

CAPÍTULO II

El lenguaje radiofónico

¿Existe un lenguaje radiofónico? ¿Tiene la radio un lenguaje específico? Aunque resulte paradójico, todavía hoy, una parte del pensamiento intelectual que trata el fenómeno de la comunicación de masas como un instrumento de reflexión sobre el proceso de construcción de la realidad que estructuran los medios audiovisuales considera que " cine, sonorización ... en el sentido de que no disponen de reglas, de un código articulado, no son, estrictamente hablando, unas lenguas"¹. Esta negación se afirma en el *vococentrismo* de los lenguajes modernos, como si la importancia expresiva del cine, la radio o la televisión únicamente residiera en su función de transmisores del lenguaje hablado, ignorando que sí tienen reglas, sí disponen de códigos de expresión, y sus discursos sí estructuran unos lenguajes. Como afirma Fuzellier², a propósito del lenguaje radiofónico, "el perfeccionamiento de la técnica no sería suficiente para hacer de él un verdadero lenguaje si no hubiera realizado poco a poco un inventario de la naturaleza misma de los sonidos que transmite (voz, ruidos y música), de su propio valor y del valor de su mezcla, de la funcionalidad de sus relaciones y de la eficacia de su utilización. Se convirtió en un lenguaje auténtico al definir así empíricamente su gramática y su sintaxis". Del inventario de las formas.

2.1. LENGUAJE. DEFINICIÓN

Existe lenguaje cuando hay un conjunto sistemático de signos que permite un cierto tipo de comunicación. Que un lenguaje se caracterice por una agrupación de signos es lo que lo define como sistema semiótico. La función comunicativa del lenguaje encierra un doble aspecto:

el código o repertorio de posibilidades para producir unos enunciados significantes.

el mensaje o variaciones particulares sobre la base del código.

La lingüística moderna fija también un tercer aspecto entre el código y el mensaje: *el uso social y cultural.*

Todo lenguaje, pues, es un conjunto sistemático de signos cuyo uso genera la codificación de mensajes en un proceso comunicativo interactivo entre emisor y receptor. No es posible la comunicación sin el lenguaje, pero ¿es posible el lenguaje sin la comunicación? . Congruentemente con el enfoque estructuralista que contextualiza mi particular concepción del lenguaje radiofónico en esta obra, considero que la fundamentación de la existencia del lenguaje está en su decodificación, en su

¹ *Diccionario de los medios de comunicación*, J. B. Fages y Ch. Pagano, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1978, pág. 143. Aunque han pasado más de veinte años desde la primera edición original, el pensamiento subyacente en esta definición, contraria a los lenguajes modernos, todavía sigue en vigor en algunos foros académicos.

² *Le langage radiophonique*, cit., pág. 129.

sonoras de la radio y su agrupación ordenada y sistemática en mensajes trata esta obra.

percepción e interpretación. Por consiguiente, no existe lenguaje si el sistema semiótico que lo comprende no incluye también su uso comunicativo.

2.2. MENSAJE. DEFINICIÓN

Desde la perspectiva de la Teoría de la Comunicación, "mensaje es una agrupación acabada, ordenada, de elementos concentrados en un repertorio, que constituyen una secuencia de signos reunidos según ciertas leyes"³. La comunicación sólo es posible cuando el *repertorio* de elementos del que toma forma y organización la secuencia de signos que constituye el mensaje es conocido tanto por el emisor como por el receptor. En los lenguajes modernos (cine, radio ...), tal conocimiento reviste una cierta complejidad: a través de la reiteración del hábito rutinario de consumir películas o programas, las audiencias aprenden a *leer* el mensaje, se familiarizan con las claves del repertorio de signos que construye el mensaje y hacen posible su decodificación, pero ignoran las claves de su producción: aprender a *hablar los* lenguajes modernos supone un proceso mucho más complejo, especialmente por la incorporación al *repertorio* de elementos de la noción *tecnología*.

La definición del concepto *mensaje* entiendo que tampoco puede ser comprendida si no está referida a un contexto comunicativo, de tal manera que *un mensaje es alguien interpretando un mensaje*. Sin la interacción emisor-receptor, sin la mediación de un proceso de percepción, considero que la producción de mensajes no tiene sentido. O como insinúa Thayer⁴, la producción del mensaje nace en el mismo proceso de interpretación: "... los objetos y acontecimientos que se producen a nuestro alrededor carecen totalmente de significado en su simple forma de datos. Somos las personas las que los creamos y les asignamos una significación. La manera cómo situamos conjuntamente unas palabras es un producto de nuestra labor, pero cómo son interpretadas por el receptor es una función de éste y no del emisor".

Cuanto más comunes y consensuadas estén las estrategias de producción de significado, de codificación y desciframiento, más eficaces serán los mensajes en la comunicación emisor-receptor. El creador del mensaje y su interpretante necesitan revisar constantemente *los pactos* que determinan en cada momento un mayor o menor acuerdo en las variaciones particulares de los códigos comunicativos para la producción de mensajes.

Por consiguiente, el creador del mensaje necesita incorporar también al proceso de codificación los usos sociales cultura de los lenguajes en cada contexto articular para obtener el mayor grado de eficacia comunicativa.

Pero la definición de mensaje aglutina también otra síntesis dicotómica, la integración de la *forma* y el *contenido*, o, como señala la Teoría de la Comunicación, la integración de lo *semántico* y lo *estético*.

Es semántico todo lo que concierne al sentido más directo y manifiesto de los signos de un lenguaje⁵, la relación constante que todo signo mantiene con el objeto que sustituye

³ *Sociodynamique de la culture*, Abraham Moles, París, Mouton, 1967, pág. 109.

⁴ *Comunicación y sistemas de comunicación*, Lee Thayer, Barcelona, Península, 1975, pág. 60.

⁵ *La comunicación y los mass media*, Abraham Moles y Claude Zeltmann, Bilbao, Mensajero, 1975, pág. 146.

⁶, desde el momento en que los signos son siempre el equivalente de alguna cosa. La información semántica de un mensaje transmite el primer nivel de significación sobre el que se construye el proceso comunicativo. El carácter estable de su *simbolización* (en la asignación de un determinado signo para nombrar un determinado objeto) permite que el repertorio de signos de un lenguaje pueda ser conocido; y su dificultad, prevista y reducida.

Es estético el aspecto del lenguaje que trata más de la forma de la composición del mensaje: "Este mensaje es sensualizado, connotativo, se basa en la asociación y en la asonancia; muchas veces es la fuente de la creatividad, la imaginación y la fantasía ..."⁷. La información estética de un mensaje se fundamenta en la relación variable y afectiva que el yo o sujeto de percepción mantiene con los signos-objetos (objeto de percepción). La información estética de un mensaje es portadora de un segundo nivel de significación, connotativo, afectivo, cargado de valores emocionales o sensoriales, donde el enunciado signifiante surge del repertorio de sensaciones y emociones que conforman la personalidad del receptor. La información estética del mensaje influye más sobre nuestra sensibilidad que sobre nuestro intelecto. La comunicación es más compleja pero igual o más de eficaz; dependerá en una gran medida de la proximidad social-cultural de los códigos del emisor y el receptor.

La eficacia del mensaje también necesita del equilibrio entre información semántica e información estética, pues ambas representan de forma más completa la polisemia que encierra toda producción de significado y su interpretación en un contexto comunicativo.

2.3. EL MENSAJE SONORO EN LA RADIO

El sonido es definido como todo ruido elaborado o clasificado en una cadena signifiante"⁸. A partir de esta genérica proposición, en una primera aproximación específica a la definición del sistema semiótico radiofónico, podemos concebir a los mensajes sonoros de la radio como *una sucesión ordenada, continua y significativa de "ruidos" elaborados por las personas, los instrumentos musicales o la naturaleza, y clasificados según los repertorios/códigos del lenguaje radiofónico*.

En el principio, cuando este medio fue creado para la difusión de información a un público lejano y heterogéneo, el mensaje sonoro de la radio surgía básicamente como discurso que imitaba la expresión de la naturaleza a través del sonido; más concretamente, como expresión que imitaba el universo de la palabra-sonido, la *logosfera*, que restituía al hombre la fuerza comunicativa de su voz, muchas veces subordinada a la palabra-escrita o *grafosfera*. Desde esta perspectiva, el mensaje sonoro de la radio era únicamente transmisor del lenguaje verbal de la comunicación pública o interpersonal, aunque con la particularidad de su aparente *ceguera*; los códigos sonoros del nuevo lenguaje radiofónico, sólo reproductores de los códigos del lenguaje verbal. Con el desarrollo tecnológico de la reproducción sonora la profesionalización de los guionistas, montadores, realizadores y locutores; la adaptación al nuevo contexto perceptivo *imaginativo*, que determinaba una manera distinta de *escuchar* el sonido, y, también, con el pleno convencimiento de que el mensaje sonoro de la radio podía

⁶ *Esthétique et sémiotique de cinéma*, Iouri Lotman, París, Editions Sociales, 1977, pág. 10.

⁷ *La comunicación y los mass media*, cit., pág. 147

⁸ *Diccionario de los medios de comunicación*, cit., pág. 225.

transformar y tergiversar la expresión de la naturaleza, a través de la ficción dramática principalmente, creando nuevos *paisajes sonoros*⁹, nacieron rápidamente unos nuevos códigos, nuevos repertorios de posibilidades para producir enunciados significantes. Desde el principio, distintos creadores han llenado la sonosfera de la radio de infinitud de mensajes, pero siempre sobre la base de unos mismos códigos, que el proceso dinámico inmanente a toda creación y los cambios en los usos sociales y culturales han decidido su periódica renovación. La estabilidad de estos códigos y de las convenciones sonoras y narrativas en que se agrupan una gran parte de los mensajes (géneros radiofónicos) son una buena muestra del carácter genuino de los mensajes sonoros de la radio.

En la definición de mensaje sonoro de la radio hablaba de una sucesión de *ruidos*. Intentando huir de la ambigüedad del concepto *ruido*, Moles¹⁰ clasifica el mensaje según tres sistemas sonoros bien diferenciados:

- el proceso secuencial del *discurso hablado*, basado en símbolos "acústicos": los objetos sonoros de la fonética.
- los sistemas "acústicos", que reproducen una *imagen* concreta del desarrollo sonoro de un acontecimiento.
- la música, que se presenta como un caso particular de comunicación "no figurativa", constituida por elementos "abstractos". A partir de la clasificación de Moles, y utilizando su propia terminología, asignamos la naturaleza estructural del mensaje sonoro de la radio a tres sistemas expresivos muy concretos:

la palabra, la música,
el ruido o *efecto sonoro*.

Desde ahora en adelante, usaré el concepto *palabra* para describir por extensión la totalidad del sistema expresivo que constituye el lenguaje verbal en tanto que vehículo de comunicación entre personas; lógicamente, no hemos de entender el concepto *palabra* únicamente en un sentido lingüístico estricto, como unidad léxica o gramatical del lenguaje hablado.

Moles no nos habla en esta clasificación, en ningún momento, del *silencio*. Es cierto que la noción de *silencio* se afirma y define generalmente por su oposición al sonido: el silencio es ausencia de sonido; el silencio en la *palabra* es la pausa o ausencia de *palabra*. Si así fuera, sería razonable no clasificar e termino como un elemento del mensaje sonoro, pero, como observará el lector más adelante, la información que transmite el silencio en la radio tiene suficiente significación como para considerarlo un elemento más del mensaje radiofónico: el sistema expresivo no sonoro del mensaje radiofónico.

En congruencia con el planteamiento estructural que anima el estudio del lenguaje radiofónico en toda esta obra, he propuesto desde un primer momento una definición de lenguaje y de mensaje

en relación con el contexto comunicativo que los determina. Así también, el estudio del mensaje sonoro de la radio, atendiendo a su carácter de mensaje interpretado o decodificado, nos remite a un nuevo concepto, el de *forma sonora*, como una nueva vía

⁹ Superando aquí la definición estrictamente *naturalista* elaborada por el canadiense Murray Schaeffer, ecólogo acústico, investigador del ambiente sonoro que envuelve a las personas en distintos *paisajes sonoros* o sistemas perspectivistas integrados por conjuntos de sonidos que constituyen un determinado espacio. *Le paysage sonore*, Murray Schaeffer, París, Ed. Jean-Claude Lartés, 1979.

¹⁰ *La comunicación y los mass media*, cit., págs. 129-130.

para comprender la naturaleza de los mensajes sonoros desde la perspectiva de la percepción.

Desde la musicología y sus trabajos sobre el *objeto musical*, el francés Pierre Schaeffer profundiza en la sistematización del lenguaje musical a partir del concepto *objeto sonoro*¹¹, como el conjunto de sonidos significantes que constituyen una *estructura*, cuya percepción deviene *forma sonora*. El oyente percibe la *forma sonora* del objeto sonoro "galope de caballos", por ejemplo, a partir del reconocimiento de su estructura rítmica (el ritmo del galope), su estructura melódico-tonal, su estructura narrativa (la relación de este objeto sonoro con los inmediatamente anteriores y posteriores en la secuencia signifiicante) y de cualquier otra que contenga el objeto sonoro percibido.

También desde la musicología, Brediceanu entiende la *forma sonora* como "el conjunto de las relaciones establecidas por la conciencia entre un número finito de sucesos sonoros. A su vez, el suceso sonoro se define como reflexión en la conciencia de un fenómeno undulatorio percibido por el oído"¹²

Imaginemos que una persona inmersa en un *océano de silencio* es repentinamente sumergida en un mundo de *sucesos sonoros* continuos, ininterrumpidos, que presentan un cierto número de características (intensidad, duración, timbre, etc.). La conciencia establecerá relaciones entre los instantes de presencia y ausencia de los sucesos sonoros, así como entre los timbres, las intensidades, etc. Estas relaciones están en la base de la percepción y dan lugar a unas unidades autónomas y complejas, compuestas por silencios y sucesos sonoros: *las formas sonoras*. La información que transmiten las formas sonoras constituye el mensaje sonoro.

En cuanto al silencio, así como el sonido se percibe como forma sobre un fondo de silencio, en una estructura secuencial constituida por pares de unidades sonido/silencio, así también, por oposición,

podemos afirmar que el silencio puede ser percibido como forma, forma no-sonora, sobre un fondo de sonidos, en su relación estructural con el sonido.

La psicología de la percepción visual que nace en los años 20-30 con las teorías de la *Gestalt* se ocupa del concepto *forma* (contornos y proporciones de los objetos) como "totalidades o conjuntos, superiores a la suma de sus partes, soldando el sujeto las relaciones entre sus partes o entre los elementos de los estímulos que las establecen. Tales formas nacen de la organización, ordenación o agrupación por el sujeto de los estímulos presentes"¹³.

Aunque la percepción sonora se desarrolla mediante un esquema de análisis, de descomposición del todo en sus partes, distinto al esquema de síntesis de la percepción visual, es perfectamente válido afirmar que las formas sonoras también son conjuntos significativos, organizados en estructuras, cuya totalidad es percibida como algo superior a la suma de las partes.

La idea de la percepción de la totalidad como algo superior a la suma de las partes es esencial para entender la complejidad del mensaje sonoro de la radio, cuyos sistemas expresivos, la *palabra*, la *música* y el ruido o *efecto sonoro*, constituyen el material sonoro del lenguaje radiofónico como una totalidad también superior a la suma de sus componentes: la función expresiva de la radio nace de la codificación de un lenguaje

¹¹ *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1966, páginas 268-278.

¹² *Topologie des formes sonores et musique*, Mihai Brediceanu, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica. Documents de Travail, mayo 1975, págs. 1-15.

¹³ *La mirada opulenta*, Romá Gubern, Barcelona, Gustavo Gilj, S.A., 1987, pág. 25.

nuevo, resultante pero distinto de la suma del lenguaje musical y los efectos sonoros.

2.4. EL LENGUAJE RADIOFÓNICO. DEFINICIÓN

En primer lugar, una afirmación totalmente obvia después de lo que ya ha sido escrito/leído: el lenguaje radiofónico no es únicamente la palabra; se constituye de los sistemas expresivos e la palabra, la música y os efectos sonoros. "Esta falsa identificación del lenguaje radiofónico" - como el lenguaje verbal en la radio se afianza en la limitada concepción del medio como un canal transmisor de mensajes hablados, soporte para la comunicación a distancia entre personas, excluyéndose el carácter de la radio como medio de expresión.

Han sido casi siempre profesionales del periodismo radiofónico o investigadores de la radio como un medio de información periodística quienes han defendido esta reducida capacidad expresiva del lenguaje radiofónico como un simple sistema semiótico de la palabra. Bajo la etiqueta o denominación de "lenguaje radiofónico", sólo hemos visto una gran preocupación por el estudio de la redacción informativa específica para este medio: "número de palabras por minuto", "improvisación verbal", "sintaxis simple", "número de palabras por frase", "pausas" ... Desde esta perspectiva, el estudio del lenguaje radiofónico sólo ha sido el estudio de la adecuación y tratamiento específico del universo significativo de la palabra en la radio, con el objetivo de estructurar mejor algunas de las rutinas de producción del periodista en el proceso de construcción de la noticia.

En la información radiofónica se produce una exagerada relevancia del monólogo expositivo, una de las formas expresivas de la palabra, y se ignoran otras, que impiden ver la amplitud expresiva del lenguaje radiofónico. El contexto informativo en la radio, con sus códigos y convenciones particulares, no es un fácil punto de mira para comprender la magnitud expresiva que nos ofrece este medio. Observemos la diferencia a través de un ejemplo característico sobre la presentación de un tema informativo:

Primer ejemplo.

Tema informativo: la emigración rural.

A través de información estadística, declaraciones de expertos, encuestas, contraste de datos, las voces de los informadores proceden a una exposición y análisis de los problemas que ha de superar el agricultor cuando emigra a los núcleos urbanos.

Segundo ejemplo.

Tema informativo: la emigración rural.

Rosa y Juan son campesinos. Se escucha el sonido de los pájaros, de las aguas de un río. Rosa y Juan comentan esperanzados el próximo viaje que ambos emprenderán a la gran ciudad. El sonido de un tren en marcha nos conduce a la ciudad: ruido de ambiente de tráfico urbano, claxons ... Sobre el fondo de una música, Rosa y Juan dialogan con un tono triste. No encuentran trabajo porque no saben ningún oficio. Los ahorros que tenían se van agotando ...

Los dos ejemplos presentados exponen el mismo tema, pero de forma distinta. En el primer caso, utilizamos únicamente la palabra: monólogo de los periodistas, monólogo de los expertos, monólogo

de los encuestados, entrevista con experto. En el segundo ejemplo, se recurre a la expresión dramática y a códigos distintos, pero introduciendo más recursos expresivos y un uso del lenguaje radiofónico más completo y creativo. Ambos tratamientos pueden

integrarse perfectamente sin alterar el sentido informativo del tema objeto de análisis periodístico.

Como ya expusiera Arnheim hace más de cincuenta años¹⁴, "la radio está en posesión no sólo del mayor estímulo que conoce el hombre para los sentidos, la música, la armonía y el ritmo, sino que al mismo tiempo, es capaz de dar una descripción de la realidad por medio de ruidos y con el más amplio y abstracto medio de divulgación de que es dueño el hombre: la palabra". La palabra es fundamental pues la radio es, también, un medio de comunicación entre personas, pero no es el único elemento expresivo.

La segunda gran dificultad en este proceso de definición del lenguaje radiofónico es dotar a estos elementos expresivos que lo constituyen de una estructura, detallando sus distintos niveles de relaciones significativas y los distintos repertorios de posibilidades para la producción e sentido o códigos.

Basándose en la gramática transformacional de Chomsky, Porot¹⁵ afirma que si "un número finito, pequeño, de estructuras sintácticas engendran un conjunto infinito de proposiciones, a partir de un conjunto nuclear limitado de elementos, la diversidad infinita de las frases reales de una lengua puede ser el resultado finito de transformaciones aplicadas a un número finito de estructuras sintácticas nucleares". Esta propuesta *chomskiana*, proyectando su significado hacia el contexto particular de nuestro objeto de estudio, me sugiere la siguiente reflexión, como primera aproximación a la definición del lenguaje radiofónico:

El conjunto ilimitado de mensajes sonoros del lenguaje radiofónico es el resultado de un número finito de normas y transformaciones (códigos, gramática normativa), aplicadas a un número limitado de sistemas expresivos (palabra, música, efectos sonoros).

Esta primera aproximación trata la definición del lenguaje radiofónico como un proceso endógeno, a partir de sus elementos y unidades constitutivas. Desde una perspectiva estructural más global, la definición del sistema expresivo del lenguaje radiofónico ha de integrar también a los elementos y unidades constituyentes, que determinan su significación en un contexto comunicativo.

En una segunda aproximación, dos nociones han de ser consideradas como elementos constituyentes:

1. La noción *tecnología*, como un proceso de/formante de la señal sonora original, cuyos recursos expresivos influyen decisivamente en la codificación de los mensajes sonoros de la radio. La codificación de un mensaje radiofónico no puede ignorar que el mensaje percibido e interpretado por el oyente a través de la reproducción sonora no recoge *objetivamente* la señal sonora original. Los micrófonos tienen curvas de respuesta diferentes del oído humano. Y el sistema de propagación electromagnética del sonido radiofónico, aunque se produzca a través de la *Frecuencia Modulada* (sistema que contempla una mayor fidelidad), también reduce la calidad del sonido original. Además, a través de magnetófonos, filtros, reverberadores y otros elementos propios de una unidad de grabación y reproducción sonora, el creador incorpora a la codificación del mensaje los recursos expresivos del *trucaje sonoro*: todos aquellos procedimientos técnicos que por medios artificiales permiten dar al oyente la ilusión de una determinada realidad sonora.

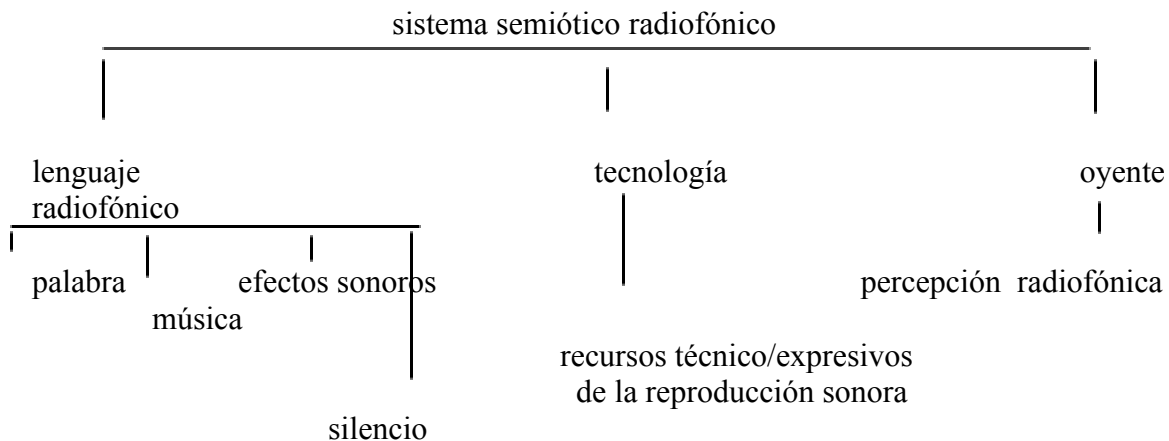
2. La noción *oyente*, como el elemento en la cadena signifiante que *asigna* significado al mensaje sonoro en el proceso interactivo de la comunicación radiofónica. El oyente

¹⁴ *Fstética radiofónica*, Rudolf Arnheim, Barcelona, Gustavo Gilj, 1980, pág. 16.

¹⁵ *Les troubles du langage*, Didier Porot, París, Presses Universitaires de France, 1978, pág. 12

percibe e *imagina* (producción de imágenes auditivas) según las limitaciones de operación de su sistema sensorial adaptado a las condiciones en que se produce la *escucha* radiofónica. Estas limitaciones perceptivas han de ser integradas positivamente en el sistema expresivo del lenguaje radiofónico.

Estudiaremos más adelante las características concretas de significación y expresión de las dos nociones citadas en el lenguaje radiofónico. Ahora, a modo de conclusión de lo hasta aquí expuesto, propongo la siguiente estructura constitutiva del sistema semiótico radiofónico:



Esta descripción estructural del sistema semiótico radiofónico refleja claramente la complejidad significativa del sistema expresivo que aglutina el lenguaje radiofónico. Con el objeto de contribuir a una mejor comprensión de la constelación de conceptos que estructura el lenguaje radiofónico, aun conociendo las limitaciones que supone toda reducción de una dimensión tan compleja a una proposición breve y comprensible, he aquí la siguiente definición operativa, no exhaustiva:

Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y nosonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes.

Uno de los enfoques que determinan la comprensión de la estructura del universo significativo del lenguaje radiofónico desarrollada hasta el momento es su definición como fenómeno *acústico*, donde los sonidos y los mensajes se clasifican en función de su perceptibilidad. Esta clasificación determina la presencia del factor *comunicación* y de la interacción entre el emisor y el receptor. Éste ha sido uno de los ejes centrales de la argumentación precedente. Es así como entiendo justificada la importancia de los factores de percepción en la significación y codificación de los mensajes radiofónicos.

Otro enfoque importante sobre el que gravita también una parte de la comprensión del fenómeno expresivo y significativo de la radio es la cualidad de estético que caracteriza la naturaleza del mensaje radiofónico. Es así como tiene sentido que hablemos de *formas sonoras* o, como veremos más adelante, de la musicalidad de la palabra, o de la importancia de las respuestas afectivas en la construcción del proceso comunicativo con el oyente. En el proceso de aprendizaje del lenguaje radiofónico, este enfoque resuelve además un problema de estrategia didáctica: asumido desde pequeños el lenguaje verbal como un objeto funcional, de aprehensión de información o intercambio de información, casi exclusivamente, de- viene una imposibilidad casi biológica reaprender la fuerza expresiva del sonido de la palabra en su sentido más connotativo, o trabajar en la radio con un montaje de distintas voces y músicas como si de una

composición musical se tratase. Esta barrera cultural hemos de superarla, en parte, con el estudio de la estética del lenguaje.

Aunque resulte anacrónico, el estudio estético del lenguaje nos remite a escuelas filosóficas o lingüísticas que hoy están totalmente periclitadas. Los aspectos que tratan la sintaxis, la semántica y la pragmática del lenguaje han servido para la construcción de las teorías modernas del lenguaje, analizando las relaciones formales entre la experiencia y lo significado, o las motivaciones psicológicas o sociológicas que definen los usos sociales y culturales de las lenguas. Pero si centramos el estudio en un lenguaje nuevo como el lenguaje radiofónico, que subraya en exceso la materialidad sonora del significado, que niega la representación visual del mensaje y que integra en su gramática expresiva un elemento de tanta fuerza simbólica como la música, juzgaremos que está justificada una cierta recuperación de aquellas teorías que en su momento trataron la comprensión del lenguaje como experiencia estética.

La filosofía romántica y la escuela idealista estuvieron orientadas a interpretar el lenguaje como una actividad creadora. La escuela idealista, en oposición al positivismo, surgió a finales del siglo pasado para situar a la ciencia del lenguaje fuera del campo de las ciencias naturales o físicas. El lenguaje es visto como un producto de libertad de las personas en su desarrollo histórico hacia la formación de nuevos valores culturales:

*El punto de partida de la escuela idealista fue el filósofo Croce, conocido especialmente por sus trabajos sobre estética (...) Croce identifica arte y expresión. Para él no tiene sentido la expresión 'hablar con palabras bellas' o 'hablar bien', puesto que si realmente se habla, se habla bien (...) La posición de Croce es diametralmente opuesta a la de Saussure. Para Saussure, el objeto fundamental de la lingüística no es, propiamente, la creación individual lingüística, sino las lenguas como sistemas a disposición de los hablantes*¹⁶.

Frente a este carácter unipersonal del acto comunicativo del lenguaje en la estética de Croce, otros autores de la escuela idealista analizaron la actividad creadora del lenguaje como algo que está al servicio de la comunicación: "Para Vossler, la creación individual tiene un límite, que es cuando el individuo deja de ser entendido (...) Como resultado de la evolución, el lenguaje es también un instrumento, pero no deja de ser por ello al mismo tiempo una creación artística, una obra de arte"¹⁷

Aun cuando estas teorías sobre la estética del lenguaje corresponden a la estética del lenguaje verbal, tratándose de pensamientos filosóficos, más que de estudios estructuralistas, es interesante y positiva su recuperación pues nos suministran unas pautas indicativas para el estudio estético del lenguaje radiofónico.

Vossler consideraba al lenguaje como una *obra de arte*, pero al mismo tiempo como un instrumento al servicio de la comunicación. Precisamente éste es el objeto de nuestro estudio: el lenguaje radiofónico es el instrumento que hace posible la difusión de noticias con mayor rapidez, la comunicación entre públicos masivos y heterogéneos, pero al mismo tiempo permite la creación artística.

Si la información estética en el lenguaje se genera a través de una excitación sentimental en el proceso comunicativo, y ésta guarda una gran conexión con lo *simbólico* y lo connotativo, el lenguaje radiofónico necesita integrar en su sistema semiótico aquellos elementos expresivos que codifican el sentido simbólico. La utilización de la música y los efectos sonoros en la producción de enunciados significantes, como signos

¹⁶ *El lenguaje*, J. Roca-Pons, Barcelona, Teide, 1978, pág. 327.

¹⁷ *El lenguaje*, cit., págs. 327-328.

sustitutivos de una determinada idea expresiva o narrativa, pueden superar muchas veces el propio sentido simbólico y connotativo de la palabra. Esta propuesta narrativa radiofónica de Imison¹⁸ es un buen ejemplo:

La grabación del sonido de un grupo de personas que participa en una ceremonia religiosa evocará en la mayor parte de los oyentes una escena de devoción y tranquilidad. *Si* esa imagen fuera interrumpida por el sonido de la explosión de una bomba seguido del silencio, la deducción clara sería que un acto de hostilidad había interrumpido trágicamente la asamblea. *Si*, por el contrario, el sonido de la ceremonia fuera interrumpido regularmente

por explosiones de bombas, pero continuara de inmediato con rigor renovado, quedaría claro que los sonidos eran simbólicos más que reales y la imagen mental que resultaría sería la del triunfo de la espiritualidad sobre la agresión. Las mezclas de sonidos reales y fabricados, de música, palabra y silencio, son ilimitadas en su complejidad y en su habilidad para crear implicaciones sutiles.

La connotación simbólica que ofrece el contraste entre voces oscuras y voces claras, utilizada tradicionalmente en el teatro o en la ópera (diálogo "bajo"/"tenor") recobra un significado especial a través de la radio en programas dramáticos. El simbolismo de una música descriptiva que estimula en el radioyente la producción imaginativo-visual de paisajes, o situaciones de tensión dramática, o colores claros u oscuros, toma en la radio un significado y fuerza expresiva trascendental. O la connotación simbólica del ritmo musical repetitivo utilizado como fondo sonoro en la presentación de un informativo, mientras dos voces relatan la actualidad del día en forma de unos breves titulares, que significa toda una constelación de conceptos como dinamismo, novedad informativa, autoridad profesional, credibilidad. Todo estos recursos expresivos fundamentan el sentido simbólico, estético y connotativo del lenguaje radiofónico. Pero es necesario que el profesional de la radio se acerque al proceso creativo con una actitud distinta, conjugando equilibradamente la dialéctica forma/contenido, información semántica/información estética; y en el proceso de aprendizaje de los códigos del lenguaje radiofónico, si es necesario, discriminando positivamente una cierta primacía de la *forma* sobre el *contenido*.

Como el estudio estético del lenguaje radiofónico ha de ponerse en relación con el estudio de su función comunicativa, y la codificación de mensajes sonoros en función de su perceptibilidad y el conjunto de factores que caracterizan el proceso perceptivo del radioyente, es así como se hace necesaria la reivindicación de un análisis del lenguaje radiofónico desde una perspectiva estético-comunicativa. En este contexto, junto a la dialéctica entre la *forma* y el *contenido*, Moles nos plantea ahora la dialéctica entre la *previsibilidad* y la *originalidad*¹⁹:

¹⁸ *Rencontres de Tenerife*. Cita de Richard Imison en estos coloquios de Tenerife organizados por Radio Nacional de España bajo el patrocinio de la Unión Europea de Radiodifusión. Madrid, Radio Nacional de España, 1976, págs. 384-385.

¹⁹ *La comunicación y los mass media, cit.,* pág. 275.

Si el receptor es susceptible de tener cierta *previsión* sobre la secuencia de elementos que constituyen el mensaje, es decir, si éste posee una *redundancia* suficiente, el receptor percibirá el mensaje como una *Gestalt* -sabemos que la percepción de una forma no es otra cosa que la conciencia de su previsibilidad-, y esto en la medida en que el artista pretende dirigirse a un público; el establecimiento de ese justo equilibrio entre *previsibilidad* -traducida por la emergencia de las formas del mensaje- y *originalidad* de una aportación nueva, será, en este caso, la regla fundamental de composición.

Estoy seguro de que a estas alturas, leído este segundo capítulo, algún lector estará interpretando como un tanto exagerada esta preocupación del autor por la integración del oyente o *sujeto de percepción* en el proceso de definición del sistema semiótico radiofónico; o como un arcaísmo el intento de recuperar el sentido estético del lenguaje radiofónico. Casi seguro que algún lector, incluso, ante la falta de cualquier referencia biográfica del autor en las solapas de este libro, habrá supuesto que quien esto escribe debe estar acercándose a la edad de la jubilación, si no la ha traspasado ya. No es el objeto de esta obra revelar intimidades personales, pero no, aún estoy bastante lejos de ese límite temporal. Y rechazo categóricamente que las pretensiones expuestas hasta el momento signifiquen una radio *vieja*, usado este adjetivo en un tono despectivo. Habríamos de hacer un poco de memoria, sobre los programas que habitualmente escuchamos en la radio, y recomponer en nuestra imaginación cuándo fue la última vez que un programa realmente nos sedujo, que una voz nos conmovió, o que la audición de una entrevista nos causó una verdadera *emoción estética*, tal como la describe, y muy bien, Yuri Lotman²⁰:

Pushkin ha enunciado así la fórmula de la emoción estética: "Es la ficción que me deshace en lágrimas" (...) El arte exige una emoción doble: olvidar que lo que se ve es una ficción, y al mismo tiempo no olvidarlo. No hay arte más que en aquello que nos espanta por un crimen y a la vez sabemos apreciar la interpretación del actor.

También la audición de la radio, y no necesariamente la ficción dramática o el ritmo músico/verbal de un "disc-jockey", también la radio informativa, puede causar una verdadera *emoción estética*, reutilizando así el lenguaje radiofónico como un auténtico instrumento de comunicación y expresión.

²⁰ *Esthétique et sémiotique du cinema, cit., pág. 34.*