

FICCIÓN SONORA Y ARTES ESCÉNICAS. HISTORIA DE UN DIÁLOGO ILUSTRADO EN CUATRO PIEZAS DE LA RADIO MEXICANA (1930-1990)

Berenice Ponce Capdeville
Universidad Pompeu Fabra

Fecha de recepción: 21/12/2023

Fecha de aceptación: 05/08/2024

Resumen

La relación entre las artes escénicas y el mundo sonoro tiene un amplio recorrido donde ambos se han nutrido de manera recíproca. Sin embargo, el aspecto sonoro de las representaciones escénicas ha ocupado un plano secundario entre los investigadores y creadores dentro de este ámbito. El presente artículo explora momentos puntuales de encuentros y distanciamientos entre la radio y las artes escénicas a partir de las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo varió la articulación de la puesta en escena radiofónica hasta cristalizar en un lenguaje propio? ¿Qué elementos dotaron a la ficción sonora de una expresividad y estética con cualidades artísticas? Y, finalmente, ¿de qué manera la narrativa sonora podría aportar a las artes escénicas?

El objetivo de este artículo es destacar la expresividad narrativa y dramática del sonido, resaltando el trabajo de los artistas sonoros en la recreación de la puesta en escena sonora, mediante el análisis y descripción de cuatro ficciones sonoras correspondientes a distintas etapas de la radio mexicana: *Sueño de día* (1939), *Ha llegado el momento* (1939), *Martín Corona* (1950) y *Cuando la radio conmovió al mundo* (1990). Estas piezas ilustran aspectos relevantes de los intercambios creativos entre la ficción sonora y las artes escénicas, en particular el teatro, y podrían aportar algunos elementos para desarrollar el potencial expresivo y estético del sonido en escena. En suma, proponemos el diálogo entre los artistas e investigadores de ambos campos artísticos para compartir recursos, explorarlos e innovar.

Palabras clave: radioteatro, ficción sonora, audionarratología, escenofonía, sonoturgia.

AUDIO FICTION AND PERFORMING ARTS. HISTORY OF AN ILLUSTRATED DIALOGUE IN FOUR PIECES OF MEXICAN RADIO (1930-1990)

Abstract

The relationship between performing arts and the sonic world has a long history of mutual enrichment. However, the sonic aspect of stage performances has often taken a secondary role among researchers and creators in this field. This article explores the paths, encounters, and divergences between radio and performing arts in Mexico, guided by the following research questions: How did the articulation of radio staging evolve to develop its own distinct language? What elements endowed audio fiction with expressiveness and an artistic aesthetic? And finally, in what ways could sonic narrative contribute to performing arts?

The aim of this article is to highlight the narrative and dramatic expressiveness of the sound by emphasizing the work of sound artists in the recreation of soundscapes, through the analysis and description of four audio fiction from different periods of Mexican radio: *Sueño de día* (1939), *Ha llegado el momento* (1939), *Martín Corona* (1950), and *Cuando la radio conmovió al mundo* (1990), all of which were broadcast on Mexican radio. These pieces illustrate significant aspects of the creative exchanges between audio fiction and performing arts, particularly theatre, and could provide elements to develop the expressive and aesthetic potential of sound on stage. We propose a dialogue between artists and researchers from both artistic fields to share resources, explore possibilities, and innovate.

Keywords: Radio drama, Audio drama, Audionarratology, Scenophony, Sonoturgy.

1. Introducción

El aspecto sonoro de las artes escénicas ha sido un tema soslayado en la cultura occidental. La mayoría de las investigaciones, en especial sobre arte dramático, han centrado su estudio en el texto, mientras otros de sus componentes, como el sonido, han sido analizados como rasgos accesorios, invisibilizando su aportación fundamental a la puesta en escena. Por tanto, el objetivo de este artículo es destacar la expresividad narrativa y dramática del sonido, resaltando el trabajo de los artistas sonoros en la recreación de la puesta en escena sonora.

La exposición del tema retoma, por parte de las artes escénicas, la investigación de Leandro Luis Rey, donde realiza un recorrido histórico del camino seguido por estudiosos y creadores dentro del espacio sonoro-escénico en la cultura occidental. Su intención fue aportar nociones y conceptos para la comprensión de las cualidades expresivas del sonido, así como los requerimientos teóricos y técnicos para explotarlos en la puesta en escena basándose en el trabajo de Rodolfo Sánchez Alvarado, compositor sonoro que acuñó dos

conceptos para designar su área de trabajo: *escenofonía* (al campo) y *escenófono* (a quien se dedica a ello). A este estudio se suma la propuesta de Pablo Iglesias Simón acerca de la importancia del diseño sonoro en el arte escénico. Para Iglesias Simón, el trabajo creativo del diseñador sonoro es indispensable para elaborar el montaje de la obra en conjunción con el director. Para designar el trabajo creativo de dicha composición sonora propone el término *sonoturgia* (8-9).

Por parte de la ficción sonora, se citan las investigaciones sobre las cualidades narrativas y dramáticas del sonido vistas desde la audionarratología en dos textos fundamentales: *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative* (2016) y *Audionarratology: Lessons from Radio Drama* (2021). El segundo título consiste en una serie de ensayos que analizan las cualidades y potencialidades narrativas del sonido en el radiodrama, donde los diferentes autores proponen nuevos términos para describir y analizar las ficciones sonoras, así como resaltan las aportaciones estéticas y narrativas del género al lenguaje sonoro actual.

A partir de la convergencia de estos investigadores, creadores y teóricos se abona un terreno de encuentro y exploraciones creativas donde la ficción sonora y las artes escénicas se retroalimentan. El investigador Patrice Pavis se pregunta si ha llegado el momento del sonido en una nueva concepción sonora del teatro y de la manera de teorizarlo (Kendrick y Roesner 10). El presente trabajo apuesta por ello.

2. De la Grecia clásica a las vanguardias de finales del siglo XIX

El siglo XIX marcó un punto de inflexión fundamental en la concepción del sonido y de sus posibilidades artísticas, debido a la invención de la radio y a su posicionamiento como medio de exploración artística dentro del universo sonoro. Anteriores a la radio, otras tecnologías como el fonógrafo y el gramófono ya habían expandido las fronteras del sonido en el mundo del arte.

Aunque el sonido siempre ha estado presente en las artes escénicas, su importancia fue eclipsada en occidente por la preponderancia de lo visual. Para Massip, la narrativa predominante en las investigaciones teatrales ha situado al texto como elemento toral en el arte dramático (10). Ha sido así desde *La Poética* de Aristóteles, donde la preeminencia del texto relega a otros componentes de la puesta en escena, incluida la música, a la categoría de adorno. Espinar Ojeda destaca que la música se consideró una disciplina artística hasta la época helenística; y Calero Rodríguez llama la atención sobre las escasas acotaciones musicales en el teatro griego hasta el siglo IV a. C., cuando la escritura musical adquiere un valor fundamental en las representaciones dramáticas. En esta época los actores griegos utilizaban máscaras con elementos acústicos en su diseño para mejorar la proyección vocal y, por ende, la audición por parte del público (Luis Rey 16).

El origen del intermedio en las representaciones teatrales se ubica en la época romana. Durante este se introducían números musicales con «partes declamadas o cantadas y partes líricas» acompañadas de instrumentos. En los siglos XII y XIII surgió «la figura del músico-actor-nómada» que recorría pueblos con noticias, cantos y fábulas. Estos personajes fueron llamados «aedos o rapsodas» en Grecia, «bardos» en Irlanda y «juglares» en la Edad Media. En sus orígenes el juglar interpretaba los poemas y canciones del trovador (figura circunscrita al terreno literario); mientras que el juglar actuaba ante un público. Como se puede observar, desde la antigüedad hasta la Edad Moderna la práctica escénica incorporó en distintos niveles lo sonoro a la realización escénica para dar ritmo y crear atmósferas dentro de la obra (Luis Rey 16).

Esta práctica llega a su punto álgido en la Alemania del Romanticismo. Fue Richard Wagner, uno de sus representantes por antonomasia, quien concibió «la obra de arte total». Caracterizada por englobar diversas disciplinas: filosofía, política, arquitectura, teatro, mitología, escenografía, así como características del drama griego. A estas piezas las nombró drama musical (Luis Rey 24). Otra de las aportaciones wagnerianas, trascendental para el lenguaje sonoro fue la creación del *leitmotiv*, recurso sonoro con dos funciones. Primero para identificar la presencia de un personaje dentro de la pieza, llegando incluso a sustituirlo dentro de esta y, segundo, como base para significar el tema central de una obra, la parte por el todo. Por último, consiguió focalizar la atención del público en el escenario apagando las luces de sus asientos y ubicando a la orquesta dentro del foso, práctica cuyo antecedente fue el balcón o galería donde se encontraban los músicos en *The Globe* (Pérez Santoja).

A estos avances se suma el denominado por Ariza «giro auditivo del mundo del arte» a finales del siglo XIX. Este giro otorgó al sentido del oído un plano similar al ocupado por el visual. De esta manera, artistas de diversa índole exploraron los nuevos medios, soportes y materiales lo que generó nuevas herramientas, materiales y formas de expresión artística (Ariza 14). Para Ariza, las modificaciones sustanciales en la relación entre imagen y sonido fueron generadas por la fotografía y el cine, de parte de la imagen; y del teléfono, fonógrafo y radio, de parte del sonido. Estos dispositivos posibilitaron grabar, transportar y reproducir el sonido a libre demanda, sin necesidad de un cuerpo u objeto físico. De esta manera, los sonidos de objetos y seres trascendían el mundo tangible y, en consecuencia, la realidad y la percepción de esta se transformaron cambiando la mentalidad de la sociedad y de los artistas de la época.

A principios del siglo XX, el ámbito teatral se enriqueció con las aportaciones del director ruso Vsévolod Meyerhold, quien dirigió un laboratorio de experimentación teatral donde primaba la musicalidad y la plástica en la creación de obras simbolistas. Para él, los tonos de las voces y el resto de los elementos debían integrarse en una «composición orquestal». Para Meyerhold, con la música se podía estructurar y dar sentido a la puesta en escena (Luis Rey 25-26).

En palabras de Ariza, antes de las vanguardias «tanto la creación de la obra como su lectura por el público se habían producido sin tener en cuenta a los oídos, pero no podemos

cerrar los oídos» (16). La toma de conciencia de este hecho innegable fue crucial para una nueva manera de comprender el arte en la que se incluían todos los sentidos. «El componente acústico y la poética sonora» fueron incorporados al arte, especialmente en movimientos como el futurismo y dadaísmo (Ariza 16).

La poesía futurista enfatizó el fenómeno sonoro, y no su significado, con la intención de provocar emociones en el público. De esta manera otorgó espacio a la subjetividad del espectador para generar «su propio significado» (Luis Rey 27). El fundador de esta corriente, Marinetti, integró a su poesía sonidos y ruidos onomatopéyicos con base en su textura, rítmica y sonido. Ovadija destaca que el poeta futurista rompió con el «logocentrismo semánticamente organizado» para abrazar «un fonocentrismo» que abarca los sonidos corporales, «elementos del habla estándar, fonemas, sílabas y palabras» en combinación de los sonidos consonantes de sibilantes, fricativas y explosivos» con «chillidos, rasguños y golpes (en Luis Rey 27).

2.1. Las vanguardias en México

Los vientos vanguardistas llegaron a México y, a principios de los años veinte, Manuel Maples Arce inauguró el movimiento *estridentista* con la publicación de su primer manifiesto el 1 de enero de 1923. Meses después, dio a conocer *TSH Telegrafía sin Hilos, el poema de la radiofonía*. El 8 de mayo, este poema se transmitió en la inauguración de El Universal-La Casa del Radio, durante la primera emisión radiofónica de carácter no experimental. En ella participaron los compositores mexicanos Manuel M. Ponce y Manuel Barajas, así como Andrés Segovia, guitarrista español. *THS* es considerado el primer poema transmitido por la radio mexicana, de ahí su valor histórico. Su importancia literaria la constituye el propio tema en cuestión (Mora Contreras 92).

Dentro del grupo estridentista hubo un genuino interés en el nuevo medio, el poeta Kyn Taniya publicó en 1924 el libro titulado *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* y los hermanos List Arzubide incursionaron en el medio con algunos guiones radiofónicos (Mora Contreras 107). Años más tarde, participaron en algunas emisoras como XEFO y XEEP Radio Educación. Kyn Taniya fundó el efímero Teatro Mexicano del Murciélago junto con el pintor Carlos González, el crítico teatral Guillermo Castillo y el destacado músico Francisco Domínguez. Posteriormente, Domínguez se encargó de las composiciones sonoras dentro del Teatro Sintético y Regional Mexicano. En sus creaciones se aprecia la influencia de formas musicales populares y folclóricas, resultado de sus estudios etnomusicológicos.

En los años siguientes, en la escena teatral mexicana surgieron nuevas propuestas escénicas materializadas en el Teatro Ulises (1928), el Teatro Orientación (1932) y el Teatro de las Artes (1939). En todas ellas participaron reconocidos compositores mexicanos. A Francisco Domínguez se sumaron Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Joaquín Gutiérrez Heras. Este último participó en la composición de música original con especial atención a lo que sucedía en escena dentro de la agrupación *Poesía en voz alta*. Sin embargo, como bien

señala Luis Rey, es notablemente escasa la investigación sobre los artistas que han creado música original para interactuar con lo ocurrido en el escenario (9).

Derivado de estas experiencias, y en combinación con el Teatro Universitario, Radio UNAM, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, desarrolló «un teatro de experimentación escénica e investigación» (Adame 148), en el que colaboraron compositores que con sus piezas «formaron parte de la modernización del teatro en México» (Luis Rey 62).

Las interacciones entre literatura, radio, teatro y otras artes escénicas fueron constantes en el escenario cultural mexicano. Germán List Arzubide escribió *Troka, el poderoso* (1930), una serie de cuentos infantiles que se transmitió en Radio Educación y de la que Gloria Campobello (bailarina y coreógrafa) realizó una coreografía con música de Silvestre Revueltas.

3. Composición narrativa de una puesta en escena sonora (audionarratología)

A principios del siglo XX las ficciones sonoras se desarrollaron ligadas a las artes escénicas y a la literatura. Hecho que constata la incursión en la radio de autores como Ezra Pound, Samuel Beckett, Guralnick, Branigan, Louis Mac Neice, Dylan Thomas, Ingeborg Bachmann, Müller, y Fred von Hoerschelman, entre otros. La radio, salvo casos excepcionales, transmitía adaptaciones de obras literarias y teatrales y, por extensión, se consideraba al radiodrama como un género literario (Mildorf y Kinzel 4). Sin embargo, para la investigadora Huwiler las ficciones sonoras no intentan imitar la literatura oral ni se basan en la palabra hablada, ya que desde sus orígenes han tenido el propósito de integrar todas las características sonoras y técnicas que el medio les ha permitido («A Narratology of Audio Art» 100).

A principios del siglo XX, Boris Éjchenbaum y Jurij Tynjanov, formalistas rusos, destacaron la importancia de la voz y entonación dentro de la prosa narrativa para conseguir que «el mundo creado fuera psicológicamente perceptible». Éjchenbaum, al igual que algunos filólogos alemanes, sugirieron, en ese entonces, la creación de una «filología del oído» en lugar de una «filología del ojo» (en Mildorf y Kinzel 2).

Un siglo más tarde, Mildorf y Kinzel propusieron «dar un giro acústico» a las investigaciones sobre las cualidades narrativas, funciones y potencialidades de medios auditivos como la radio y el pódcast, así como de los géneros artísticos sonoros. Considerando dentro de este rubro a los audiodramas, audiolibros e instalaciones sonoras, e incluyendo diferentes formatos de música popular. Para investigarlos inauguraron una disciplina dentro de la narratología posclásica:

La audionarratología, entendida como un término paraguas, abarca aquellos estudios que toman en cuenta las formas y funciones del sonido desde un enfoque narrativo. El sonido en este contexto incorpora todo el espectro del sonido estructurado, desde la música o el lenguaje hablado, las características prosódicas de las voces, pasando por los sonidos que emanan de

fuentes reconocibles o el ruido más o menos indeterminado, hasta la manipulación electroacústica de todos ellos. (Mildorf y Kinzel 8)

Dentro de este contexto incluyen el teatro que, aunque en general no cuenta con la presencia de un narrador, sí cuenta una historia. Para Schmid tanto en los «géneros narrativo-mimético como en los narrativo-diegéticos se pueden encontrar diferentes grados de narratividad» (en Mildorf y Kinzel 10). Incluso se pueden analizar desde esta perspectiva casos más extremos como las *performances* e instalaciones sonoras, donde puede, o no, haber una historia. Sin embargo, el hecho de investigar e intentar describir la relación entre sonido y narrativa en casos límite, como los mencionados, enriquece la reflexión sobre qué es y hasta dónde abarca la narrativa (Mildorf y Kinzel 9).

Abbott y Herman consideran que una narrativa se caracteriza por cuatro elementos básicos: contexto, secuencialidad, creación, destrucción o inestabilidad de un mundo posible y, finalmente, el impacto que tiene sobre la conciencia o cómo se vive la historia. Según Abbott, la mayoría de las narrativas tienen, por lo menos, dos mundos. El de la historia (*storyworld*), donde habitan los personajes y tienen lugar los eventos, y el mundo (*world*) en que la narración tiene lugar. A estos el autor agrega un tercer mundo, el de la producción de la obra que engloba a los dos primeros. Cuando un ente de un mundo rompe la frontera e irrumpe en otro se produce una metalepsis narrativa. La metalepsis permite la manipulación espaciotemporal de los mundos y se emplea como un recurso para subvertir el pacto implícito de suspensión de la incredulidad establecido con el oyente-espectador.

En una ficción sonora la audiencia elabora el significado narratológico de todos los sonidos escuchados. Huwiler («Radio Drama Adaptations») argumenta que los signos no verbales tienen la misma capacidad de crear significado que los verbales, por ende, en la elaboración y análisis de una obra sonora se deben considerar sus sistemas de signos de forma integral. Estos son: lenguaje, voz, música, ruidos, silencio, disolvencia, edición, mezcla, posición de las señales (estereofonía), la manipulación electroacústica y el sonido original (133).

La voz genera significado propio por el tono, el idiolecto del personaje (expresión de su forma de ser, pensar, gustos y necesidades, así como por frases y palabras singulares influidos por sus particularidades familiares, culturales y sociales), la pronunciación (incluye acentos, dialectos), la entonación (énfasis de las palabras) y la melodía en el fraseo. Las cualidades sonoras de la voz también muestran visiones subjetivas o marcan la visión focalizada de un personaje acerca de determinados eventos. Además de denotar ambientes y connotar atmósferas, la música y los ruidos pueden emplearse con diferentes significados narrativos. Los sonidos y ruidos que son generados electroacústicamente y hacen referencia a sonidos «reales» también pertenecen a este sistema. Con la edición y los desvanecimientos (*fading*) se puede jugar con los tiempos y niveles narrativos más allá de estructurar la pieza. El montaje, mezcla de una obra sonora, responsable del ajuste de volumen de las señales acústicas y de su integración final, genera significado por sí mismo. La posición estereofónica, distribución

espacial de las señales acústicas, puede significar más que el lugar que ocupan los objetos o personas dentro de la escena. Sin embargo, este solo posee significado particular en piezas estereofónicas o binaurales. A la manipulación electroacústica se le otorga significado propio cuando es posible detectarla y atribuirle un significado narrativo. Por último, el silencio tiene un potencial narrativo de enorme efectividad cuando se maneja adecuadamente (Huwiler, «Radio Drama Adaptations» 134). Estos sistemas de signos se articulan en conjunto para dar significado a la pieza sonora, aunque para su comprensión y estudio se recomienda analizarlos por separado.

Dentro de la ficción sonora estos sistemas de signos no tienen un significado fijo, o aislado como atributo, «deben considerarse como dispositivos de narración flexible que adoptan su significado sólo dentro de la coherencia general de la estructura narrativa y en su despliegue dentro de la narración» (Huwiler, «Radio Drama Adaptations» 134). En este sentido, el empleo creativo del lenguaje sonoro permite explorar y potenciar estos recursos enriqueciendo la narrativa de cualquier obra que emplee el sonido, una concepción fundamental para la creación del paisaje sonoro de las artes escénicas.

4. De la puesta en escena teatral a la *mise en scène* radiofónica

El radioteatro fue uno de los primeros géneros radiofónicos en constituirse de forma estructural, tanto en la práctica como en la teoría. Por tanto, sus convenciones formales fueron rápidamente asimiladas por los creadores y se convirtió en uno de los géneros paradigmáticos de la historia de la radiodifusión. Entonces y en la actualidad, se caracteriza porque en una sola emisión se presenta una obra dramática que puede dividirse en actos o secuencias, su estructura expositiva es dialógica y su complejidad dramática se sustenta en la presencia de un conflicto o enredo. Otra de sus características comunes es la presentación de los créditos de los participantes en la obra al principio y al final de la emisión (Rodero 64-65).

Como en el resto del mundo, la radio de ficción en México inició su camino de la mano de la literatura y el teatro. El micrófono se abrió a poetas, declamadores, músicos y cantantes que entraron a los hogares para acompañar las tertulias familiares, las lecturas solitarias y las tareas del día a día. Los artistas de la época vieron en la radio una vía de experimentación y una fuente de trabajo. En el ámbito de la radio pública mexicana destaca la figura de Armando María y Campos, escritor, productor, director y actor teatral que, desde 1920, cultivaba una estrecha relación con críticos, teóricos y creadores de la escena teatral y radiofónica europea (Ponce Capdeville, *Teatro del Aire* 72).

En sus escritos sobre radio las continuas referencias al teatro confirman el inicial maridaje del radioteatro con la literatura y el teatro. Inspirado por sus lecturas y las noticias que sobre la radio le llegaban de Europa y Estados Unidos se dedicó a la tarea de constituir en México un Teatro del Aire. Sus referentes fueron realizadores y escritores radiofónicos

franceses e ingleses. «Las formas de la radio en el mundo están cambiando en el sentido de rechazar [...] la adaptación y de buscar manifestaciones originales y estrictamente radiofónicas» (María y Campos, 17/I/1937). Con este objetivo, María y Campos decidió participar en el proceso de emancipación del lenguaje sonoro desde la trinchera de la XEFO (estación del Partido Nacional Revolucionario). Por este motivo instó a autores mexicanos a crear piezas originales para radio. Entre ellos, figuraron Rodolfo Usigli, Rivas Larrauri, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, los hermanos List Arzubide y Torres Bodet, entre otros (Ponce Capdeville, *Teatro del Aire* 101).

En las primeras representaciones de Teatro del Aire participaron figuras reconocidas de la escena teatral mexicana como Julieta Palavicini, Virginia y Manolo Fábregas, María Teresa Montoya y Andrés Soler. Las voces de estos renombrados actores y actrices poblaron la escena radial mexicana formando los primeros cuadros de actores radiofónicos. Sin embargo, María y Campos quiso integrar un grupo de voces entrenadas especialmente para el micrófono y formó la Compañía de Voces del Teatro del Aire de la XEFO. Algunas de estas voces se convirtieron en personajes icónicos que han formado parte de la memoria colectiva de los países de habla hispana. El Teatro del Aire de Armando de María y Campos es uno de los capítulos más ricos y poco estudiados de la historia de la radio en México. De la serie de obras transmitidas por los micrófonos de la XEFO se seleccionaron dos para ilustrar este periodo inicial de la radio mexicana, debido a que fueron escritas por reconocidas plumas de la escena literaria y teatral mexicana: Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. Las obras fueron concebidas para que se pudieran representar bajo los dos soportes, radio y teatro, sin menoscabo de sus cualidades dramáticas¹.

4.1. Sueño de día (*Rodolfo Usigli, México, 1939*)

Sueño de día está basado en «Castillos en el Aire», artículo escrito por Alfred Adler, médico y psicoterapeuta austriaco, que transcribe cartas escritas «por soñadores diurnos» a sus artistas favoritos. Este tipo de fantasías eran frecuentes entre los fanáticos de la radio. Usigli desarrolla en el radioteatro la trágica historia de una mujer enamorada de la voz de un tenor que sale del aparato receptor, la voz de Carlos Gardel, ya muerto que había quedado grabada en discos. Dólar la denomina voz acusmática, «una voz sin cuerpo con una naturaleza siniestra [...] el cuerpo al que se asigna subraya su efecto espectral dotado de autoridad y omnipresencia», solo posible gracias a los sistemas de grabación (76-77).

Clementina es una mujer agobiada por el encierro, atormentada por el silbido de los trenes que pasan, la vigilancia constante de su nuera y el abandono de su marido. Para ella, la voz que escucha por la radio es su único medio de evasión. Sueña con esa voz y fantasea un romance con la figura que la emana. Convencida de que sus fantasías son reales, pide a Luis, un amigo de su marido, buscar a su enamorado secreto y entregarle una carta. El radioteatro

¹ Los guiones originales se localizan en el archivo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

se inicia con una canción de Jean Lenoir, «Parlez-moi d'Amour», que funciona como un comentario del narrador implícito introduciendo el tema antes de iniciar la acción. El lento desvanecimiento de la música y siete campanadas de un reloj marcan el inicio de la acción.

LUIS: Es difícil —casi imposible, crearlo.

CLEMENTINA: No se trata de creer, sino de comprender. Vea usted— (Un fuerte silbato de tren sofoca su voz).

LUIS: No pude oírla. No sé cómo pueden ustedes vivir con estos ruidos. ¿Qué decía usted?

CLEMENTINA: Usted no sabe lo que es la soledad entre los silbatos de trenes que parten o que llegan y en los que una no va ni viene nunca. Usted no sabe.

Durante la obra el ruido metálico del tren adquiere un efecto cada vez más inquietante hasta marcar su final dramático. Este recurso se interpreta como un comentario sobre las palabras de la joven en el nivel del discurso, que hace que su actitud sea más comprensible para los oyentes, al sugerir lo difícil y frustrante que es intentar comunicarse. En la realización acústica de la obra destaca el uso de secuencias sonoras que mezclan ruidos, efectos de sonido y música para transmitir contenido emocional y psicológico. En ocasiones, la función de la música no es descriptiva ni ambiental, su violencia connota el estado de ánimo del personaje:

ROSAURA: (Se dirige al radio y lo enciende. Una música violenta irrumpe como un fuerte viento en la pieza).

CLEMENTINA: Apaga ese radio, ¡por favor! ¿No sabes todavía que no puedo soportarlo?

ROSAURA: Perdóname. El pobre Xavier lo compró pensando que te distraería un poco.

(Apaga el radio).

Otros sonidos, como el del reloj, sirven para crear metáforas, en este caso, la lenta agonía de Clementina, siempre a la espera de escuchar la ansiada voz:

Se oye el tictac de un reloj por espacio de sesenta segundos. A los quince, a los treinta y los cuarenta y cinco, una campanada marcará el cuarto, la media, los tres cuartos, y, a los sesenta segundos, la nueva hora, para señalar el transcurso de este término. Se percibe el ruido de una ventana al ser abierta, luego cerrada. Con la misma concisión y precisión, la campana de las ocho.

Al fin se oye muy baja la voz de CLEMENTINA: Radio, el radio. Debo encender el radio. Voy a recibir una señal por el radio. Claro. ¡Claro! Lo enciende. El ruido que sobreviene se precisa poco a poco en la música de un tango cantado por Carlos Gardel.

CLEMENTINA (Muy bajo): Es él, es él, va a hablar. La música se desarrolla.

La combinación y posicionamiento de los sonidos como señales acústicas estructuran la obra, su intención es crear significados que aporten a la comprensión de la historia. De igual manera, la manipulación acústica de esas señales, sobre todo del volumen, también genera

significados. El tren que se aleja muestra el desencuentro de la pareja, los sonidos de los pasos bajando la escalera y su fuerza traen el drama al centro de la historia.

Un silbato de tren pita dos, tres veces, en decrescendo. Se oye bajar a XAVIER, con un paso pesado que denota preocupación.

XAVIER: Clementina

CLEMENTINA (De espaldas—con esfuerzo.): Tu café está en el comedor. Yo no cenaré.

XAVIER: Clementina, ¿qué quiere decir esto?

CLEMENTINA (Con gran cansancio): ¿De qué hablas?

XAVIER (Su voz va creciendo poco a poco para producir la impresión de que se acerca a ella hasta rozarla con el aliento.) Este papel—¿qué es este papel? [...] ¿Escribiste tú esta carta, Clementina? No me mires con esa extrañeza. ¿A quién la escribiste? ¿No entiendes? Voy a leerle: (Lee) «Vida mía, muchachito mío: ¿porqué no contestaste mi última carta? ¿Por qué no has venido? Has cambiado mi vida: voy a tener un hijo tuyo, [...]». (Hablado. Terrible.) ¿Escribiste tú esta abominación?

Una vez más, el posicionamiento de las señales dentro del espacio acústico muestra, además de las posiciones espaciales de los personajes en una representación «realista», la ubicación de estos en el escenario psicológico del auditorio. Las mujeres están fuera de cuadro y el hombre en el centro de la historia:

CLEMENTINA: Quise evitarlo, quise—Ahora podré irme (Se la oye correr [...]).

XAVIER ¡Clementina! ¿A dónde vas?

CLEMENTINA: No lo comprendes [...] Se oye golpear una puerta.

XAVIER: corre, abre la puerta. Un segundo después suena un tiro.

ROSAURA (Desde arriba): ¡Xavier! ¿Qué has hecho? (Baja rápidamente la escalera.) ¡No!

¡No, Xavier! ¡No hagas eso! ¡No! (Suena un segundo disparo.)

Pausa. Un silbido de tren. Silencio.

Clementina ejemplifica un tipo de neurosis que medios como el cine y la radio intensificaron en los llamados *fans*, denominada conducta metaléptica. Esta consiste en tomar como realidad la ficción. Hay un traspaso ilusorio de las barreras que separan los dos niveles: el real y el ficcional (Genette 59).

Con los fragmentos mostrados de esta obra se pueden vislumbrar las características de sus posibilidades transmediales para ser representada en un escenario teatral.

4.2. Ha llegado el momento (*Xavier Villaurrutia, México, 1939*)

Ha llegado el momento fue escrito por Xavier Villaurrutia con la misma intención que la pieza anterior, la de ser representada tanto en radio como en teatro. En consecuencia, su fuerza está en los diálogos y en la expresividad de las voces. El autor mismo dio voz al

personaje de Antonio. Tiempo después, dirigida por el propio Villaurrutia, fue puesta en escena en el Teatro Orientación de la Ciudad de México. El radioteatro muestra una relación de pareja desgastada por la rutina. Los amantes negocian una separación definitiva e invitan a sus amigos a una cena donde les anuncian un viaje sin fecha de retorno.

El micrófono se abre y se escucha una conversación forzada, en medio de sonidos de cucharillas y tazas de café que acompañan el final de la velada. Mercedes invita a Fernanda a fumar un último cigarrillo, mientras Antonio pide a Luis que le acompañe a su habitación para hablar. Mercedes pone su disco favorito. Se escucha el principio de «All alone by the telephone» de Irving Berlin. Se escucha alejarse a los hombres y cerrar la puerta. La música queda lejos de la escena.

(Se oye pasear inquieto a Antonio. Pausa. LUIS continúa):

LUIS: Y ahora, Antonio, me dirás la razón de tu pregunta. Creo que tengo derecho a saber.

ANTONIO: (con esfuerzo) Sucede que... Mercedes ya no me ama.

LUIS: ¿Y crees que ama a otro? ¿Tienes celos de alguien? ¿De mí?

ANTONIO: (cordialmente) Ni de ti ni de nadie. La cuestión es sencilla hasta la locura. Mercedes ya no me ama, y yo no quiero más a Mercedes. Eso es todo.

En la pieza la música diegética funciona también como medio de focalización de la historia, marca un dentro y fuera de escena a nivel del discurso. La misma pieza musical regresa la acción a la conversación entre las mujeres, es usada como signo de transición entre dos escenas.

En otro momento, la música es utilizada para recrear la atmósfera de un tiempo en que la pareja se amaba. En este sentido, la música como recurso dramático es la base principal de ese tiempo pasado:

ANTONIO: ¿Qué te recuerda esta música?

MERCEDES: (sin emoción, como quien recita una página de historia antigua) Muchas cosas, Antonio. Aprendimos juntos las palabras; aquí en este mismo lugar, así como estamos ahora, solo que más cerca uno del otro...

Mercedes permanece impasible mientras Antonio se acerca:

MERCEDES: No me interrumpas. (Más cerca uno del otro), corregías mi mala pronunciación, o bien yo reía del modo como tu voz desentonaba, en esta parte de la pieza justamente.

(Pausa en la que se oye más claramente la música).

La música adquiere presencia, pero ha perdido su fuerza, no consigue el efecto deseado por Antonio en Mercedes:

MERCEDES: (interrumpiéndole) Es inútil que piadosamente quieras hacerme creer que para ti esos recuerdos son carne viva. No, Antonio: también para ti están muertos. [...]

Si esa música tuviera un valor presente para nosotros, habríamos gritado o llorado o, al menos, corrido a suspenderla a fin de que no nos hiciera sufrir más.

Mercedes convence a Antonio de que es momento de emprender el viaje. Las acciones del personaje son reforzadas por la presencia de efectos sonoros.

MERCEDES: Mira, Antonio. Aquí está el venoral. Una dosis suficiente para dormir un sueño del que nadie...ni la vecina de al lado con sus matinales ejercicios de piano, habrá de despertarme. (Lenta, mientras ejecuta) En este vaso grande, voy a disolver las tabletas. Mira como mi mano no tiembla. Vamos, querido, vuelve los ojos. Míralas caer dentro del vaso, y oye cómo, con esta cuchara, ayudo a que se disuelvan.

ANTONIO: (firmemente) También yo estoy listo. Aquí está el revólver [...].

Se despiden con un beso amistoso y marchan a cumplir lo pactado que ven como la única manera de resolver el *impasse* de tedio y falta de amor en el que ha caído su relación.

([...] se oye el ruido de la puerta de la habitación que conduce a la recámara de ANTONIO. MERCEDES ha tomado nuevamente el vaso, y mueve ahora lentamente la cuchara, disolviendo el venoral. Luego, el ruido de la cuchara en el cristal deja de oírse. Se oye un disparo en el cuarto de Antonio).

Esta es la única secuencia completamente sonora de la pieza, los signos no verbales se emplean con una doble función: descriptiva y connotativa.

Tanto *Sueño de Día* como *Ha llegado el momento* presentan una estructura dramática clásica (planteamiento, nudo y desenlace). En el planteamiento se contextualiza la historia, se introduce a los personajes, la situación inicial de la historia y el acontecimiento que cataliza el arranque, así como el punto de giro que obstaculiza el objetivo de los protagonistas para resolver el conflicto. Los personajes tienen que desarrollar la acción hasta su resolución con el apoyo de recursos y técnicas sonoras. El primer punto de giro es presentado durante la primera escena o a inicios de la segunda, mientras que el clímax se presenta momentos antes del cierre.

4.3. *El radioteatro en la radio comercial mexicana*

En el ámbito de la radio comercial mexicana destaca la figura de Pura Córdova, declamadora y actriz de teatro, que inició en 1931 la transmisión de su programa *Teatro Dominical*, por la XEB. Cada domingo, *La dama del radioteatro* y su compañía de voces deleitaba a los radioescuchas con sus adaptaciones de teatro español. Labor que continuó en la XEQ de 1945 a 1957 con *Comedias Nescafé*. Además de adaptar, dirigir y actuar, exploró las posibilidades de la radio para la puesta en escena sonora y, con el tiempo y la experiencia adquirida, enseñó a nuevas generaciones formadas dentro de los estudios de radiofónicos, entre ellos, Vicente Morales Pérez.

VICENTE MORALES PÉREZ: Aquí (señala una parte del guion) abres una puerta. ¿Cómo lo vas a hacer? (Acción de abrir la puerta). No, así no. Ábrela así, como si fueras a entrar tú.
[Doña Pura] Me empezó a animar a hacer efectos... unos pasitos, abrir la puerta, sentarte, o servir una taza de té, poner azuquita, menearle con la cucharita. (Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 39).

En las estaciones radiodifusoras se gestaron nuevos oficios similares a los del teatro, pero con diferencias que se fueron acentuando con la evolución del lenguaje sonoro. El caso de la voz singulariza este proceso. En principio un actor de teatro puede actuar en radio y viceversa, pero esto es posible hasta cierto punto. En el escenario teatral la voz del personaje es una característica entre otras; tiene cuerpo, presencia, gesticulación, movimiento, escenario. En radio, la voz lo es todo. El actor o actriz solo tiene su voz y esta debe utilizar todos sus recursos para transmitir todos los matices del personaje. La prosodia teatral no es similar a la radiofónica, tampoco la sonoridad de la voz, no se proyecta de igual manera. Como afirma el actor, locutor y declamador, José Antonio Cossío:

En teatro puedes proyectar tu voz sin levantarla, sin gritar, calculas exactamente cuál es tu audiencia, qué capacidad y qué acústica tiene el foro o el teatro; tienes que proyectar tu voz de forma distinta en cada teatro. En radio, tienes que hablar como hablas en tu casa y como gritas en tu casa, o en la calle, la naturalidad es distinta; nada más que, tiene una pequeña exageración, todo lo tienes que hacer a través de la voz, entonaciones, valores de pausa, matices. (En Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 143)

En los años treinta y cuarenta no se solían grabar las producciones radiofónicas, la mayoría de los programas se realizaban en vivo. Antes de salir al aire, realizaban una lectura en voz alta y se ensayaba para corregir cuestiones del guion y de las intenciones de los personajes. Posteriormente, se llevaba a cabo un ensayo general con música y efectos. Los ensayos se repetían hasta *salir al aire*, momento en que el equipo de producción se encontraba en sus puestos y se abría el micrófono para que los actores interpretaran a su personaje mientras leían su papel en el guion. Vicente Morales Pérez, musicalizador y efectista radiofónico, apuntaba: «En esa época no se fondeaba (música de fondo), se hacía el puente musical, se sacaba y te metías rápido a hacer los efectos —abrir puertas, correr, balazos, caídas— luego salías otra vez a poner tu disco» (en Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 55).

Ante la demanda de producciones radiales, las estaciones de radio comerciales también formaron cuadros de voces, músicos, cantantes, realizadores, operadores, efectistas y musicalizadores. Estas circunstancias determinaron las condiciones de producción en los estudios. Por ejemplo, los programas musicales con orquesta requerían de más espacio que los programas dramatizados porque había que preparar sillas, atriles, micrófonos e ir acomodando los instrumentos por secciones: metales, cuerdas, piano, percusiones, etcétera. El universo de la radio se caracterizaba por su efervescencia y en los alrededores y pasillos de las estaciones pululaban músicos, cantantes, actores siempre en alerta para cubrir algún

llamado. Según refiere Vicente Morales, se requería aproximadamente de una hora para tener el escenario preparado para el primer ensayo. Durante este, cada sección de la orquesta practicaba su parte, y luego había un ensayo general con cantantes, si era el caso. Al igual que en los programas dramatizados los conciertos y programas musicales se transmitían en vivo.

5. Cristalización del lenguaje radiofónico

A mediados del siglo XX se consolidó el lenguaje radiofónico. Armand Balsebre lo define «como un conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio» (27). Dichos conjuntos son manipulados por medio de recursos «técnico-expresivos» como la edición, el montaje y la mezcla para dar significado a la pieza en su conjunto. Además, este autor resalta que estos elementos son los que, en conjunto, hacen de la radio un medio creativo de expresión artística. Para Lluís Basset este refinamiento del lenguaje radiofónico se observa en la calidad artística que alcanzaron los géneros dramatizados, consecuencia de la necesidad de sus creadores por encontrar fórmulas ricas en recursos expresivos (8). En esta misma línea coinciden Balsebre, Haye, Camacho y Medina Ávila al considerar que el código de expresión genuino de la radio, su lenguaje, se gestó y desarrolló a la par que su género estrella: el radiodrama. Este género conjuntó en un mismo contenido la parte semántico-gramatical del lenguaje sonoro y su dimensión estética.

La época dorada del radiodrama en México va ligada a la constitución de la radio como industria cultural y a su paulatino distanciamiento de la radio experimental de objetivos culturales y educativos. Estaciones como XEW, XEQ y XEB se posicionaron como productoras de contenidos radiofónicos difundidos a nivel masivo en México y Latinoamérica. La música popular y los radiodramas eran parte de la vida cotidiana de Hispanoamérica. Para el investigador Mejía Barquera, «el radiodrama fue uno de los géneros más importantes de la radio, lo mismo en las grandes emisoras comerciales que en algunas del Estado... grandes estrellas de la radio se dedicaron al radiodrama: actores, actrices, escritores, musicalizadores, efectistas y directores de escena» (en Medina Ávila 31).

Así lo constatan las palabras de la actriz Emma Telmo:

Casi todos los artistas de teatro nos refugiamos en la radio; pagaba poco, pero era un empleo seguro. A los 22 años participé en (la radionovela) *Anita de Montemar: Ave sin nido*, fue el primer trancazo en grande de la Colgate-Palmolive que me contrató como su artista exclusiva. La radionovela, dirigida por Luis de Llano Palmer se transmitió de 1941 a 1951, durante 10 años. (En Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 34).

Paulatinamente la interacción entre creadores aunada a los avances de los dispositivos y métodos de difusión dieron paso a una tipología de programas considerados propios de la

radio. Con el tiempo la radio en vivo se transformó gracias al refinamiento producido en las técnicas sonoras y al continuo desarrollo de los soportes en que se registraba y posteriormente se reproducía el sonido. Ariza ejemplifica este proceso con la evolución «desde el primer disco de vidrio utilizado por Berliner hasta los discos de zinc y caucho derivando en los populares discos de vinilo hasta las actuales ediciones en soporte digital» (21). La radiodifusión transformó la captación de los sonidos, hecho que derivó en un aumento de las investigaciones acerca del sonido y de lo sonoro, principalmente en dos vertientes: la primera, enfilada a la toma del sonido tuvo que lidiar con la monofonía y, la segunda, encauzada en conseguir una «reproducción integral del campo acústico en tres dimensiones» derivó en la estereofonía. Otra transformación fundamental fue la posibilidad de sustituir un campo sonoro por otro, hecho que trastoca las reglas de unidad de tiempo y lugar (Schaeffer 47-48).

Antes de que grabar un sonido fuera posible, este se consideraba como emanación de una fuente ligada en el tiempo al fenómeno energético que lo originaba y solo era accesible bajo el sentido del oído. La posibilidad de materializar el sonido por medio de la grabación (sin importar el soporte utilizado) derivó en otro acercamiento al objeto sonoro, dirigió la atención al objeto y no a su fuente (Schaeffer 48-49).

Para Arnheim la radio permitía aislar la acústica dentro de la práctica artística y esa característica debía satisfacer a los investigadores de las disciplinas artísticas. Si bien es cierto que desde los años veinte algunas personas vieron el potencial artístico del lenguaje sonoro y comenzaron a escribir piezas originales para el medio, fue hasta los años sesenta y setenta cuando a la ficción sonora se le reconoció el estatus de creación artística.

5.1. Martín Corona (1950)

Algunos programas radiofónicos se realizaban con público dentro de los estudios, característica que compartieron durante un tiempo con la representación teatral, solo que combinaba dos mundos narrativos: el real y el ficticio. La gente formaba largas filas fuera de las radioemisoras más potentes de México, la XEQ y la XEW, con la ilusión de ver en persona a sus ídolos. Uno de ellos, Pedro Infante, carismático actor y cantante de la época de oro del cine mexicano, protagonizó para la radio una serie de aventuras titulada *Martín Corona*, producida por Publicidad Gálvez, una de las muchas agencias de publicidad que patrocinaron programas radiofónicos. A Pedro Infante lo acompañaba durante la transmisión de cada episodio un mariachi en vivo. La puesta en escena de cada episodio era de tal complejidad que requería una gran destreza técnica en la realización de los efectos físicos y una precisión de reloj en el trabajo en equipo. La coordinación entre el efectista, el musicalizador, los actores y el operador tenía que ser perfecta, por ello las escenas se ensayaban hasta lograr la sincronización exacta.

La realización de *Martín Corona* combinaba efectos físicos (balazos, vidrios rotos, sillas volcadas) y grabados (ferrocarril, tranvía, relinchos). Una puesta en escena de las más

difíciles, en palabras de Vicente Morales, fue el episodio en que Pedro Infante entraba a caballo en la cantina, gritando y soltando balazos entre el griterío de la gente, mientras se volcaban mesas y vasos a diestra y siniestra. Las pisadas del caballo se recrearon con una cáscara de coco partida a la mitad. Los balazos se prepararon con pastillas de clorato pulverizadas mezcladas con la raspadura de la cabeza de cerillos y envueltas en cuadros de papel con una moneda encima. Así los tenían listos para golpear el envoltorio con un martillo en el momento adecuado y ¡PAS! Esta escena completamente sonora se tuvo que ensayar como diez veces, según Vicente Morales (Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 53).

El *timing* o habilidad de los efectistas para hacer el efecto sonoro en el momento exacto, se convirtió en una cualidad esencial dentro de las obras dramatizadas. Cada sonido, al interior del conjunto de la pieza desarrolla un potencial narrativo que sugiere acciones, eventos, objetos y agentes que participan y afectan el mundo creado. Dan credibilidad y continuidad a la historia (Mildorf y Bernaerts 1). Por estos motivos, la labor del creador de efectos físicos era fundamental para el desarrollo de la trama y su ambientación convirtiéndose en un oficio muy apreciado dentro de las emisoras. Los efectistas radiofónicos llegaron a desarrollar tal habilidad para recrear sonidos y atmósferas que eran llamados para sonorizar películas y obras teatrales.

5.2. Cuando la radio conmovió al mundo (1990)

Un ejemplo más de este cruce entre medios y formatos fue *Cuando la radio conmovió al mundo* (1990). La época dorada de la radio mexicana fue escenificada en el teatro del Museo Nacional de las Culturas Populares al mismo tiempo que se transmitía por la XEB y algunas frecuencias del IMER (Instituto Mexicano de la Radio). Durante la representación se escenificaron fragmentos de programas icónicos como *El Monje Loco*, *Cárcel de mujeres*, *La policía siempre vigila* y *Apague la luz y escuche*, entre otros. Entre los fragmentos de las obras se recrearon algunos de los anuncios (*jingles*) más populares de la época: «Siga los tres movimientos de Fab, enjuague, exprima y tienda»; «De tamarindo, limón, mandarina y tutrifruiti, No se haga bolas con las colas»; «Jockey Club, audaz, tono subyugante de lavanda, irresistible al beso»; «Si un vaso de vino le quita la pena, un vaso de sal de uvas Picot le quita la pena del vino» (Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 100, 179).

Mediante los datos expuestos en el texto queda constancia del intercambio creativo entre el teatro y la radio. Sabemos que personas formadas en la radio como Vicente Morales y Rodolfo Sánchez desarrollaron su vida profesional entre las dos manifestaciones artísticas. Morales Pérez se especializó en ficciones sonoras con incursiones en la escena teatral como fue el caso de *Cuando la radio conmovió al mundo* y *San Martín de Porres*. Sánchez Alvarado compaginó su trabajo en Radio UNAM con su labor como creador sonoro en el teatro. Por su parte, Gonzalo Gavira paso de la radio a realizar efectos sonoros para películas mexicanas y extranjeras, entre ellas destaca, su participación en *El Exorcista* (1973), donde formó parte del equipo que ganó el Óscar.

Un ejemplo más reciente de esta convergencia entre medios lo encontramos en la radionovela *Cuando vuelvas del olvido* (2014), una coproducción México-Argentina que fue diseñada como un film sonoro, transmitida por radio UNAM, y que puede escucharse en formato de pódcast.

6. A modo de conclusión. ¿De qué manera la narrativa sonora y su grado de expresividad pueden aportar a las artes escénicas?

La pregunta de este apartado es retórica. Como se ha demostrado a lo largo del texto, en la práctica, la narrativa sonora y las artes escénicas se han retroalimentado mutuamente. En el mundo del arte los artistas transitan entre distintos campos con naturalidad. La separación formal se produce a nivel académico, para investigar un tema parcelamos el campo hasta definir nuestro objeto de estudio. Sin embargo, al seccionar en exceso se pierde el panorama general.

Debemos tener presente que en los casos expuestos la obra artística no es resultado del trabajo de una persona a la que se adjudica la autoría, sino una interpretación realizada por todo el equipo de producción. Parte de llegar a comprender cómo la ficción sonora en particular, y el lenguaje sonoro en general, pueden aportar a las artes escénicas pasa por resignificar el trabajo de los artistas sonoros, especialmente de efectistas y musicalizadores, que realizan composiciones sonoras que dan significado dramático y continuidad narrativa a la pieza. Por tanto, se vuelve imprescindible encontrar términos comunes que designen su área de trabajo y labor. Para ello son importantes los conceptos sugeridos por Luis Rey e Iglesias Simón. Igualmente, desde la audionarratología se proponen herramientas y términos que esclarecen el significado auditivo y las cualidades narrativas de los sistemas de signos sonoros.

Por otro lado, un acercamiento a las ficciones sonoras podría generar ideas con aplicaciones directas al sonido en las artes escénicas, el teatro y el cine. De la misma manera que las obras de teatro, la ficción sonora «generalmente enfatiza el mostrar sobre el contar» y al igual que en las películas «emplea las cualidades afectivas de los sonidos, las voces y la música para crear drama» (Mildorf y Bernaerts 5-7). Sin embargo, la ficción sonora solo cuenta con el medio auditivo para conseguir su objetivo y por ello ha desarrollado medios narrativos y dramáticos muy específicos, basados solo en los signos sonoros. Hasta la fecha, los artistas sonoros experimentan con estos recursos y enriquecen los géneros sonoros con nuevas propuestas estéticas. De hecho, la ficción sonora ha permeado campos como la literatura, el cine, el teatro y la televisión, así como también ha retomado elementos de estos medios (Rodger, en Mildorf y Bernaerts 4).

Estas convergencias requieren de una mirada conjunta. La interrelación entre lenguaje sonoro y artes escénicas sigue su ruta y hoy en día podemos apreciarla en diferentes formatos y dispositivos. El pódcast es uno de ellos. En España, Colombia, Argentina y Estados Unidos se produce *Teatro ciego*, dedicado a explorar cómo los sentidos influyen en la percepción teatral. En México contamos con *Teatro de los Sueños*, un pódcast que presenta narraciones de cuentos y relatos cortos con enfoque teatral y dramático. En estos países se producen numerosos pódcast dedicados a dialogar sobre teatro, dramaturgos, puesta en escena y tecnología teatral, entre otros temas. Finalmente, los caminos de las artes escénicas y la ficción sonora vuelven a conjuntarse en las propuestas de grupos independientes y universitarios para realizar radioteatros a la antigua usanza con público en vivo.

Referencias

- Adame, Domingo. *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Buenos Aires y Los Ángeles: Argus-a, 2017.
- Abbott, Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Arnheim, Rudolf. *Estética Radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Balsebre, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Basset, Lluís. «Nota editorial a la presente edición». Arnheim, Rudolf, *Estética Radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, pp. 7-10.
- Calero Rodríguez, Luis. «Actores y cantantes en la Antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas». *Estudios Clásicos*, vol. 151, 2017, pp. 53-78.
- Camacho, Lidia. *El radioarte. Un género sin fronteras*. México D. F.: Trillas, 2007.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires y México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Haye, Ricardo. *El arte radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Huwiler, Elke. «Radio Drama Adaptations: An Approach towards an Analytical Methodology». *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 3, n.º 2, 2010, pp. 129-140.
- Huwiler, Elke. «A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound». *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*, editado por Jarmila Mildorf y Till Kinzel, Berlín: De Gruyter, 2016, pp. 99-115.
- Iglesias Simón, Pablo. «Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia». *ADE-Teatro*, n.º 161, julio-septiembre 2016, pp. 88-101.
- Kendrick, Lynne y David Roesner. *Theatre Noise*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

- Luis Rey, Leandro. *La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2021.
- María y Campos, Armando de. «El Teatro Radiofónico en México». *Revista de Revistas*, Excélsior, 17 de enero de 1937.
- Massip, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo del histrión*. Barcelona: Montesinos Editor S. A., 1992.
- Medina Ávila, Virginia. «Los pioneros». *Homo Audiens: Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, editado por Virginia Medina Ávila y José Botello Hernández, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 37-129.
- Mildorf, Jarmila y Till Kinzel. *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlín: De Gruyter, 2016.
- Mildorf, Jarmila y Lars Bernaerts. *Audionarratology: Lessons from Radio Drama*. Columbus: Ohio State University Press, Edición de Kindle, 2023.
- Mora Contreras, Francisco Javier. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Alicante: Universidad de Alicante y Espagrafic [edición electrónica], 1998. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9116/1/Mora_Ruido_de_las_nueces.pdf. Acceso 21 de diciembre de 2023.
- Pérez Santoja, Luis. «La música de Shakespeare». *El Universal, Confabulario*, 26 de abril de 2018, s. p., <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-musica-de-shakespeare/>. Acceso 18 de septiembre de 2023.
- Ponce Capdeville, Berenice. *Caravana de sonidos: Historias de radio, música y efectos*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ponce Capdeville, Berenice. *Teatro del Aire en México 1936-1940*. Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2018.
- Rodero, Emma. «Clasificación de los géneros de ficción en la radio». *Ficción radiofónica*. RTV, 2010, pp. 57-74.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2003.

