheim, la insistencia ha estado vinculada

a la abstracción. Esto se ve también, aunque parcialmente, en Brecht; pero además Brecht es, además, el generador de otro camino de distracción crítica al proponer la disolución de la radio-institución como *emisora* para convertirla en *receptora* de la producción discursiva de los oyentes³⁴. Abstracción y e no institucionalización no emisora no parecen ser respuestas estéticas aptas para enfrentar en lo masivo al teleteatro.

El radioteatro quedará, en ese intertexto, solo para enfrentar el ataque teleteatral. Los sucesivos intentos de revitalización en nuestro país no dejarán de reforzar su intrínseca pobreza escenográfica. Nadie puede decir que el género podría haber sido salvado pero sí se puede afirmar que, para lograrlo, habría que haber construido modelos de transposición y cita extramediativa. La pobreza de la representación fotográfica, en los primeros tiempos radiofónicos, muestra que ese camino no fue siquiera intuido. Y por último, este planteo que nos permite, al menos, considerar la coyuntura discursiva en la que muere el radioteatro como constituida por fuerzas poderosas y contradictorias con las de su momento de nacimiento, muestra que la oposición *abstracción/representación*, si bien no agota descriptivamente la diferencia entre épocas, es importante en sí y sintoniza en este plano con la oposición

radioteatro/teleteatro, sus fuerzas, y sus debilidades respectivas.

Notas

1. Este artículo está inscripto en el Informe de investigación UBACyT S135 *Letra e imagen del sonido. Surgimiento de fenómenos mediáticos en la Ciudad de Buenos Aires*, FCS-UBA, 2005.
2. VERÓN, E. "De la imagen semiológica a las discursividades". En: VEYRAT-MASSON, I. y DAYAN, D. *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1997. p. 55
3. TRAVERSA, O. "Especificidad del cine, especificidad de la crítica" en *Cine: el significante negado*, Hachette, Buenos Aires, 1984. p. 88
4. Ver IVINS jr., W.M. *Imagen impresa y conocimiento*, G. Gili, Barcelona. 1975.
5. CARLÓN, M. *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, La Crujía, Buenos Aires. 2006. p. 14
6. LEWIS, P. M. y BOOTH, J. *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria [1989]*, Paidós, Barcelona. 1992.
7. MATAALLANA, A. "Locos por la radio". *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, Prometeo, Buenos Aires. 2006. parte III.
8. Se trata de la diferencia que establece Verón (op. cit. p. 56), siguiendo a Barthes, entre soporte técnico y discursividades. Estas necesidades de precisión, de aclaración de límites, muestra que, en la medida en que profundizamos nuestro conocimiento sobre el aporte de los dispositivos técnicos mediáticos a la construcción de sentido social, las clasificaciones sociales de fenómenos discursivos (*medios, tipos discursivos, géneros y estilos*) merecen ser discutidas, cuestionadas y redelimitadas pero que nunca pueden ser abandonadas.
9. Cada *dinámica receptiva* en J-M SCHAEFFER (*La imagen precaria*, Cátedra, Madrid. 1990) --es decir, cada tipo de conven-

ciones básicas con las que se enfrenta un receptor frente a un texto-- depende de cómo se presenta en ellas, por un lado, las dimensiones signicas de Peirce (índice, ícono y símbolo) y sus funciones relacionales (representamen, interpretante y objeto), cruzadas, a su vez, por las maneras en que aparecen tratadas, tanto la espacialidad, como la temporalidad.

10. En primer lugar, lamentamos no poder desenvolver aquí las especificidades de cada línea, de cada columna y las de sus cruces pero se entenderá que no es esa expansión el objetivo de este artículo; en segundo lugar, debe reconocerse la influencia que sobre este esquema ejerce el que Carlón (CARLÓN, M. *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, La Crujía, Buenos Aires. 2006. pp. 206-207) realiza para comparar *fotografía (imagen única)*, *imagen grabada e imagen en directo*, de todos modos, las diferencias deberán entenderse más como cuestiones tácticas que como diferencias profundas; por último, cabe destacar la permanencia que tienen en nuestro trabajo la necesidad de estas clasificaciones todavía descriptivas de lo que Metz denomina a lo Hjemslev, como *materias de la expresión*: es como que cada avance que realizamos sobre el conocimiento de los lenguajes de los medios, nos obliga a volver sobre la materialidad generada (ya *significante*) por sus dispositivos técnicos.

11. Recordemos que, si bien el *idioma es más particular* que las convenciones visuales (una fotografía es comprensible, por decirlo así, en diferentes idiomas), dentro de *una cultura* lo verbal es más general que lo escritural (todos los indígenas hablan el idioma de su cultura, sólo lo escriben quienes *aprenden* los códigos de la lecto escrita).

12. Otras utilizaciones de la combinación de imágenes fijas (no fotográficas) iluminadas secuencialmente y también acompañadas por una banda sonido son los espectáculos denominados *de luz y sonido*, en espacios urbanos de importancia histórica, artística o simplemente turística.

13. Ulanovsky (ULANOVSKY, C. et Al. *Días de radio, historia de la radio argentina*, Espasa Calpe, Bs. As. 1995) ubica ese éxito más hacia fines de la década.. Para ver las características con las que se fue constituyendo el género, ver BERMAN, M. "Chispazos de Tradición y la construcción del radioteatro"

Informe de investigación UBACyT SO24. 2005 (Inédito).

14. Es verdad que se ha impuesto el término *telenovela* frente al de *teleteatro*, que sueña añejo, pero por esa misma añejidad no se ha impuesto el término, también usado, de *radionovela*; entonces, para nosotros teleteatro y telenovela designan al mismo género.

15. ARNHEIM, R. *Estética radiofónica* [1933], G.Gili, Barcelona.1980.

16. Arnheim (op.cit. p. 45). Percibimos "izquierda" y "derecha" porque tenemos un oído a cada lado de la cabeza. Si queremos distinguir "adelante" y "detrás", debemos girar la cabeza para que coincidan con "izquierda" y "derecha".

17. Para ver un esquema de periodización de lo fonográfico: FERNÁNDEZ, J. L. y Equipo UBACyT SO24 "El desarrollo de la visualidad en las técnicas fonográficas". Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica visual. VER Y SABER. Memoria, acción, proyección. México, diciembre de 2003.

18. FERNÁNDEZ, J. L. "El hojalde temporal de lo radiofónico" en *Figuraciones 1 / 2. Memoria del arte / Memoria de los medios*, IUNA, Buenos Aires. 2003.

19. Las posibilidades que otorga la edición han sido, en general, poco utilizadas; recién ahora tiende a utilizarse en radios generalistas pero no parece que ese uso se establece estilísticamente.

20. Carlón (CARLÓN, M. *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*, La Crujía, Buenos Aires. 2004. pp. 188-189) describe los diferentes cruces posibles del vivo y del grabado, por un lado y de la ficción y la información por el otro, dentro del discurso televisivo. Ese nivel descriptivo pero de rasgos profundamente diferenciadores, nos resulta útil para discriminar parecidos y diferencias entre la ficción radioteatral y la del teleteatro

21. METZ, Ch. "Más allá de la analogía, la imagen" [1969] en *Ensayos sobre la significación en el cine* Vol. 2 (1968-1972), Paidós Comunicación, Barcelona. pp. 171-173.

22. En los materiales recogidos dentro de nuestro proyecto de investigación, nuestros investigadores han encontrado frecuentemente contraejemplos de las tipologías o casos que se desarrollan en este artículo (por ejemplo, en el trabajo ya citado

de Mónica Berman. Sin embargo, hasta que no realicemos un estudio cuantitativo final sobre tipos de imágenes fotográficas de un *corpus* suficientemente extenso y consistente -muy difícil de reunir-, conviene tener en claro que la presencia de ejemplos como los descritos así, seguirán justificando la mayor parte de nuestras observaciones.

23. Otra prefiguración de la fotonovela, contemporánea a ésta, fue observada por Oscar TRAVERSA en el campo de la publicidad gráfica ("Los cuerpos enfermos" en *Cuerpos de papel*, Gedisa, Barcelona. 1997. p. 252) por lo que puede sostenerse como posibilidad que estos fenómenos de secuencia se vincularan tanto a la representación del teleteatro como a intentos de un lenguaje por nacer.

24. FERNÁNDEZ, J. L., *Los lenguajes de la radio*, Atuel, Buenos Aires. 1994. Parte III.

25. Un ejemplo de esto, la construcción espacial de los espectáculos deportivos que se describe en FRATICELLI, D. El nacimiento de las transmisiones deportivas o cómo la radio comenzó a construir acontecimientos sociales en directo. Informe de investigación UBACyT SO24. 2005 (Inédito).

26. Mencionado en SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales* [1966], Alianza, Madrid. 1996.

27. Usamos por comodidad la distinción realizada por Barthes (BARTHES, R. "Retórica de la imagen" en *La Semiología, Tiempo Contemporáneo*, Buenos Aires. 1972) para, en su caso, las relaciones entre palabra e imagen; de todos modos, puede haber otras funciones y/o relaciones, pero éstas con seguridad pueden reconocerse.

28. Según Jean-Marie Schaeffer, Searle diferenciaba entre el relato *heterodiegético* (en tercera persona) y el *homodiegético* (en primera persona y asumiendo la palabra del personaje) (SCHAEFFER, J-M. *¿Por qué la ficción?*, Ediciones Lengua de Trapo, Toledo. 2002. 1999. p. 247). En los radioteatros, era frecuente la convivencia de ambas formas lo que constituía otra manera de romper la verosimilitud escénica. La caída del lugar del narrador para Benjamin (BENJAMIN, W. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta-De Agostini, Barcelona.1986. p. 192) se debió al crecimiento de la novela:

puede que ahí, en esa presencia del narrador *heterodiegético* pueda sostenerse la pervivencia de un gusto arcaico (o antropológico) por la narración oral.

29. FERNÁNDEZ, J. L., 2003. op. cit.

30. Para cuestiones de historia de los estilos gráficos ver: STEIMBERG, O. y TRAVERSA, O. "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino" en el libro de los mismos autores *Estilo de época y comunicación mediática* (T 1), Atuel, Buenos Aires. 1997 y sobre la ilustración de las tapas de los discos ver también el ya citado "El desarrollo de la visualidad en las técnicas fonográficas".

31. Esto excede, aunque incluye, la simple descripción confirmatoria; por ejemplo, que James Bond utilice un BMW como automóvil, no se correlaciona con el carácter británico del personaje y la marca no es la única que representa *performance y tecnología*. En este caso, la descripción reordena el paradigma de las asociaciones posibles en ese nivel.

32. HAMON, Ph. *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Edicial, Buenos Aires. 1991. pp. 47-60.

33. Este es un aspecto en el que se hace sentir especialmente la falta de contacto con estudiosos de otros países.

34. El texto al que se hace referencia es BRECHT, B. "Teoría de la Radio" (1927- 1932) en BASSETS, Ll. (ed.). *De las ondas rojas a las radios libres*, G. Gili, Barcelona. 1981. La posibilidad de que el receptor ocupe el lugar del emisor será retomada más tarde por ENZENSBERGER, H.M. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* [1971], Anagrama, Barcelona. 1984.

"Espacio sonoro y fotográfico en los inicios de lo radiofónico" en *Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2007

Registro Bibliográfico

FERNÁNDEZ, José Luis