

## REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

### *Proyecto de programa de radio para la culturización del radioescucha en la música score y soundtrack*

**Autor: Rurik Flores Rodríguez**

**Tesina presentada para obtener el título de:  
Lic. En Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:  
Claudia Álvarez Medrano**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





UVAQ

M.R.

UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



*P*ROYECTO DE PROGRAMA  
DE RADIO  
PARA LA CULTURIZACIÓN  
DEL RADIOESCUCHA  
EN LA MÚSICA *SCORE* Y *SOUNDTRACK*

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A

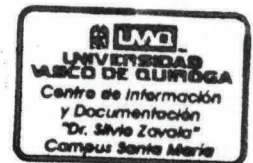
RURIK FLORES RODRÍGUEZ



A S E S O R A

L.C.C. CLAUDIA ÁLVAREZ MEDRANO

✻ MAYO DE 2003 ✻  
MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO



# Índice

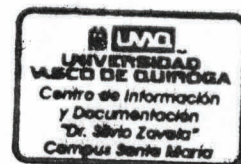


«PROYECTO DE PROGRAMA DE RADIO  
PARA LA CULTURIZACIÓN DEL RADIOESCUCHA  
EN LA MÚSICA SCORE Y SOUNDTRACK»

RURIK FLORES RODRÍGUEZ

<i>Agradecimientos</i>	4
1 JUSTIFICACIÓN	7
1.1 Planteamiento del problema	10
1.2 Objetivo general	13
1.3 Objetivos particulares	14
2 ANTECEDENTES	15
3 RADIO Y CULTURA	26
4 TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL SONORO	37
5 LA MÚSICA DENTRO DEL CINE	50
6 PROYECTO DE RADIO	60
6.1 Objetivo general	63
6.2 Objetivos particulares	63
6.3 Estructura	63
6.4 Guión literario	64
6.5 La voz en la radio y el texto	66
6.6 Guión	69
7 CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	82

ANEXOS: dos discos en la contraportada interior.



# Agradecimientos

**E**n la vida siempre existen cosas por las cuales debemos estar agradecidos. En esta ocasión, más que agradecer, quiero hacer un reconocimiento a mis padres Elia Rodríguez Martínez y el Dr. Abel Flores Lorenzano; un reconocimiento por la lucha hacia el conocimiento que siempre han inculcado en mi vida, así también por darme la oportunidad de estar escribiendo ahora estas líneas al darme la vida, y no sólo la vida orgánica, sino la vida del conocimiento del Ser mismo. Realmente este trabajo es de ellos, es por ellos, es para ellos. Muchas gracias por aún darme el placer de estar con ustedes y disfrutar de su vida y, sobre todo, gracias por entender mis inquietudes y locuras.

Y los agradecimientos siguen, porque siempre existen más personas en la vida que nos llenan de alegría y sabiduría. A mis hermanos carnales Abel y Aleyda y sus respectivos amores, quienes apoyan los desafíos que emprendo, de vez en cuando —no muy frecuentemente—, pero hacen el intento...

A mis otros hermanos que no lo son de sangre, pero como si lo fueran, desde el más viejo hasta al más joven (porque luego se sienten): Gonzalo Rodríguez y Horacio Ortiz, que han

estado en mi vida paso a paso, que saben de cuál calzo y hasta cuántas veces me alimento al día, y son esas personas con la cuales siempre puedes contar con ellas, puesto que sabes que nunca te dejarán solo, porque ellos sí me han aguantado desde muy pequeño de edad y lo recalco: de edad. Qué gusto disfrutar de la vida con ellos.

Para Angélica Reyes, por ser una gran amiga desde que me inicié en el camino de las comunicaciones, y ha sabido escucharme y apoyarme en mis proyectos de vida, y es realmente una persona modelo a seguir.

A Mauricio Ruvalcaba que me ha acompañado en mis travesías aventureras.

A Claudia Álvarez Medrano, que aparte de ser mi asesora es una amiga. Ella me dió la oportunidad de incursionar en el mundo radiofónico, dándome de su experiencia y de su conocimiento.

A los maestros, a quienes —aunque muchos no lo crean— tenemos que darles las gracias, puesto que sin ellos no podríamos realizar estos logros, gracias por su dedicación y paciencia en el mundo de la enseñanza.

Compañeros y amigos múltiples siempre influyen en nuestras vidas. Si alguien que me conozca llegase a leer este texto, también es parte de mi agradecimiento; no es porque se me olviden, pero creo que no acabaría, afortunadamente.

En ocasiones quisiéramos decirles muchas cosas a todos, y no es que no se recuerde o no se valore a cada una de las personas, pero es muy difícil abarcarlos a todos; lo que sí puedo es comentarles y entregarles lo siguiente:

«Voltea tu cara —un día me dije—, y ahora que me veo cara a cara ya no sé qué hacer. No sé si hacerle caso al reflejo o realmente observárme dentro de mi. Un anciano me dijo: al mirar hacia tu interior, en ese instante, es cuando te das cuenta de que no eres más que la diminuta parte de un todo, que buscamos comprender; y en ese lapso de tiempo, voltea tu cara hacia atrás, lo que posiblemente mirarás, será el recuerdo de lo que algún día serás».

RURIK FLORES RODRÍGUEZ

# Justificación

## 1

**E**n Morelia únicamente se ha presentado un programa de radio con algunas de las características que el presente proyecto intenta desarrollar.

Fue en el año de 1993 en la estación de Radio Moderna, en 870 de amplitud modulada, a cargo de Alfredo Estrella.

El referido programa tenía como objetivo difundir la música realizada para películas, pero de manera comercial, sin aportar ningún dato específico. Hoy planteamos un programa en el cual, lógicamente no se descarte lo comercial, ya que el cine en la actualidad juega ese papel; pero sí tratar de proporcionar más de información para el radioescucha, todo esto con el fin de *culturizar*.

Cuando decimos «culturizar», nos referimos *al poder dar cultura*, entendida ésta, según Scheler, «el mundo propio del hombre» (Ferrater Mora, pág. 700), puesto que lo que nos caracteriza es el espíritu: todo cuanto tiene que ver directamente con nuestro entorno; el hombre, ser social, indiscutiblemente utiliza la música como medio de expresión, —y como medio de expresión espiritual en muchas ocasiones—, por ejemplo, Ennio Marricone, al interpretar la música del filme *The Mission (La Misión)*, la partitura inspira tranquilidad y reflexión frente al *Ser Supremo*.

Así, de esta manera y por medio de la cultura, el hombre que no es autónomo en su totalidad, sino que se integra a los demás sistemas en los que vivimos rodeados, nos da ese espacio para poder expresar y comprender las cosas que nos rodean y constituyen nuestro mundo.

Por eso nuestro proyecto es para que la sociedad que degusta del cine en Morelia, pueda disponer de más información al respecto, con la finalidad de que disfrute mayormente del cine, no sólo durante el espectáculo en esa sala obscura, sino también estando en el automóvil, en casa, en la oficina, a través de la cotidianidad, y todo por medio de la radio. Además, se pretende también incrementar la capacidad crítica del expectador en cuanto a la cultura cinematográfica; es decir, impulsar su aprendizaje: al mismo tiempo que se difunden los elementos musicales y culturales de la banda sonora, difundir la película a la que se esté refiriendo en ese instante.

El cine, después de su nacimiento el 28 de diciembre de 1895, dio origen a una nueva forma de expresión en nuestras vidas, pero aún no ofrecía la realidad integral de las cosas, ya que carecía de sonido. Fue hasta el año de 1926 —o sea 31 años después— cuando la productora cinematográfica Warner Brothers le añadió sonido a una película, que se creó una forma muy distinta de expresión del cine y de la vida social. Pero una fecha imborrable en la historia del cine y de la música, fue el 6 de octubre de 1927, cuando, con la voz del cantor de jazz Alan Crosland, se escuchó al actor Al Jolson, entonando temas en la pantalla grande (*Historia del cina; los maestros del período mudo*, <http://www.xtec.es/-xripoll/ecineo.htm>).



En los controvertidos inicios del siglo XXI, podemos decir que el cine es parte ya de nuestra vida diaria; o sea, es parte integrante de nuestra cultura. Y no porque tengamos una cultura ajena a nuestra tradición y entorno, sino porque cada día es más común que el cine y lo mediático giren en nuestra realidad, recreando y generando expresiones y diversos tipos de actitudes y valores, en algunas ocasiones.

Además, el presente proyecto tiene como finalidad profundizar sobre los efectos socioculturales de la música cinematográfica; y así, de esta manera, fomentar su apreciación y difusión dentro del ámbito radiofónico, para impulsar una cultura cinematográfica musical.

# Planteamiento del problema

## 1.1

**E**n nuestra sociedad, uno de los problemas que hemos padecido respecto de la cultura cinematográfica, es la ausencia de recursos y medios para la de interpretación de la música de películas. «Hay quienes consideran que la llamada “música culta” es elitista, que no es del gusto general, pero son muchísimas las ocasiones en que, a través del celuloide, espectáculo de masa por excelencia del siglo xx, la apreciamos sin darnos cuenta». (Zermeño Morales, Erick, 1998:8-9)

Al adquirir un *soundrack* de alguna película que hemos visto, generalmente nos imaginamos, por su frescura, que quien compuso la música fue un genio de su época y que murió hace muchos años. La música de estos compositores, pues, no sólo se audiciona en las salas de conciertos, sino que también se hace presente ejecutándose en la sala oscura de los cines, donde el espectador goza del espectáculo cinematográfico íntegro: audio-visual.

Y es hacia allí a donde nuestro problema se enfoca, no sólo respecto de los compositores clásicos, como Tchaikovsky, Beethoven, Stravinsky o Doka (del «Aprendiz de brujo» de la película *Fantasia*, del año de 1940), o de Henry Mancini (con el tema de *La Pantera Rosa*); sino que nuestra perspectiva va más allá, y viene más acá, de un simple o complejo compositor de música clásica: se trata del autor de una partitura que le proporciona más vida a la película que se proyecta.

El cine, burdamente concebido, es fotografía en movimiento, pero en realidad es más que eso: es «un lenguaje a la vez sutil y complejo, capaz de transferir con holgura y precisión los acontecimientos y las conductas, pero también los sentimientos y las ideas» (Martín, Marcel, 1999: 252). Interpretándolo de otra manera, es el reflejo de nuestra sociedad, por consecuencia de nuestra propia mente, ya que al momento de visualizar las imágenes nuestra mente crea un espacio para su comprensión dentro de nuestra vida y de nuestra sociedad.

Por su parte, la música juega un papel de suma importancia dentro del cine, ya que le da vida y colorido, además de contextualizarla en la mayoría de las ocasiones.

En el mundo de la música de películas han surgido varios compositores de suma importancia; por ejemplo, Bernard Herrmann, quien compuso la obertura de la película *El ciudadano Kane*, y los horripilantes violines agudos y disonantes que presenta la escena de acción de un cuchillo, en el asesinato de la ducha de *Psicosis*; o tenemos también a Herry Mancini, quien compuso el tema de *La pantera rosa*, o Jonh Williams con las famosas composiciones de *La guerra de las galaxias*.

La música juega un papel tan importante que Steven Spielberg en el *soundrack* de la película de *Jurassic Park*, dice: «Cuando escuche este *score*, preste una particular atención a la música dedicada a los *raptors* (así como a la cacería y persecución de los dinosaurios); en mi opinión esta composición es de las más originales composiciones que se hallan hecho para el cine».

La música es, por ende, un complemento hoy en día imprescindible en el cine. Inclusive, se han realizado ciertas escenas a las que en gran medida la música hizo posibles, dándoles ese toque especial sin el cual no tendrían el mismo impacto en la audiencia; por ejemplo, la escena de la película de *Tiburón*, que si no fuera acompañada de esa inquietante música no sería la mismo. Otro ejemplo es la música de Richard Stratuss en la película *2001: Odisea del espacio*, con le tema de «Así habló Zaratustra» una película de Kubrick. Y así podríamos aportar una larguísima serie de temas que son inmemorables dentro del cine, y que han tenido un gran impacto en la audiencia musical y cinematográfica.

# Objetivo general

## 1.2

**C**rear un programa de radio enfocado a la música de películas (*score* y *soundtrack*), con una carga cultural pertinente, con la cual se explique y se interpreten los diferentes tipos de música que se presenten dentro del programa, dando así elementos al radioescucha para que aprenda, deguste y valore más, todo cuanto conlleva el mundo cinematográfico y musical del mismo.

# *Objetivos particulares*

## 1.3

1.- Determinar el impacto social de la música en el cine, a partir de una revisión histórica de su desarrollo;

1.1- ¿Qué es la radio?

1.2- ¿Qué es el cine?

1.3- ¿Qué es la música?

2.- Describir los tipos de música utilizados en el cine;

3.- Analizar comparativamente los distintos formatos de programas de radio.

# Antecedentes

## 2

**L**a industria de la radio fue la primera industria de comunicación electrónica a distancia que se conoció en el siglo de las comunicaciones. «Los medios masivos de comunicación constituyen una característica propia de la sociedad moderna, cuyo desarrollo ha sido paralelo al aumento de las dimensiones y la complejidad de la organización y las actividades sociales, el rápido cambio social, la innovación tecnológica, el incremento de los ingresos y la elevación del nivel de vida y, finalmente a la progresiva desaparición de algunas formas tradicionales de control y autoridad». (Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, 1991: 43-44).

Es por lo anterior que la radiodifusión puede concebirse desde muchas y muy variadas perspectivas. Por ejemplo, se puede considerar como una ingeniería de telecomunicaciones, como la transmisión de voz a distancia, como el irradiamiento de una onda electromagnética portadora de algún «signo» acústico, como un método de difusión pública de informes y entretenimiento, como una empresa, como un negocio, como una industria; en fin, como un fenómeno de la modernidad.

Nos encontramos, entonces, frente a la necesidad de definirla. Y en un libro especializado sobre la comunicación, se dice acerca de nuestro concepto:

«La radiodifusión (explotación comercial de la transmisión de señales por medio de ondas electromagnéticas inalámbricas o cualquier otro conducto material), tiene su base en las ecuaciones que James Clerk Maxwell<sup>(1)</sup> postuló, a mediados del siglo pasado (siglo XIX), para el electromagnetismo, y que implican la existencia de ‘ondas’ electromagnéticas, ondas verificadas por Henrich Hertz<sup>(2)</sup> poco después de que Maxwell las previera. El primer programa radiofónico irradiado ocurrió en

---

<sup>1</sup> Nacido el 13 de noviembre de 183, en Edinburgh, Escocia, Gran Bretaña, falleció el 5 de noviembre 1879, en Cambridge, Inglaterra. Las primeras investigaciones en torno a los fenómenos eléctricos y magnéticos fueron realizadas por científicos como Michael Faraday, británico, André Marie Ampère, francés, y Carl Friedrich Gauss, alemán, entre otros; pero quien les dio forma cuantitativa y matemática a las explicaciones de aquéllos con una poderosa síntesis, que fue la admiración de sus contemporáneos y que nos sorprende aún hoy, fue el escocés James Clerk Maxwell.

Maxwell nació el mismo año en que Faraday logró su máximo descubrimiento, la inducción electromagnética, en 1831. Descendiente de una antigua familia de nobles blasones, Maxwell era un niño prodigio. En 1841 inició sus estudios en la Academia de Edimburgo, donde demostró su excepcional interés por la geometría, disciplina sobre la que trató su primer trabajo científico, que le fue publicado cuando sólo tenía catorce años de edad. Dos años más tarde ingresó a la Universidad de Edimburgo, y posteriormente se trasladó al Trinity College de Cambridge donde se graduó en matemáticas en 1854. Más tarde fue asignado a la cátedra de filosofía natural en Aberdeen, cargo que desempeñó hasta que el duque de Devonshire le ofreció la organización y la cátedra de física en el laboratorio Cavendish de Cambridge. Tal labor lo absorbió por completo y lo condujeron a la formulación de la teoría electromagnética de la luz y de las ecuaciones generales del campo electromagnético. En tal contexto, Maxwell estableció que la luz está constituida por ondulaciones transversales del mismo medio, lo cual provoca los fenómenos eléctricos y magnéticos. Sus más fecundos años los pasó en el silencioso retiro de su casa de campo. Allí maduró la monumental obra «Trealise on Electricity and Magnetism» (1873). James Clerk Maxwell falleció en Cambridge, el 5 de noviembre de 1879.

<sup>2</sup> Heinrich Rudolf Hertz, de origen alemán, nació en Hamburgo el 22 de febrero de 1857. Construyó un circuito eléctrico que, de acuerdo a las ecuaciones de Maxwell



Massachussets, en Estados Unidos, en la nochebuena de 1906; las transmisiones comerciales comenzaron también en Estados Unidos en 1920». (Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, 1991: 46)

Y esa explotación comercial la hizo posible la radio en México, como industria, a partir de 1922, lo cual representó el primer escalón de una de las industrias de mayor florecimiento en nuestro país en los años de entreguerras. Las primeras dos radiodifusoras, en cuanto industrias de comunicación pública y emisión de voz y sonido a distancia, con objetivos comerciales, fueron en ese año. Posteriormente se establecieron las siguientes 46 empresas, en un lapso de 13 años, al finalizar el cuatrienio de Álvaro Obregón (1923). A mediados del primer sexenio que conoció la nación posrevolucionaria, esto es, en el mandato del General Lázaro Cárdenas del Río (1936), se bañarían de señales los aproximadamente dos millones de kilómetros cuadrados del territorio nacional.

Años antes del apogeo comercial de la radio, surgieron algunos radioaficionados, y uno de los más importantes movimientos aconteció en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, «hacia fines de la segunda déca-

---

podía producir ondas magnéticas. Cada oscilación produciría únicamente una onda, por lo que la radiación generada constaría de una longitud de onda grande.

Para establecer la presencia de la mencionada radiación, Hertz fabricó un dispositivo conformado de dos espiras entre las cuales existía un pequeño espacio de aire; Hertz se dio cuenta de que al pasar corriente por la primera espira, se originaba corriente en la segunda. La explicación que dio a este fenómeno fue que la transmisión de ondas electromagnéticas se generaba a través del espacio existente entre las dos espiras. Por medio de un detector, Hertz determinó la longitud de onda que era de 66 centímetros o 2.2 pies y su velocidad. También el científico demostró que la naturaleza de estas ondas y la susceptibilidad hacia la reflexión y la refracción era igual que la de las ondas de luz.

da del siglo (1917-1919)». El Ing. Constantino de Tárnaba (que había nacido en esa ciudad el 26 de febrero de 1898, siendo hijo de Don Constantino de Tárnaba De Llano y de Doña María Enriqueta Garza Ayala), inició sus pruebas al regresar de graduarse en la Universidad de Notredame; sin embargo, fue hasta el 9 de octubre de 1921, cuando comenzó formalmente sus transmisiones la primera estación del Sr. Tárnaba.

Aquella tarde se reunieron en la casa de Constantino —ubicada por la calle de Guerrero, a pocos pasos de Padre Mier—, varias personas para iniciar lo que sería la primera transmisión por radio; entre ellas estaba la Señorita Consuelo Yturria —posteriormente Señora de Garza Lozano—, quien cantó al aire bellas melodías.

Constantino de Tárnaba recibió reportes de un barco que se hallaba en el Canal de Panamá. Primero utilizó las siglas CYL, las cuales significaban «Constantino y Luis»; posteriormente ‘TND’, autorizadas por el General Álvaro Obregón, en noviembre de 1924, que significaba ‘Tárnaba-Notredame’, en la cual realizó transmisiones culturales. Finalmente, cuando la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas asignó indicativos, le correspondió la XEH». (Valdés Sada, Sergio, parte 1)

Fue hasta 1922, el año de la eclosión de la radio en México. Los periódicos lo anunciaron como el gran invento del siglo XX, «que en muy poco tiempo los mexicanos podrán gozar en la comodidad de sus hogares». Los radioaficionados —a quienes en muchos lados del mundo se les deben las grandes hazañas del principio y muchas de las novedades

del desarrollo, aunque oficialmente no se les reconozca— quienes al experimentar, hicieron tradición, formaron familia. Sergio Valdés comenta que un radioaficionado de San Ángel (Jorge Peredo, el de la X-1), habló con uno de Atzacapozalco (Salvador Domenzáin); otro de la Colonia San Rafael (Rafael Buchanan), se comunicó con otro del Rélox (José Fernando Ramírez, a quien exáctamente 25 años más tarde, lo veremos inaugurar otra emisora experimental, pero esta de televisión, producto del ingenio de Guillermo González Camarena); en fin, en Cuernavaca, en Guadalajara (Manuel Zepeda Castillo), o en Morelia (Tiburcio Ponce), en todos lados estaba de moda la locura de la radio...

El instrumento estaba en marcha en todo el mundo y México necesitaba una sigla, un atuendo clasificatorio que le diera presencia al suceso. Porque para que exista una cosa es necesario el nombre, y para que existiera la industria mexicana de la radiodifusión era necesario un signo que la diferenciara. México, a través de su Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (fundada el 13 de mayo de 1891, bajo la égida de Don Porfirio), pidió y obtuvo la licencia internacional de operaciones, bajo un código de sus emisoras de señal auditiva: la XE (o «Xilófono-Eco», en el lenguaje de los radioaficionados), que desde entonces antecede a todas las cortinillas de presentación de las radiodifusoras y las televisoras de nuestro país, y está inscrita en los fuselajes de los aviones, tanto como en las bitácoras y los nombres de identificación de los barcos, además de los telégrafos y las comunicaciones restringidas.

Las dos primeras estaciones acogidas a la nueva lista de identificación —que iba a desarrollar, más tarde, una manera de «entrar al aire» específica de locutores, presentadores de cabina y xilofonistas (por ejemplo la identificación sonora de la «W») —, fueron las ya mencionadas de Constantino de Tárnava en el Norte, la XEH, y la de Tiburcio Ponce, en Morelia, que de ser la estación 7ª experimental, con 25 watts de potencia radiada, pasó a ser la XEI, con los mismos 25 watts de potencia radiada.

Leamos: «Durante la década de 1930 a 1940, se produjo el florecimiento de la radiodifusión comercial en México, surgieron así destacados personajes de esa actividad. Además de Constantino de Tárnava, puede citarse a Don Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien después de manejar una acreditada casa de discos y fotógrafos (The México Music Company, situada en las calles de Morelos y Escobedo de la Ciudad de Monterrey), para la cual trabajó, por cierto, Don Alejandro Valdés Flaquer (hijo de Don Alejandro Valdés Flaquer y de Doña Catalina Koerdell, quien después fuera propietario y presidente de Autos y Aviones, S. A., ganando la fabulosa cantidad de 1,000 pesos oro mensuales, vendiendo radios y vitrolas de casa en casa); estableció en Monterrey, la XET, el 19 de marzo de 1930, deshaciéndose de ella para fundar posteriormente, el 18 de septiembre de ese mismo año 1930, la XEW, misma que iniciando sus emisiones a las 20 :00 horas de aquella memorable fecha, en los 780 KHz., habría de constituirse en la primera emisora de carácter nacional, y junto con la XEQ, fundada también por Don Emilio Azcárraga

Vidaurreta, habría de llevar la radio hasta los sitios más recónditos del país y de algunas naciones vecinas.

«Junto con el Ing. Constantino de Tárnaba y Don Emilio Azcárraga Vidaurreta, surgieron otros ilustres hombres de la radio, entre ellos Don Clemente Serna Martínez, Don Jesús D. González y Don Enrique Serna Martínez. Durante la década de 1930 a 1940, Don Emilio Azcárraga Vidaurreta estableció una nueva emisora en Monterrey, la XEFB.

En 1936 comenzó a transmitirse el programa de Cri-Cri, «El Grillito Cantor», con las canciones de su creador: Francisco Gabilondo Soler... Las narraciones estaban a cargo del «Tío Polito»; el declamador, Manuel Bernal. Este programa se transmitió los sábados y domingos a las 19:00 horas y estaba patrocinado por la Compañía Nestlé.» (Valdés Sada, Sergio, parte 1)

Ya más consolidada la radiodifusión en nuestro país, una de las cosas que se empezaron a suscitar fue la multiplicación de emisoras, para tener la mayor cobertura posible del país. Además se empezó a motivar lo que es la psicología de las masas —ya que esto tuvo su repercusión en el mundo entero—, un pequeño poema de Bertolt Brecht relativo a la radio, puede ilustrar perfectamente el papel del radio en el mundo que lo acogía, y su posterior desarrollo hasta la era de la televisión, en donde tuvo que detenerse a explorar nuevas formas de participación pública.

*Dice Brecht:*

*¡Oh, cajita!, únete a mi cuando escape  
Para que tus bulbos no se rompan,  
Al llevarte de la casa al barco, y del barco al tren;  
Para que mis enemigos puedan seguir hablándome  
Junto a mi lecho, a mi dolor,  
Al terminar la noche, y al comenzar la mañana,  
De sus victorias y de mis pesares.  
Prométeme que no vas a callar de súbito.*

La invocación del poeta alemán no es otra sino la que hace a un instrumento de primera necesidad, un aparato que resume, ya, las noticias del mundo y las informaciones estratégicas de o sobre «los otros». De la «caja musical» soñada por David Sarnoff,<sup>(3)</sup> a la «cajita» combinada por Brecht entre ironía y realidad, no habrán pasado quince años; sin embargo, la industria de la radio había crecido en ese tiempo lineal lo suficiente como para sobrepasar su especie y pasar a formar parte de la especie de las referencias de los hombres al querer descifrar los entreverados hilos de la realidad.

«La radio afecta íntimamente a la mayoría de la gente, de persona a persona, pues ofrece un mundo de comunicación inexpresada entre es-

---

<sup>3</sup> El señor David Sarnoff liga la Radio a hechos noticiosos trágicos. El 12 de abril de 1912 se mantuvo en contacto durante 3 días con el radiotelegrafista del Titanic, hasta que éste se fue a pique y a su vez retransmitía a los escasos receptores el dramático hecho. Aquí nacía la cobertura periodística en el sitio de los hechos y en forma simultánea.

critor-locutor y oyente. Esto constituye el aspecto inmediato de la radio: una experiencia propia y particular. Las profundidades subliminales de la radio están cargadas con los resonantes ecos de los cuernos y antiguos tambores tribales. Ello es inherente a la naturaleza propia de este medio con su poder de convertir la *psiquis* y la sociedad en una sola caja de resonancia. La dimensión resonante de la radio no ha sido tomada en cuenta por los autores de guiones, salvo contadas excepciones. La famosa emisión de Orson Welles acerca de la invasión por los marcianos, fue una sencilla demostración del ámbito totalmente inclusivo y absolutamente absorbente de la imagen auditiva de la radio. Fue Hitler quien hizo que el tratamiento que Orson Welles dio a la radio pasara por algo real». <sup>(4)</sup>

El poder de convocatoria de la radio, la facultad de unir a todos en un mismo «radio» de acción y bajo las mismas premisas, es el fundamento que dotó a la industria de posibilidades de crecer.

La radio era un vehículo de convocatoria social a la acción y a la consecución de determinados fines y, después, un vehículo de entretenimiento y diversión.

Las radiodifusoras en México crecieron de una manera imponente hasta la llegada de la televisión comercial, hecho que ocurrió en 1950, al unísono de la entrada en operaciones de la primera estación de Frecuen-

---

<sup>4</sup> Citado en el libro de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, 1991: 455-56, McLuhan, Marshall, *La comprensión de los Medios como las Extensiones del Hombre*, Mexico, Ed. Diana, 1977, p. 366.

cia Modulada (XHFM, Radio Joya), con la cual la radio se concentraba en un nuevo tipo de estrategia que le permitiera pervivir en el tiempo y regular otro espacio de entretenimiento y difusión que el asignado a la regulación de la imagen transmitida a distancia.

A fines de 1921 había cuatro radiodifusoras experimentales en México. En 1923 había seis, ocho en 1924, 11 en 1925, 19 en 1929 en 1930 el número llega a 32, siendo este año el que contempla el nacimiento de la XEW, la radiodifusora que señalan los entendidos como la responsable de una «Época de Oro», vivida en México entre fines del bienio de Pascual Ortiz Rubio y el anuncio de que un sargento del avión Enola Gay, sobrevolando la ciudad japonesa de Hiroshima, había arrojado la bomba atómica, desapareciendo de la faz del planeta, en un minuto del 5 de agosto de 1945, a más de 300 mil personas, salvándose algunas, por milagro, como el Padre Arrupe, capellán entonces en Japón, después Capitán General de los jesuitas en el mundo.

Y no porque la bomba atómica haya traído algunas consecuencias sobre la radio ni porque la banda estuviera asignada a radiodifusores en totalidad, sino porque en esos años de fines de Segunda Guerra Mundial, 1945 en adelante, la televisión sería la mediación privilegiada de las comunicaciones públicas y, además, la sociedad sería otra completamente diferente a la que en los veinte se tronaba los dedos cuando boxeaba Dempsey o se entretenía escuchando las últimas maldades de quien en Chicago, convirtió el crimen en negocio, el «Caracortada» Al Capone.



De la «emisora del doctor Gómez» a la XEW, muchas novedades se habían anunciado; muchas asociaciones, disputas, encuentros y desencuentros habían sacudido a la radiodifusión en México; mucha más habrían de producirse hasta que González Camarena y su intuición técnica llevaba la industria de las comunicaciones a la televisión.

La radio se ha mantenido y ha ido creciendo, pero no de la forma que ha crecido la televisión que hoy en día se realiza en México.

# Radio y cultura

## 3

**L**a radio y la cultura en muchas ocasiones se ven juntas pero no siempre se revuelven, no se mezclan lo suficiente; así es que este es el objetivo del presente capítulo: lograr que el radioescucha obtenga, desarrolle y disfrute la capacidad de *disfrutar cultura* por sus oídos.

Antes que nada, tendremos que insistir en las definiciones burdas y aburridas, en la mayoría de las ocasiones, de lo que se considera por los conceptos «radio» y «cultura»; de ahí desbordaremos nuestros sentidos para agudizar la atención sobre el tema y entrometernos en el mágico mundo de la radio cultural, o más bien expuesto, en la radio culturizadora.

La radio «es un medio de comunicación que necesita de una infraestructura tecnológica para poder ser; es un medio inalámbrico que envía señales sonoras a distancia, en forma dispersa y unidireccional, en estricto sentido técnico». Constituye uno de los elementos de lo que se ha dado en denominar *comunicación social*, puesto que tiene la virtud potenciadora de poner en relación —interrelacionar— «a los grupos sociales grandes.» (Romo, Gil, 1991: 13)

Por su parte, la cultura, siendo una categoría muy complicada, la podríamos abordar por medio de analogías «como un cultivo de **capacidades humanas** ..., otros denominan que cultura es el mundo propio del

hombre, pues lo que caracteriza a éste es el espíritu, el cual puede ser no sólo entendido como una espontaneidad, sino también como un conjunto de formas que fueron antes vivas y espontáneas y que poco a poco se transforman en estructuras rígidas, en modelos, por lo tanto cultura es, según Scheler, humanización» (Mora Ferrater, José, 1990: 698-701).

La gran pregunta del millón podría ser: ¿Cómo es factible que mezclemos la radio con la cultura? Primero que nada meteremos a una gran licuadora de palabras (el cerebro) los términos de radio y cultura, y veamos qué tan espesa nos resulta la mezcla.

Como si se tratara de una receta de cocina, pongamos los dos ingredientes principales:

Una hora de un programa de radio;

Un montón de cultura.<sup>(5)</sup>

¿Cuál será el resultado?

Bueno, por parte de la radio se tienen que analizar varios aspectos en lo tocante al *radioescucha*, para lograr *humanizarlo* o despertar en él las capacidades humanas.

Necesitamos una *fuentes emisora*, que en este caso es el *locutor*, que a través de un *codificador* electrónico meta la voz y la música en un canal, para que el *decodificador* (o sea la radio) ofrezca la posibilidad de que el *receptor* o nuestro *destinatario* (radioescucha), disfrute del *mensaje*; pero

---

<sup>5</sup> Expresión coloquial que no tiene nada que ver con aspectos cualitativos, ya que la cultura no se puede medir.

a esto añadámosle la *realimentación* para que el radioescucha pueda tener participación y se convierta también en *emisor*, en un *sujeto activo-participativo*.

La radio nos pone de frente a toda esa complejidad de pasos para arribar a nuestro destino, siendo uno de los aspectos más difíciles de desentrañar *despertar la parte sociológica* del radioescucha. Como sabemos, desde el punto de vista sociológico,<sup>(6)</sup> la radio tiene una gran trascendencia; según McLuhan, «a partir de la televisión, la radio se ha orientado hacia las necesidades individuales de las personas a distintas horas del día, hecho que va de la mano con la pluralidad de aparatos receptores, cuartos de baño, cocinas, automóviles y, actualmente en el bolsillo. Se emiten diferentes programas de radio para los que se dedican a actividades diversas. La radio, que de antaño fuera una forma de audición en grupo que vaciaba las iglesias, ha vuelto a los usos privados e individuales desde la aparición de la televisión. El jovencito se aparta del grupo de la televisión para acudir a su radio propia» ( McLuhan, Marshall, 1973: 375). Pero aun cuando la radio se ha *individualizado* con aparatos y tecnologías recientes que hasta en los teléfonos celulares la encontramos, sigue uniendo a las masas, ya no tanto al interior de un recinto como antes, pero los sujetos siguen en contacto con el medio. Y aquí radican una cuestión interesante y un paradigma, si lo podemos denominar así: el hombre por naturaleza es un ente social que necesita estar

---

<sup>6</sup> Sociología: (lat. *socius*, socio y del gr. *lógos*, tratado). Ciencia que trata de las condiciones de existencia y desenvolvimiento de las sociedades humanas.

en compañía de alguien, no de algo; necesita de una segunda persona y esa persona muchas veces se encuentra detrás de un radiotransmisor. Es por eso que la función sociológica de la radio es de suma importancia, porque la tarea esencial del locutor consiste en que el radioescucha se sienta en un ambiente ideal, donde las preocupaciones y los problemas cotidianos pasen a otro plano, para que la imaginación y la creatividad humanas se despierten por medio de uno de sus sentidos, el sentido que muchas veces lastimamos y en ocasiones ignoramos: el oído.

La radio, entonces, cubre este aspecto sociológico, y a sí misma se recubre de otros significados como si fuera una persona que cobrara vida, con sus múltiples caras y facetas. Precisamente, otra de las caras de la radio que trataremos en este capítulo, será la de su faz psicológica.

Hasta esta etapa tenemos varias características:

a) Únicamente emite sonidos (voces, música, efectos sonoros), por lo tanto sólo tiene acceso a un sentido: el oído. Sus restricciones se refieren especialmente frente a la imagen visual y a la palabra escrita, respecto de las cuales carece de la fuerza de lo permanente. En el flujo sonoro no hay evidencia de tal relación.<sup>(7)</sup>

---

<sup>7</sup> A lo señalado podríamos contraponer que la radio no se reduce al sentido del oído, aun cuando físicamente llega a éste, ya que en realidad despierta el sentido de la vista al ponernos a imaginar las cosas que la rodean, y esto especialmente acontece con la música de las películas. Ya lo decía Steven Spielberg, respecto de la música de John Williams para la película *Jurassic Park*, mediante la cual se logra *visualizar* a los dinosaurios moviéndose; inclusive, en cuanto a esta percepción, se puede decir que *se siente*, aclaro, no en sentido físico o sólo sensitivo.

b) La fluidez del mensaje de la radio (rapidez) y la ceguera involuntaria a la que somete al auditorio, produce distracción sensorial, sobre todo visual.

c) Es sugestión. Lanza su mensaje y el radioescucha echa a volar su imaginación (de acuerdo a sus circunstancias, su formación, medio ambiente, etcétera). Por lo tanto, el radioescucha va a interpretar personalmente ese mensaje y de acuerdo a su fantasía le va a dar forma.

d) El mensaje de la radio está en el terreno de lo abstracto; desde el punto de vista intelectual, propicia la captación de conceptos.

e) La radio favorece la introversión, se dirige al individuo, personalmente. El radioescucha así lo siente, medita y piensa. Mientras que la imagen visual favorece la extroversión, disipa la atención. La radio puede provocar el aislamiento, es una invitación a la soledad. McLuhan afirma: La radio afecta íntimamente a la mayoría de la gente, de persona a persona puede ofrecer un mundo de comunicación inesperada entre escritor, locutor y oyente. ( McLuhan, Marshall, 1973: 336)

f) El público de la radio no necesita de un entrenamiento especial para recibir el mensaje. No necesita saber leer y escribir. Esto ha permitido que sea un medio ideal para analfabetos.<sup>(8)</sup>

---

<sup>8</sup> Ciertamente no es necesario saber leer y escribir para poder oír, la diferencia que se trata de recalcar ahora, es hacer que por medio del presente proyecto, la gente deje de *oír* y empiece a *escuchar*; para ilustrar esta diferenciación, diremos que oír es *percibir los sonidos*, y escuchar es *prestar atención a lo que se oye*. (Casares, Julio, 1989: 354 y 597). De esta forma podremos dar esa carga cultural deseada que se tocará más adelante.

g) Delante del aparato receptor no hay reacción colectiva, aunque sean millones los oyentes simultáneos de la misma transmisión.<sup>9)</sup> (Romo, Gil 1991: 21).

Como se comentó en el apartado a), que redactó Gil Romo, la imagen visual no es requerida en la radio, mas sin embargo siempre existe una *imagen radiofónica*, y es que la fuerza de lo visual en nuestra sociedad es contundente; prácticamente todo se está llevando automáticamente al lado visual, pero la gran sorpresa de todos es que el hombre «antes de ver, oyó. El hombre es un ser sonoro». (Camacho, Lidia, 1999: 6).

Vamos a los orígenes. La palabra *imagen* proviene de la voz latina *imago*, representación, retrato, que se relaciona con *imitari*, imitar. Se trata por lo tanto de una representación de la realidad; luego entonces, la imagen radiofónica es sugestiva porque fomenta la imaginación. «El radio escucha no es un ser pasivo, sino alguien que participa de manera activa en la reconstrucción de la realidad, creando a su manera las imágenes sonoras a partir de las sugerencias del creador radiofónico que propone situaciones, ambientes y personajes». (Camacho, Lidia, 1999: 6)

La imagen sonora o imagen radiofónica tiene varios elementos: la palabra, el diálogo, el monólogo, la intensidad, el tono, el timbre, la duración, la música, el silencio, que apoyan y respaldan a nuestra imaginación de la realidad que se va creando, segundo a segundo, al momento de estar escuchándola.

---

<sup>9)</sup> Como antes se mencionó, el hombre (como especie) es un ente social y necesita de alguien, por lo tanto la persona que se encuentra detrás del radiotransmisor se convierte en un acompañante y pueden crear esa colectividad.

Por último, en lo que concierne a la radio y para darle entrada a la parte cultural, mencionaremos a Kurt Schaeffer, quien incrementa las diferencias en las actitudes del oyente entre *oír* y *escuchar*, y le suma dos:

- a) *Oír*, que es percibir simplemente;
- b) *Escuchar*, que supone una actitud más activa;
- c) *Atender*, que lleva implícita una intencionalidad, y
- d) *Comprender*, que es el resultado combinado de escuchar y atender, cuya finalidad es asimilar. (Romo, Gil 1991: 22).

La radio conlleva una complejidad en sí, ya que está compuesta y dirigida por seres humanos y el ser humano por naturaleza es complejo. Nuestra intención, como la hemos estado explicando, es poder hacer que el radioescucha se involucre, se interne y que comprenda el programa de radio.

Y bien, llegó el momento más difícil para todos, el de la explicación del ingrediente «un montón de cultura».

Leyendo el ensayo «La cultura como autoformación del hombre», de Mario Teo Ramírez, se nos explica que la cultura dentro de la realidad humana, puede ser analizada e interpretada principalmente según dos distintos modelos teóricos: el modelo cultural y el modelo social.

Platicaremos primero del «modelo cultural». Desde este se «concibe al hombre como un ser dotado de ciertas capacidades para resolver sus problemas concretos y desarrollar sus posibilidades *perceptivas*,<sup>(10)</sup> prácti-

---

<sup>10</sup> Subrayo perceptivas ya que lo retomare mas adelante.



cas y cognoscitivas. El «modelo social», dice, «insiste en los elementos negativos del ser natural del hombre y piensa más *las capacidades humanas como artificiales*,<sup>(11)</sup> como medios de organización y encauzamiento de la vida inmediata». Así mismo, podemos aunar del mismo Teo, que «el modelo social, no obstante, encuentra cada vez más momentos de crisis y fracasa. La confianza en las estructuras sociales orgánicas como formas positivas y necesarias para el mejoramiento y perfeccionamiento de la vida social, se encuentra actualmente en total decadencia. En contraparte tenemos el modelo cultural que es el punto de vista sobre la realidad humana, el cual pone al hombre como creador, como formador y transformador». (Ramírez, Mario Teo, 1995: 41)

El hombre dentro de su entorno ha sabido desarrollar diferentes actividades, diferentes costumbres y por ende, diferentes culturas. Retomaré las citas 8 y 9 de este capítulo, desde mi punto de vista.

El hombre (como especie), gran creación de este universo, tiene cinco sentidos, uno de ellos ya mencionado, es el oído; las dos preguntas posibles relacionadas con este sentido son:

1. ¿El hombre es perceptivo?
2. ¿Aprende por ese conducto?

Perceptivo sí lo es, ya que la cualidad viene de la palabra percibir, esto es: «recibir por mediación de los sentidos las impresiones exteriores». (Casares, Julio, 1989: 639). El problema es el cómo, de qué mane-

---

<sup>11</sup> Aseveración que será retomada.

ra, en qué circunstancias, en dónde y con quién lo recibe. Todos estos y algunos más que se me escapan, pueden ser factores para que la percepción no se dé en todo su apogeo; por lo tanto, el hombre (como especie), tiene la tarea de desarrollar la percepción al máximo para no dejarla caer en las circunstancias erróneas hacia las que puede ser arrastrada por el entorno, o sea, por la sociedad. Acerca del aprendizaje, es claro que se aprende y se toman experiencias por este conducto; mas el problema regresa a ser el mismo: ¿por qué no aprovechamos el aprendizaje? Pero esto por ahora es harina de otro costal.

Regresando a lo anterior, el modelo social que se refiere a las *capacidades humanas artificiales*, es porque el mismo hombre ha permitido que la sociedad lo ahogue, como lo menciona McLuhan (ver MacLuhan: 339), pero la realidad puede ser otra totalmente, y eso depende de la misma sociedad pero a partir del individuo, de la parte más pequeña partícula de la sociedad que es uno mismo.

De esa manera podremos encausar la percepción cultural de las cosas y conseguiremos contestar a la segunda pregunta realizada, puesto que sí aprendemos por medio del oído y que somos seres capaces de captar cualquier cosa que sea escuchada siempre y cuando nuestro juicio nos lo permita.

Al aprendizaje que se da en este proceso debemos añadirle una cosa más a la receta. Aunaremos la humanización del receptor y del mensajero. Si se nos es dado un aprendizaje, la percepción cultural por medio del oído, necesitamos aprehender a masticarlo y a digerirlo, y la

humanización, creo, es el ingrediente que nos va auxiliar en ese procesamiento.

Scheler denomina a la cultura como una humanización (Mora Ferrater, José, 1990: 698-701), el problema es saber cómo determinar esa humanización. Así es que preguntémonos: ¿Qué papel juega la humanización respecto de la radio? ¿En qué nos afecta directamente la humanización a nosotros como entes sociales y culturales? La relación humano-humanización, ¿realmente se cumple?

El contenido de la palabra *humanización* en ocasiones lo entendemos como «ser bueno» y todas esas cosas, las típicas frases de «sé humano y trátalo bien» o las que condenan «ser inhumano» o un «deshumanizado», que significan ser cruel, insensible, mentecato, discriminativo, excluyente, etcétera, u frases parecidas. En realidad, desde los antepasados —como Ciceron y otros— se decía que «el estudio de las humanidades (que es de donde vamos a partir), no era un estudio ‘profesional’ sino ‘liberal’; el humanista, entonces, era quien «se consagraba a las artes liberales».<sup>(12)</sup> (Mora Ferrater, José, 1990: 1566). Actualmente —y seguramente desde siempre— la música es una arte en la cual estamos inmersos toda la vida, es algo que tenemos en nuestro entorno, puesto que se hace música de todas las cosas existentes en el universo, del sonidos de los elementos: del agua, del mar, del viento, de las estrellas... Es por eso que la humanización para la comprensión de los sonidos y la *musicalidad* que le es inherente es de suma importancia.

---

<sup>12</sup> Artes liberales: historia, poesía, retórica, gramática (incluyendo literatura y filosofía moral)

Respondamos más preguntas. La humanización dentro de la radio juega uno de los papeles más importantes, ya que es necesario tener sensibilidad y capacidad de apreciación artística-musical para darle el enfoque adecuado a la música (especialmente a la música de películas). Cuando un compositor de música de películas escribe una partitura, requiere construir una atmósfera en la cual se puedan re-crear sentimientos, sensaciones, deseos de algo en específico, e inclusive, de *algo* inaprehensible. Pongamos el ejemplo de la película *Jurassic Park* (ya mencionada), basta con que se escuche el *score* y es suficiente para imaginar esos dinosaurios moviéndose por doquier, pero es lógico que sea necesario por lo menos ver una vez la película. La música por sí sola no puede crear imágenes, empero una vez que se han unido música e imagen, y si realmente se realizó una buena conjunción de elementos, no es necesario ver la película de nuevo, puesto que con el solo hecho de escuchar la pieza es suficiente para recrear la imagen en nuestra mente, lo cual nos transporta remontándonos al lugar, espacio y suceso de donde proviene la melodía. La música llena nuestros oídos y se recrean imágenes gracias a los sonidos.

Siguiendo con la metódica de pregúntame que yo te responderé, interroguemos: ¿la humanización nos afecta directa o indirectamente a nosotros como humanos?

Nos afecta directamente, pero el problema es lograr realizar la acción de humanizarse, ya que sólo es posible por medio del *sentimiento* y es por esto «también» que no se puede explicar a «ciencia cierta».

# Transición del cine mudo al sonoro

## 4

*La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar.*

BERNARD HERRMANN

**E**l cine con sus innumerables cambios y evoluciones nos ha enseñado que no sólo el sentido de la vista es importante, sino que el sonido juega también un papel fundamental. La cuestión que me planteo en este momento, a modo de cultura, es: ¿cuáles son los límites del lenguaje del cine mudo y sonoro? y ¿cuál es realmente la relación entre sonido e imagen? Repitamos las preguntas y formulémoslas de manera separada y con más calma:

¿Cuál es la relación entre sonido e imagen?

Sonido e imagen pueden trabajar juntos de tres modos: *por contraste*, es decir, cuando los dos expresan cosas que se contraponen; *por complemento* o suma, es decir cuando los dos se apoyan el uno en el otro para decir lo mismo; y de *manera pasiva*, cuando aparentemente el sonido es anodino o imperturbable ante la imagen. Es fácil reconocer que la última es en realidad una forma más sutil de contraste.

En general en una película el sonido se maneja de estas tres formas continuamente, pasando de una a otra en segundos. Esta capacidad del sonido de dejar pasar, apoyar o contraponerse, es justamente una de las herramientas más importantes para marcar el ritmo cinematográfico, lo cual nos da pausas y movimiento al momento de estar viendo una cinta cinematográfica. Por medio del sonido podemos acelerar una secuencia que puede ser muy larga o podemos acrecentar el suspenso en una escena que de haber sido muda hubiera pasado desapercibida.

No todo lo que suena se debe escuchar ni todo lo que se escucha es porque suene. Del mismo modo que cuando encuadramos una fotografía elegimos qué objetos queremos para que formen parte de la composición y no dejamos al azar que tal o cual cosa aparezca en el encuadre, así mismo en el «encuadre sonoro», debemos discriminar los ruidos circundantes y elegir cuales nos interesan y cuales no. Cada sonido en la pista deberá estar ahí o porque nosotros lo pusimos o porque nosotros conscientemente lo dejamos estar, nunca porque apareció sin que nos diéramos cuenta.

Esto se logra, más que con un excelente oído, con una gran atención. Debemos aprender a prestar atención no sólo a lo que nos interesa de la banda sonora sino sobretodo a lo que no nos interesa. Para esto tenemos que entrenar nuestra atención respecto a lo que está sonando en determinado momento. Debemos tener claros también algunos conceptos respecto al funcionamiento del oído y a la percepción sonora.

Precisamente ese fue uno de los mayores retos de la música al momento que ingresó a la cinematografía: suplantarlo que los actores no alcanzaban a decir. Desde 1885, Edison intentó ingresar a la música dentro del cinematógrafo y es por eso que las proyecciones de los filmes mudos eran acompañadas por música y en ocasiones por efectos sonoros.

Uno de los principales obstáculos al inicio de este proceso no sólo fue técnico, también fue humano; los actores así como las actrices, temían que dejaran de gustar, sobre todo que al público no le gustara su voz, principalmente. Una vez roto este pequeño pero importante obstáculo, empezó a darse la «revolución del sonido».

Una de las películas que le dio apertura al mundo sonoro fue nada más y nada menos que *Im Westen nichts Neues* (literalmente *En el Oeste, nada nuevo*, universalmente conocida como *Sin novedad en el frente*), dirigida por Lewis Milestone, quien la adaptó de la novela antibélica de Erich Maria Remarque. Y esta apertura fue a causa de que las cámaras no estuvieran estáticas ni los actores rígidos frente a micrófonos ocultos, sino por la agilidad a tono con su tema: la guerra.

Entre los aspectos técnicos fueron relevantes los descubrimientos efectuados por diversos inventores. «La invención de los dispositivos para el registro del sonido en el cine, como la del cinematógrafo, tampoco fue una labor exclusiva de una persona; esto ocasionó una guerra de patentes que alcanzó el clímax con la conferencia de París de 1930, en la que se decidió que la paternidad del invento fuera compartida por europeos y estadounidenses. Tanto en Alemania —con el sistema Tri-Ergon—, como

en Estados Unidos —con los Phonofilms—, se hicieron experimentos que culminaron con la incorporación de la banda sonora sobre el filme, técnica más sofisticada que el sistema Vitaphone. Sin embargo, ni la industria de cine alemana, sujeta a la inflación, ni la de Estados Unidos, sometida a una recesión, mostraron gran interés por estos inventos» (Soberón Torchia, Edgar, 1995: 129). Para esto tenemos que el término «tricloroetileno Ergon» viene del griego y significa «el trabajo de los tres», que justifica a los inventores del procedimiento fotográfico de las películas con la grabación de sonidos: los hermanos Bielefelder Massolle, sus colegas ingleses y una película del ergon del tricloroetileno de Vogt, que cubrió el requisito de la buena tradición cinematográfica con el funcionamiento innovador y creativo.

Por su parte el Phonofilm fue utilizado por primera vez por la productora Warner Bros en la película *El cantante de Jazz*, que fue hecha a la manera silenciosa, pero con la idea de insertarle una parte musical interpretada por Al Jolson, para así crear un mayor impacto entre el público.

Los sistemas sonoros que en ese tiempo se desarrollaron, además de ser los pioneros en el mundo musical del cine, le dieron ese giro tan importante a la industria propiciando que el cine fuera más autosuficiente. Y como acontece en todo lo humano, «después de la novedad vino la calma y, a partir de 1931, ya incorporado el sonido, el panorama fílmico internacional mostraba índices de estabilidad: en Italia tenía lugar un renacimiento cinematográfico y en 1932 se inaugura en Venecia el Primer Festival de Cine en el mundo. México y Nueva Zelanda estre-



naban sus primeros filmes sonoros, gracias a sistemas propios inventados localmente». ( Soberón Torchia, Edgar, 1995: 131).

A partir de este momento el cine a nivel mundial dió un giro definitivo, puesto que ahora ya no sólo era suficiente tener un buen actor que se supiera desenvolver frente a la cámara, sino que también ahora el sonido asumía una importancia amplísima, inclusive más de lo que se imaginaba, puesto que las circunstancias dadas en el cine propiciaban que dejara de ser tan irreal.

El hombre por naturaleza necesita estar referido a la realidad, esa realidad se la proporcionó al cine más claramente el sonido, al momento de aparecer. Debido a este elemento, el cine tomó más fuerza y una vez llegada la década de los años 30 del siglo XX, el sonido significó un aspecto de suma importancia, tanto para su realización técnica y artística, cuanto para sus implicaciones económicas.

La cinematografía se convierte, entonces, en una expresión cultural con retribuciones económicas muy importantes, algo que aún no se explotaba en su totalidad. «En los años treinta, los filmes gangsteriles fueron más atractivos y polémicos. Inspirados en hechos reales y frescos en la memoria del público». ( Soberón Torchia, Edgar, 1995: 132-133). Lógicamente este fenómeno surgió a raíz de que la realidad se empieza a plasmar en el cine, y estos filmes le daban al público lo que pedía; en esos años es claro que los problemas de apuestas y de manejo de dinero sucio acontecían por donde quiera en los Estados Unidos, por eso fue-

ron el tema principal para representar cinematográficamente, lo que atrajo grandes recursos económicos para esa industria.

Una de las producciones que sorprendieron al público e hicieron que la industria creciera y que se empezara a crear una de las primeras leyendas, fue *King Kong*, rodada en 1933. Lo atractivo de la película no sólo fue el tema del gorila gigante, sino además lo fue la elaboración de una banda sonora compleja, en base a la excepcional partitura musical de Max Steiner, que unifica y magnifica el tono ya en sí *grandioso* de todo el relato.

Así mismo, una de las facetas del cine mudo por excelencia, o al menos el que tuvo mayor auge fue el cine cómico, representado principalmente por Chaplin, Langdon y algunos otros. Cando aconteció la transición del cine mudo al sonoro el cine cómico evolucionó: además de los chistes visuales, ahora se intentaba desarrollar la comedia verbal, basada en diálogos ingeniosos y, principalmente, en parlamentos de efectos hilarantes, contundentes e inmediatos.

Charles Chaplin, quien dominó el panorama de la comedia burlesca de Estados Unidos durante el periodo mudo, tenía ideas peculiares con respecto al sonido. Además de considerarlo un atentado contra su arte mímico, lo juzgaba como una barrera en sus procesos creativos. Lógicamente el pensar de Chaplin era de esperarse, ya que el éxito de sus películas se basaban en el lenguaje corporal. He aquí uno de los problemas que enfrentó el sonido en el cine, no sólo por parte de los que lo producían, sino también por parte del espectador, que en muchas ocasiones no

estaba muy de acuerdo con los diálogos; inclusive la voz influía tanto, que si su tono no gustaba, la película tampoco.

Por otra parte, «la atmósfera creativa y experimental del *avant-garde* de los años veinte en Francia, dio destacados frutos en la década de 1930-1939, etapa de gran esplendor del cine francés. El sonido contribuyó a aumentar la producción, ya beneficiada por valores expresivos legados por la vanguardia. Algunos cineastas dirigieron sus filmes a públicos más amplios y no al gusto de pequeños grupos y elites.» ( Soberón Torchia, Edgar, 1995: 153). Precisamente al aumentar el público aumentó el número de producciones, de tal manera el movimiento que se dio de desplazar a las clases privilegiadas del control del cine para sus propios caprichos, significó un gran salto no sólo para la industria cinematográfica, sino también por el gran impulso a la mercadotecnia y al manejo de de publicidad para las grandes películas que se tenían en mente.

Otra de las cosas que cambiaron radicalmente fue la expresión de sentimientos, ya que con el sonido se le da más énfasis a las escenas, no sólo de carácter cómico, sino también dramático y terrorífico, por ende, surgió «el periodo del realismo poético, corriente que acoge tanto a cineastas como a aquellos que narraban asuntos más realistas y sombríos». ( Soberón Torchia, Edgar, 1995: 153).

Gracias a eso se empezaron a trabajar las producciones bajo «estrategias definidas con elementos líricos y mágicos con el fin de subvenir el orden perceptivo». (Soberón Torchia, Edgar, 1995: 154)

Naturalmente y como se esperaba, el aspecto de acaparar la atención del público se volvió cada vez más importante. El cine, que desde sus inicios fue un medio de expresión para muchos, además de ser un medio de entretenimiento, tenía la necesidad y la responsabilidad de darle al público lo que deseara. Pero se tuvo que considerar que no sólo se trataba de darles los que quisieran, sino además tenía que acaparar su atención realizando filmes cada vez más espectaculares o con argumentos más elaborados y especializados.

He ahí que el cine toma un rol muy especial en lo ideológico y propagandístico, precisamente cuando «en la primera mitad de la década de los treinta, las industrias fílmicas de Alemania e Italia fueron dirigidas, respectivamente, por ideólogos de los partidos nacional-socialista y fascista cuando asumieron el poder. Impresionados por la efectividad didáctica del filme revolucionario soviético, las dos cinematografías fueron concebidas como instrumentos de propaganda, información y educación de las masas, cuya búsqueda de códigos que expresaran el espíritu de ambos países y los ideales de los partidos dio como resultado el desarrollo del cine nazi y, en menor medida, el del fascista». (Soberón Torchia, Edgar, 1995: 161).

El cine, entonces, lo hemos visto inmiscuido dentro de muchos campos: literarios, dramáticos, fantásticos, terroríficos, cómicos... pero un gran adelanto tuvo cuando a una personita se le ocurrió dibujar algo en grande. La industria cinematográfica da otro giro y se enfoca en Walt Disney, quien al rodar *Blanca Nieves y los siete enanos* se convierte en un empresario muy poderoso dentro de la industria cinematográfica.

El cine de dibujos animados ha marcado la historia de tal manera que es imposible de pensar qué se haría sin ellos, además de que nos ayudan a exteriorizar nuestras fantasías y a expresar determinados problemas sociales, es una de las maneras de acaparar hacia otros ámbitos distintos dentro de las salas cinematográficas.

El cine se centra en los niños para construir una continuidad y lograr que el cine se mantenga siempre vivo.

Una vez respondido el tema anterior del sonido, de una manera, creo yo clara, compliquémonos un poco más la existencia haciéndonos la otra pregunta: ¿cuáles son los límites del lenguaje dentro del cine mudo y sonoro?

Empecemos citando a un personaje que nos va a auxiliar, el actor primario de la película que nos sacará de la duda o por lo menos nos va a poner a pensar un poco más. Este personaje tuvo sus inicios en 1889 y falleció en 1951, por lo tanto en su periodo maduro vio al cine evolucionar. Basándonos un poco en sus teorías lingüísticas, platiquemos con él de los límites del lenguaje en el cine.

«Wittgenstein —nuestro personaje principal en esta cinta— parte de la crítica a las inadecuaciones del lenguaje y de la necesidad de superarlas a través de un simbolismo apropiado, que evite las confusiones y ambigüedades habituales, un simbolismo que refleje o figure las cosas del mundo de manera fiel (cumpliendo el requisito de isomorfa<sup>(13)</sup> —o

---

<sup>13</sup> Aplícase a los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina y que pueden cristalizar asociados.

de igualdad de forma—, entre el lenguaje y el mundo)». (Cabrera, Julio, 1999: 135-136). Precisamente uno de los problemas que nos presenta el cine mudo, a diferencia del hablado, es la representación de este mundo ya que no todo es simple imagen. Y dado que en el momento en el que el sonido entró al mundo cinematográfico, las cosas se le complicaron, poco a poco se fueron introduciendo formas de tratar el sonido en un plano similar al de la forma, dándole el mismo lugar que a la imagen. Claro está que la imagen en muchas ocasiones dice más que muchas palabras, pero para poder manejar ese concepto se tuvo que estudiar a fondo el problema de la *imagen-sonido* dentro del cine, y precisamente es lo que continuaremos haciendo dentro de este capítulo.

No olvidemos que el cine nació mudo, inclusive más mudo que nosotros mismos, puesto que nosotros por lo menos emitimos un sonido de llanto ante la brusca irrupción de la respiración, al cortarse el cordón umbilical y pasar el aire de las fosas nasales o nuestros pulmones. El cine no emitió el más mínimo sonido al nacer y además tenía la obligación de mostrar el mundo entero (con sus limitaciones) recurriendo sólo a las imágenes. La pregunta que nace aquí, formulada por Julio Cabrera, es: ¿Se caracteriza realmente el cine por el puro mostrar? O, su mostrar, ¿puede separarse de su decir?

Una posible respuesta sería: «si el cine solamente mostrase, su lenguaje no sería tan interesante y tan poderoso como efectivamente lo es. Lo que el cine mudo ayuda a entender es que mostrar para el cine no es un límite de lo que se puede decir, sino que es, ese propio mostrar, una

forma de decir» (Cabrera, Julio, 1999: 337). Desglosemos: el cine muestra no solo imágenes reales en la actualidad; tenemos, por nombrar una la película, *Matrix* (La matriz) que en gran parte maneja la premisa de un mundo creado por computadoras que realmente no existe. Si siguiéramos este concepto de imágenes ni siquiera ustedes (lectores) ni yo que estoy escribiendo esto, tendría caso hacerlo; es más, la tesis no existiría en realidad, porque sería parte de una creación irreal. Es por eso que la pregunta que se me viene de pronto a mi licuadora es: ¿Qué tan reales somos? Con esta pregunta me refiero a qué tan real es *lo que hacemos*, qué tan real es *lo que vemos*, porque una de las cosas que ha logrado el cine —y no me refiero sólo al cine actual, el cual tiene mucha tecnología—, desde el cine mudo, con aquellas impresionantes (para su época) persecuciones a pie cuando en realidad los personajes así como la cámara no se movían, sino que ponían un escenario por detrás; o el galopar del jinete en las películas de la época de oro del cine mexicano, el cual ni el caballo era real y el fondo era ficticio, entonces, ¿qué tan reales somos dentro del cine? Por su denominación (y posiblemente saliéndome un poco del tema en este momento), el arte es así, en muchas ocasiones imaginario, irreal, y no me refiero a que no pueda existir, sino que existe en la mente del mismo artista, y sólo depende de uno interpretarlos. Citando otro ejemplo: cuando se dio el movimiento cubista en la pintura, ¿cuántos lo entendieron en realidad? Tomó su tiempo el admirarlo y el aceptarlo, así mismo pasó con el cine, simplemente que en la época actual en la que nos situamos, este medio es ya muy común.

Regresando al tema que estábamos tratando del cine mudo y el cine sonoro, cuando apareció el sonido muchos directores dijeron: «esto es una catástrofe para el arte cinematográfico» ¿Qué responderíamos en la actualidad a esto? ¿En realidad fue una catástrofe o a caso una gran limitación?

En el caso de los cineastas clásicos originales, el cine afónico mostró las dos limitaciones: fue tanto una catástrofe y una limitación, puesto que ingresar el diálogo a una película tiene muchos aspectos complejos, ya que las imágenes tienen que concordar con lo que se dice. Precisamente este fue uno de los problemas principales: coordinar el diálogo con la imagen y coordinar la música con la imagen, cosa que no es nada fácil. El cine al llegarle el sonido renació de nuevo, parece que se manipula por sí solo, ya que se exige tener más orden dentro de los contextos visuales.

Precisamente una de las cosas que se tuvieron que analizar en el ámbito artístico fue si «... la expresión verbal resta poesía a las imágenes...». (Cabrera, Julio, 1999: 338)

¿Pero en realidad pasó esto? Uno de los casos que tenemos es el de la imagen que dice todo lo que tiene que decir; la película *Psico* (*Psicosis*) de Alfred Hitchcock, en la escena de la bañera en la cual no necesita decir nada y todo se explica por medio de imágenes; pero, qué tal si cambiamos un poco la frase citada y en vez de poner *expresión verbal* ponemos la palabra *música*; entonces diría: «... la expresión musical resta poesía a las imágenes...», entonces el contexto cambia radicalmente y ahí entra el complemento de la música en el cine.



Expuesto en párrafos anteriores, que la música en la actualidad es una pieza fundamental del cine en la mayoría de los casos, voy a recalcar la frase —*en la mayoría de los casos*—, porque tenemos el último ejemplo fílmico con la película *Náufrago (Cast Away)*, en la que casi no se utiliza ningún tipo de música, aunque —y ahí tenemos una contrariedad si ustedes gustan—, la película maneja como instrumento de fondo musical —si así se le puede llamar— los sonidos ambientales del entorno de la isla, en la cual el personaje principal desarrolla la trama.

Sin embargo, regresando a la teoría que se quiere desarrollar, en realidad la música y la voz realzan la poesía de las imágenes, reforzándolas y amplificándolas, en un plano superior en el cual las imágenes penetran aún más adentro de nuestra licuadora.

# La música dentro del cine

## 5

*La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar.*

BERNARD HERRMANN

Son palabras de uno de los más insignes e innovadores músicos que durante más de 35 años prestó sus servicios al mundo del cine, por lo que, sin que sirva de referente único e infalible, se puede entender en el argumento del maestro neoyorquino uno de los principales motivos de la importancia de la música en el cine». Como señalaba Hans.J. Slater, (la música) es capaz de poner en claro algunos malentendidos psicológicos del filme, puede reconducir la película y, por si fuera poco, permite camuflar un montón de errores cinematográficos».<sup>(14)</sup>

A través de la historia la música del medio cinematográfico ha cambiado y evolucionado en todos los aspectos.

La utilización de la música en el cine se remonta a la era del cine mudo, en la cual era acompañada la función por un pianista que le po-

---

<sup>14</sup> (<http://suse00.su.ehu.es/euskonews/0002zbbk/gaia0204es.html>)

nía un poco de emoción o suspenso extra a lo que el espectador tenía enfrente. Con el tiempo se fueron dando cuenta que en realidad la música es parte fundamental de toda cinta cinematográfica.

«La música de películas constituye un nuevo medio musical que puede ejercer una función propia» (Copland, Aaron, 1998: 231). Y precisamente esa función se la da primeramente el compositor, pero cabe mencionar que el público es pieza fundamental.

Actualmente la música del cine es como algo natural para los cinéfilos, hasta un grado injustificado. Si al salir de la sala se le preguntara a un cinéfilo acerca de qué le pareció la música de la película, es probable que no esté seguro que la haya escuchado. Preguntarles si era adecuada o verdaderamente horrible, sería como crearle un trauma.

Al cinéfilo que se queda con la duda viene la pregunta «¿Verdad que no se supone que uno esté escuchando la música? ¿O no se supone que trabaje en el inconciente, sin tener que escucharla directamente, como si estuviera en un concierto?» (Copland, Aaron, 1998: 231). Pero en realidad ¿se debe escuchar la partitura de una película? Para poder responder a esto, primero tenemos que conocer un poco más de las funciones de la música dentro del cine, para eso Copland nos da cinco puntos básicos:

1.- *Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar.*

No es que todos los compositores de Hollywood se preocupen por tal nimiedad. Demasiado a menudo, sus partituras son intercambiables: un drama medieval del siglo XIII y una moderna batalla de sexos reciben un tratamiento si-

milar. La rica textura sinfónica de fines de siglo XIX sigue siendo la influencia dominante. Pero hay excepciones. Recientemente, la película de vaqueros ha empezado a tener su propia atmósfera musical, generalmente derivada de la canción folclórica.

2.- *Subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.* La música puede influir sobre las emociones del espectador, haciendo a veces de contrapunto a lo que ve, con una imagen auditiva que indica lo contrario de las imágenes. Esto no es tan sutil como puede parecer. Un acorde disonante bien colocado puede modificar la actitud del espectador en mitad de una escena sentimental, o un pasaje de las maderas, bien colocado, puede convertir el que parecía un momento solemne en digno de carcajadas.

3.- *Servir como una especie de fondo neutro.* Ésta es realmente la música que se supone que no oímos, de esa clase que sirve para llenar los pasajes vacíos, como las pautas en una conversación. Ésta constituye la tarea más ingrata del compositor. Pero a veces, aunque nadie más pueda notarlo, obtendrá una satisfacción privada al pensar que música de poco valor intrínseco, por medio de una buena manipulación profesional, ha dado mayor vida y humanidad a una sombra fantasmal proyectada en una pantalla. Eso es lo más difícil de hacer, como puede atestiguar cualquier compositor; este tipo de música tendrá que entretenerse por debajo del diálogo.

4.- *Dar un sentido de continuidad.* El editor de películas sabe mejor que nadie cuánta ayuda puede prestarle la música para dar unidad a un medio visual que, por su naturaleza misma, continuamente está en peligro de desmembrarse. Donde más claramente se ve esto es en las escenas de montaje, cuando el uso de una idea musical unificadora puede salvar los breves pasajes de escenas desconectadas, para que no resulten caóticas.

5.- *Sostener la estructura teatral de una escena, redondearla con un sentido de finalidad.* El primer ejemplo que se nos ocurre es la música que suena al final de una película. Ciertos productores alardean de la falta de una partitura musical de su película, pero nunca he visto ni sabido de una película que terminara en silencio.

Y es que en realidad, coloquialmente, la música ejerce un peso fundamental en nuestras vidas. Pongamos el ejemplo de una cafetería en la cual la música está de fondo; esta música apoya al ambiente que se está creando en la cafetería, aunado a la conversación que tienen las personas ahí presentes; es por eso que por lo general, el tipo de música que se utiliza es de corte romántico o instrumental, para crear una atmósfera lo más ideal para el cliente. Y eso no sólo sucede en una cafetería, sucede en muchos lugares donde se han dado cuenta que la música afecta directamente en los estados de ánimo del que está escuchándola.

Y con mayor razón la música es tan importante en el mundo cinematográfico. Una de las cosas que he experimentado, es cuando se escucha el *score* o el *soundtrack* de una película antes de ser vista.

El efecto que se provoca es el de una mayor sensibilidad al momento de ver la película. La música escuchada detenidamente tiene reacciones emotivas, de esta manera cuando existe una interacción de música-imagen la atmósfera que se vive es más intensa y, por ende, captura con mayor facilidad la atención del espectador, así como su emotividad.

En muchas ocasiones la música de las películas salva a la misma haciendo de esta una verdadera obra de arte.

Regresemos al ejemplo de *Cast Away (Náufrago)*, en esta cinta la música en realidad casi no se utiliza, en gran parte predominan los sonidos ambientales, el oleaje del mar, el sonido del viento a través de las palmeras, la misma vegetación con sus movimientos, los sonidos de los animales o insectos del entorno; en fin, todo un concierto natural, creando una atmósfera perfecta. En contraparte tenemos otro filme como *La guerra de las Galaxias (Star Wars)*, que su música le pone colorido a todas las escenas, creando el suspenso y apoyando la acción que se incrementan, más de lo que imaginamos, haciendo por su parte una atmósfera perfecta.

En ambos filmes fue fundamental la utilización del sonido: en una fue la utilización del ambiente y en otra una partitura.

Las diferencias que existen entre *score* y *soundtrack* residen en que la músicas *score* es la música que se compone específicamente para una pe-

lícula. El compositor lee el guión y ve la película ya terminada, y de ahí surge la partitura, para de esta manera darle la carga emotiva a cada nota y realzar la escena que se proyecta. Por otra parte, a diferencia de la música *soundtrack* que es aquella que ya está compuesta, por lo general, o es inspirada en el tema de la película y también por lo general no es instrumentada con orquesta, sino que se interpreta por grupos musicales —ya sean de rock, pop, jazz, blues y tantos ritmos existentes—, además de que cuando se inserta en el filme, tienen el mismo motivo, la emotividad de la imagen, pero en ocasiones sólo se anexa en el disco comercial de la película.

Imaginemos a estos dos filmes referidos sin sonido, realmente muchas de las cosas que suceden no las entenderíamos o no tendrían la misma carga emotiva.

En el entorno en el que nos desenvolvemos, los sonidos e inclusive la música está presente, por lo tanto tenemos nuestra propia música *score* o *soundtrack* en nuestras vidas. Imaginémonos caminando por un lugar sin sonido alguno: no lo concebiríamos. Sólo una persona afectada del oído por accidente, o sea, que perdió la facultad de escuchar no de nacimiento sino en el transcurso de su vida, nos podría decir qué se siente eso.

La música y el sonido viven en nosotros, son parte de nuestra vida.

Pero tratemos de responder aquellas preguntas: qué es lo que pasa con la música de películas, cómo la escriben, qué hacemos con ella y cómo las recibimos en muchas ocasiones.

Al prepararse un compositor, lo primero que debe de hacer es ver la película, aunque en muchas ocasiones es mejor que lea todo el libreto para que pueda crear la atmósfera adecuada para cada escena y para darle vida a los personajes. Precisamente en el filme, percibiremos mucho de las atmósferas y sobre la vida del personaje por medio de la música.

Hay una frase de Stanley Kubrick que dice «La música de películas no existe, ya está compuesta». Cabe mencionar que Kubrick, excelente director y productor cinematográfico, en todas sus obras no mandaba a hacer la música con un autor, él lo que hacía era una recopilación de obras clásicas y pedía ocasionalmente que fueran alteradas o modificadas en parte para crear la atmósfera musical ideal de la escena.

Para crear la atmósfera musical ideal, el compositor se topa con muchos aspectos psicológicos.

Para empezar, la música provee estados de ánimo, y una de las cosas que siempre busca un compositor de música de cine es tener una estética musical, esto es que la música tenga su razón de ser, que su continuidad y expresión sean lo más apegados a la historia y a lo que se quiere que se experimente cuando se escuche la pieza.

Richard Wagner, un compositor alemán del periodo romántico del siglo XIX, fue el que inventó el *grossthine*. El *grossthine* es la manera en la cual se le da un sentido a la música para que la escena tenga vida por medio de la música. Después se utilizó el *leitmotiv* o motivo central, que hace que se identifique a las personas por medio de algún instrumento musical, por ejemplo el dibujo animado de *Pedro y el Lobo*, en donde



cada instrumento tiene a su cargo a un personaje, y estos en realidad no necesitan hablar, porque el instrumento lo hace por ellos. Y esto es lo más importante de una banda sonora o *soundtrack* o *score*, porque existen actualmente piezas que son ya íconos del mundo cinematográfico, recuérdese la música de *Casablanca* de Max Steiner<sup>(15)</sup> o la música de *Lo que el viento se llevó* del mismo Steiner.

Actualmente uno de los más grandes compositores del cine norteamericano es John Williams, quien también tiene una serie de piezas que son ícono del la cinematografía, como *Tiburón*, *E.T. el extraterrestre*, *Superman*, *Star Wars*, entre otras y eso lo ha logrado dando ese *leitmotiv*.

Muchas personas se preguntarán, y la música de películas qué tan respetada es en el medio musical. El músico Ignacio Vázquez Castañeda nos comentó:

*La música de películas está muy por encima de las demás obras por tener un vínculo directo con la imagen, es como la opera en el siglo XIX.*

---

<sup>15</sup> Maximilian Raoul Walter Steiner (Max Steiner) nació en Viena, Austria, el 10 de mayo de 1888. Estudió composición y dirección orquestal en la Academia Imperial de Música, estudios que completó en un solo año. Emigró a los Estados Unidos una vez empezada la Primera Guerra Mundial, donde trabajó como director y arreglista en Broadway hasta que la RKO lo introdujo en el mundo del cine. Falleció el 28 de diciembre de 1971 en Hollywood, California. Fue nominado para los Oscar de la Academia en dieciocho ocasiones, ganándolo en tres. Se le considera el padre de la música cinematográfica tal y como la conocemos hoy, y su música se sigue utilizando.

La música de películas tiene otra función ya afuera de las salas cinematográficas, cuando se escucha sin imagen; la mayoría de los espectadores no tienen una costumbre musical muy grande, inclusive muchas de las veces ni siquiera conocen una orquesta en vivo, para estos espectadores los filmes ayudan para que la música de orquesta se difunda más.

Una orquesta es «un conjunto de instrumentos musicales y de los músicos que los tocan. En su sentido estricto, la agrupación característica de la música occidental, en cuyo núcleo aparecen los instrumentos de cuerda con arco de la familia del violín, a los que se añaden las maderas, los metales y los instrumentos de percusión. El término orquesta también puede aludir a varios conjuntos especializados, como la orquesta de balalaicas, la orquesta de jazz, o el gamelán (conjunto instrumental de Indonesia). La palabra orquesta originariamente hacía referencia a la parte de los antiguos teatros griegos que estaba entre el escenario y el público y que ocupaban los bailarines e instrumentistas. En un teatro moderno, la parte del auditorio reservada a los músicos se llama foso orquestal».<sup>16</sup>

Los compositores de orquesta para música de películas son de los pocos que utilizan toda la gama de instrumentos habidos, en la búsqueda de poder representar todos los sentimientos existentes en el hombre, cosa que no es creíble —ni con la música— que se pueda lograr con exactitud, pero sí con mucha cercanía. Es por eso que la música de películas es tan importante hoy en día.

---

<sup>16</sup>"Orquesta.» *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*. © 1993-2000 Microsoft

Hagamos un pequeño paréntesis y enfoquemos nuestra mirada hacia la música y la cinematografía: qué tienen en común, por qué su excelente relación complementaria.

En principio las dos son artes, las artes son: la música, pintura, escultura, arquitectura, literatura, danza y la cinematografía; entonces desde ahí encontramos una relación, un común denominador. Pero la relación más estrecha —y creo que lo hemos dejado claro durante este capítulo— es la capacidad de expresión que tiene la música para poder dar a entender los ambientes que se están viviendo en las imágenes. Otra de las cosas es que por medio de la música se aprecia más fácil la película, como lo comentábamos: si se escuchara la música antes de ver la película esta sería apreciada de otra manera muy distinta.

# Proyecto de radio

6

NOMBRE: Audioceluloide

JUSTIFICACIÓN:

## EL SONIDO, MATERIA PRIMA DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA

**T**enemos de entrada que «el proceso de producción radiofónica se inicia con el conocimiento y manejo de su materia prima, el sonido» (Comunicación social radiofónica, 1988:166). Y precisamente lo que tenemos primeramente que analizar es el sonido, pero dentro de nuestra mente, para que después podamos desarrollar la apreciación musical.

Como es sabido, el sonido llega hasta nosotros a muy temprana edad, la música está presente en nuestras vidas de distintas formas, primero es la música para dormir, por ejemplo, que nos la ponen cuando tenemos de 0 a 5 años, aproximadamente (al menos a mi me la pusieron hasta esa edad más o menos), y así sucesivamente existe una evolución, como la de nuestra especie, pero la diferencia en la música es que se manifiesta una inclinación hacia algún tipo determinado de música.

Así como nosotros evolucionamos, el cine lo hizo y hoy en día la música cinematográfica es insustituible en la mayoría de los casos. De ahí que naciera la inquietud de crear un programa de radio enfocado a la música *score* y *soundtrack*, porque se le considera de importancia y porque en el cine es un medio de expresión en cualquier lugar del mundo.

Ahora, tengamos en cuenta que dentro del mundo cinematográfico se realizan películas que no tienen razón social específica, que sólo invitan a la imaginación, pero aun así, tienen una repercusión cultural la cual nos inclina a ocupar una posición dentro de nuestro entorno.

Lo que se pretende realizar es poder transmitir las imágenes cinematográficas por medio de la radio.

Sabemos que la radio tiene la virtud de crear imágenes, como aconteció con el relato radifónico de la invasión de *ovnis* a nuestro planeta, narrada por Orson Welles en la *Guerra de los mundos*, en la cual describió con detalle la invasión y el pánico de la gente, de tal manera que con los elementos fundamentales del sonido, creó las imágenes necesarias para hacer que las mentes visualizaran aquellos objetos no identificados en nuestros cerebros.

Ciertamente la radio nos ayuda a realizar todo lo anterior descrito; sin embargo, en la radio y en este caso, en el programa «audioceluloide», tenemos una doble tarea, la primera consiste en llegar a crear imágenes con el sonido de nuestras voz y, aunado a esto, tenemos que crear imágenes con la música que se presenta dentro del programa.

Además, es muy importante saber que el motivo del programa es que el radioescucha pueda disfrutar de la música y, al mismo tiempo, documentarse con la misma. En este programa el objetivo no sólo consiste en el entretenimiento sino en la aportación de conocimientos.

## OBJETIVO GENERAL:

### 6.1

El programa audioceluloide, tiene la tarea de mostrar al radioescucha el tipo de música que se presenta en el cine, proporcionando los datos más relevantes sobre el compositor, así como de la obra, pieza, melodía o canción, creando una atmósfera cineasta por medio del oído.

## OBJETIVOS PARTICULARES:

### 6.2

Mostrar al radioescucha los diferentes tipos de música experimentados dentro del cine, así como capturar su atención para realizar un viaje al mundo cinematográfico por medio de la música.

## ESTRUCTURA:

### 6.3

El programa abarca un universo de 25 años en adelante, ya que la mayor cantidad de la música que se presenta es de carácter instrumental; se transmite de preferencia en horario nocturno, por el tipo de audiencia, puesto que la mayoría trabaja y dispone de más tiempo en horario nocturno. La transmisión en frecuencia modulada (F.M.) es más recomendable, pues la fidelidad del sonido es mucho mayor y la música que se transmite necesita de esa calidad para poder ser mejor apreciada.

Su periodicidad es semanal, por los requerimientos de investigación y producción que exige, y porque posee características especiales en cuanto al tipo de música, la cual no es recomendable transmitirla diariamente.

El programa se desarrolla de una manera interactiva con el radioescucha, de esta manera podrá opinar acerca del tema de película que se esté tratando, no en una interacción para peticiones en el momento; el radioescucha podrá solicitar que se le proporcione alguna pieza en específico, siempre y cuando pertenezca a un tema de película.

## GUIÓN LITERARIO:

### 6.4

Para la creación del guión radiofónico se debe contar con cuatro elementos: «inicio o arranque, que debe de ser, necesariamente, fuerte y vigoroso para llamar la atención del escucha; continuamos con el desarrollo del tema, a través de la trama y el argumento, hasta llegar al clímax, que es el momento culminante del programa; no su final, y que nos permite deslizarnos hacia el desenlace» (*Comunicación social radiofónica*, 1988, 173)

Pero eso no lo es todo dentro de un guión o para la realización de un programa de radio. Se necesitan más elementos, como el espacio y el tiempo; el espacio es el ámbito dentro del cual vamos a viajar, en el que nos vamos a posicionar para contar el tema a tratar; el tiempo siempre



debe de estar presente, ya que es el que no sólo nos sitúa en el espacio que estamos hablando, sino que también nos marca una duración específica.

En el caso de este proyecto, el tipo de guión es de corte de programas musicales, en los cuales no se utilizan tantos elementos como en un programa de revista. Aquí solo se utiliza la información que el locutor dará a conocer sobre lo que se está presentando.

«El guión es una partitura. Está en él la obra que se va a interpretar» (Ortiz, Miguel Ángel, 1988; 28).

Así como los grandes compositores musicales, el guionista debe de realizar un mapa para poderse guiar por ese espacio y tiempo que tiene frente a él. Es «el programa en potencia» (Ortiz Miguel Ángel, 1988; 29), precisamente en potencia porque tiene el objetivo de guiarnos, y no sólo al locutor sino a los dos equipos que actúan, la locución y la parte técnica.

El guionista tiene que ver a futuro, prevenir y resolver todos los posibles problemas que puedan surgir.

El guionista debe de contar con todos y cada uno de los medios a que tenga acceso.

- *Medios Humanos*: los componentes de los cuatro equipos de los que se nutre realmente el programa: qué sabe/puede/quiere/debe hacer, en cada caso, cada miembro de cada uno de ellos y todo el conjunto por secciones.

- *Medios Técnicos*: prestaciones de los distintos elementos técnicos. Disponibilidades de documentación, archivos, fondos musicales, etc. Con esos ingredientes y sus conocimientos, habilidad, ingenio y/o experiencia, va a cocinarse, en esqueleto, esbozo o cuerpo pleno, vestido y perfumado, el futuro programa.

- *En el Guión*: esta es la historia entera, la forma de contarla y la manera (momento, intensidad, duración, etc.) en que se va a hacer uso de los recursos que la apoyen: ráfagas musicales, ecos, fondos, silencios, grabaciones...

El guión es el suelo en el que nos movemos, los acontecimientos que ocurren sobre él, la identidad prestada a los que se mueven, la máquina misma que tira de los hilos y por los que se trasmite el movimiento.

## LA VOZ EN LA RADIO Y EL TEXTO:

### 6.5

Tengamos en cuenta de que para poder crear imágenes por medio de la radio, se debe de dar una emotividad precisa a lo que se está diciendo, o sea, el tono con el que se habla, de esta manera se podrá darle peso a la música que es la otra creadora de imágenes (al menos dentro de nuestro programa).

La música de películas, como se ha ido mencionando en este trabajo, tiene la particularidad de acompañar a las imágenes dentro de la pelícu-

la. Así, de esta manera crea imágenes en el receptor; la música cumple varias funciones en la radio, una de ellas y la más importante es ser la segunda gran protagonista de nuestro medio.

En nuestro programa la función consiste en crear imágenes, imágenes cinematográficas. En el texto de Miguel Ángel Ortiz se mencionan además tres tipos música y sus funciones musicales:

- **Música Objetiva:** Es aquella que, independientemente de nuestro sentimientos e ideas, es, por sí misma. Expone un hecho concreto, donde sólo se da lugar a una interpretación; y atiende claramente a género, época, estilo, etc.
- **Música Subjetiva:** Es la que expresa y apoya situaciones anímicas y crea un ambiente emocional que es difícil y hasta ridículo describir por medio de imágenes o palabras.
- **Música Descriptiva:** Es la que nos sitúa en un espacio o en un ambiente concreto (época; país o región; naturaleza; interiores, etc.); y se suele concretar en una visión fría, desprovista de sentido anímico.

En nuestro programa entran los tres criterios, la música de películas provee no solo de estos tres criterios, sino que además tiene una función independiente, la cual aparece separada de la voz.

Es objetiva porque sustituye la palabra, es descriptiva puesto que es identificativa, y es subjetiva porque busca una respuesta en el oyente. Gracias a esto, la música puede crear imágenes y narrar una película por sí sola.

# Guión

## 6.9

EMISORA: RADIO MICHOACÁN

FECHA: MIÉRCOLES 11 DE SEPTIEMBRE

PROGRAMA: AUDIOCELULOIDE

DURACIÓN: 60 MIN.

P.:                   Presentación programa

CONTROL: CD 1 (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) 10' 00"

P.:                   En esta melodía encontramos como se muestra la grandeza de un universo inexplicable; la música que se nos presenta en su generalidad predominan los instrumentos de viento. Estos instrumentos le dan esa fuerza que necesita la música para impactar al público.

Al final de la melodía los violines nos dan un toque de misterio, mismo que la historia nos va a representar.

En la siguiente pieza se nos muestra un clima de suspenso, precisamente una de las cosas que John Williams en esta melodía nos representa, es cuando los *Jedis* abordan la nave de la Federación; ellos son los negociadores del bloqueo que se está presentando contra el planeta de Naboo y precisamente realza en primer plano los sonidos de los instrumentos de cuerdas, con un pequeño toque de instrumentos de viento. Las cuerdas por su parte bajan una o dos octavas, para dar un sonido grave, el cual crea una atmósfera perfecta para la sensación de suspenso.

Cuando se representa miedo o suspenso intenso en las escenas, los tonos graves se van a primer plano.

En el momento que el Virrey Nute Gunray consulta con Darth Sidious la situación que se está viviendo con la llegada de los Jedis, el tema musical se torna misterioso gracias a los coros que se manejan con tonos bajos. Es ahí donde Darh Sidious ordena matar a los Jedis; la música como era de esperarse no deja sola a la imagen y nos deleita con un incremento de instrumentos de vientos, unos de los instrumentos más representativos de *La Guerra de las Galaxias*, inyectándole esa acción a la música.

Precisamente después de la orden de matar a los Jedi, estos enfrentan a los androides de la Federación, en la música se escucha el tema principal de *La Guerra de las Ga-*

*laxias*, para realzar el honor y la fuerza que acompaña a los Jedis, ya que están en su primer batalla.

Cabe destacar como John Williams utiliza fragmentos de los episodios cuatro, cinco y seis, para la realización de este episodio uno, aumentando la carga histórica que tiene la película. Auna a esta pieza el himno de los Jedis haciendo alusión, como ya lo decía, a los tres primeros episodios.

Cuando la princesa Amidala se comunica con el Virrey Nute Gunray, existe otro cambio, la música se torna, además de ser misteriosa, tiene un toque de dulzura que representa la pequeña princesa de sólo 14 años, interpretado por una flauta que nos hace ver la ternura que representa la princesa, independientemente de que sea de un carácter determinante y fuerte para poder gobernar.

El misterio dentro de estas melodías no se pierde, e inmediatamente se presenta la escena de la invasión del planeta de Naboo con las naves de la federación. Aquí la música tiene esa melodía militarizada con redobles de tambor y trompetas, mostrando que el peligro se aproxima al planeta de Naboo.

CONTROL: CD 1 (17, 18, 19, 20) 7' 00"

P.: Al inicio de la melodía se presenta la música de Jar Jar Bincks, es una música que muestra la espontaneidad que tiene el personaje, al decir cosas chuscas o más bien sin sentido. Después cambia totalmente el tema musical John Williams, y sigue con un estilo de suspenso, le pone sabor a las cosas con los violines y un poco de percusiones que aumentan el suspenso y mejoran el ambiente; precisamente esta pieza es la que representa la llegada de la nave real a Tatooine, hogar de Anakin Skywalker, ya que fue averiada en un enfrentamiento al momento de que huyen de Naboo, y Tatooine no es gobernada por la republica, está bajo el mando de los Hunts, que son unos por decirlo así, bandoleros y traficantes de partes y todo tipo de cosas de la galaxia, pues aquí no existen reglas del todo y es el lugar más cercano para aterrizar.

Una vez estando en un planeta como Tatooine, en un lugar donde la mayoría de las especies que lo habitan se dedican de granjeros y también a tener lugares donde venden partes de naves y demás cosas, como si fuera un mercado negro, la música es muy representativa. Si recordamos la música de el episodio cuatro, cuando está Hans Solo y llega Obi Wan kenobi junto con Luke Skywalker,



la banda que toca tiene unos sonidos especiales y muy vivos. En esta ocasión, John Williams le da un toque muy árabe a la música —si lo ubicamos en algún lugar de nuestro planeta—, con sonido de arpas y tambores e inclusive de vasijas de barro que son tocadas provocando un vacío en ellas para producir un sonido grave.

Continuando con las escenas y la música se presenta después de ese toque arábigo, como lo hice llamar yo, una parte donde se conocen Anakin Skywalker y la Reina Amidala, personificada en este momento como Padmé y la música vuelve a cambiar, manejando tonos suaves y dulces producidos por los vientos, para posteriormente regresar al estilo arábigo que es cuando Qui Gon Jinn decide retirarse del lugar.

CONTROL: CD 2 (2) 1' 48"

P.: Comienza con un tambor en señal de guerra con unas voces que identifican la aparición de Darth Maul en escena, para posteriormente, dentro de esta melodía, se muestre el primer encuentro de Qui Gon Jinn y Darth Maul. Aquí los instrumentos realzan la escena por medio de sonidos cortos y marcados con una mayoría de instrumentos de metal que toman gran fuerza para enfatizar el en-

frentamiento. Una vez terminado el enfrentamiento la música se torna tranquila para dar la introducción de Obi Wan Kenobi con Anakin Skywalker, ya en la nave y partiendo hacia Coruscant, donde la Reina Amidala hablará con el Supremo Consejo para arreglar la situación de su pueblo.

CONTROL: CD 2 (7) 3' 41''

P.: En la prueba de Anakin, ante todo el consejo Jedi, se escucha una música tranquila que combina lo que es posible con cuerdas y vientos, y un toque de metales graves para dar suspenso en el momento que se le está interrogando.

Precisamente aquí Joda, el más poderoso y líder de los Jedis le pregunta;

Yoda: ¿Cómo te sientes?

Anakin: Tengo frío señor.

Yoda: ¿Tienes miedo?

Anakin: No señor.

Yoda: A través de ti, podemos ver.

De ahí se le dice que sus pensamientos se enfocan en su madre y él dice: eso que tiene que ver

Yoda: ¡Todo!

El miedo es el camino al lado oscuro.

El miedo lleva al enojo.

El enojo lleva al odio.

El odio lleva al sufrimiento

Yo percibo mucho miedo en ti.

El tema de los Jedis es realizado por parte de los metales (1'23"), esa melodía ha acompañado a John Williams desde el episodio cuatro que precisamente llamó *El tema de los Jedis*.

CONTROL: CD 2 (14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28) 19' 00"

P.: Comienza con sonidos propios de los Gungans de donde proviene Jar Jar Binks, y ahí se destaca el *didjeridu*, un instrumento musical único entre los aborígenes del Norte de Australia. Se trata de un instrumento de viento de aspecto similar a la trompeta, realizado por lo general con

una rama de eucalipto horadada por las termitas. El didjeridu es tocado por hombres para acompañarse durante las fiestas. El intérprete debe inhalar a través de la nariz mientras sopla el instrumento (método conocido como respiración circular), a fin de mantener un tono sostenido.

De ahí se desata toda la acción que conocemos de *Las Guerras de las Galaxias*, ahora este espacio musical tiene un toque muy especial, cuando comienza el duelo entre Qui Gon Jinn y Obi Wan Kenobi contra Darth Maul ya que John Williams basa su música en unos coros interpretados por las voces de Londres y el Nuevo Coro de Niños de Londres, en conjunto con la Orquesta Sinfónica de Londres, haciendo de esta pieza una de las mas representativas del episodio uno. Esta música acompaña a varias escenas cruciales, empezando con la marcha de los Gungans que se desata a campo abierto, seguida de la Reina Amidala y su grupo que se infiltran en el palacio, y seguido de esto la batalla comienza en el mismo palacio. Posteriormente se desata la batalla en el espacio entre las naves republicanas y las de la federación, más adelante activan a los androides en una escena exquisita, tanto visual como auditiva, ya que se coordinan los movimientos de los androides con el de la música, dándole un realce espectacular a la toma.

Seguido de esto, los Gungans pelean contra los androides, el duelo se desata entre el bien y el mal por parte de los Jedi y el bando de los Siths.

En resumen la música es una imagen completa de lo que sucede dentro de la película.

John Williams es uno de los pocos compositores de música para película que nos hace ver por medio del oído.

# Conclusiones

7

**A** lo largo del presente trabajo de titulación hemos logrado fusionar dos medios de comunicación —el cine y la radio—, a través de un hilo conductor: la música.

En un mundo *globalizado* como el actual, los medios masivos de comunicación desempeñan un papel preponderante en el desarrollo y crecimiento de los núcleos sociales, no sólo porque «entretienen» a sus auditorios, sino porque mediante los procesos informativos, inciden en su formación.

La propagación de la radio y del cine ha hecho posible que los receptores o espectadores puedan ver plasmadas las problemáticas generales del planeta, de un país, de un estado o región, o de una ciudad, una comunidad o sector específicos, a través de los mensajes estructurados que generan. Hoy en día la radio y el cine nos proporcionan un vivo y fehaciente reflejo de lo que ocurre en nuestro alrededor.

En este trabajo se ha logrado constatar que los medios de comunicación no están en competencia ni aislados, sino que al entremezclarlos posibilitan una vía maravillosa para difundir las bellas artes, tal como es el caso de la música de películas.

Si bien es cierto, la música en el cine es un elemento que viene a reforzar las imágenes, acciones y escenas que se nos presentan durante una película, no obstante, al ser transmitida por la radio, adquiere otra dimensión que nos lleva al goce mismo.

En ninguno de los dos medios —el cine y la radio— la música se ve, pero sí se siente, penetra en nuestro ser para generarnos sensaciones que nos llevan a ciertas imágenes creadas por nosotros mismos.

El hombre no puede eludir la música de su vida, tomando en cuanta *la melodía* misma que emitimos por primera vez al nacer: el llanto. Desde que nacemos estamos rodeados de música, de cualquier tipo de música y en cualquier momento; es como si fuera nuestra palabra misma, vivimos rodeados de música.

La música en cuanto una de las bellas artes, penetra también en nuestro estado de ánimo, en nuestras emociones y sentidos; no nada más se oye, también se escucha; y si a esto le aunamos los elementos que hacen más completo este disfrute —los datos del autor, la historia que hay detrás de cada pieza, su estructura, los aspectos técnicos de su instrumentalización y ejecución, el estilo y los momentos histórico-culturales donde se inscribe—, logramos que esta fusión genere no sólo un verdadero agasajo, sino la certidumbre de que los medios adecuadamente administrados, sirvan como tales para proporcionar un elemento útil en la vida de los seres humanos: el conocimiento, el disfrute, la formación y la información, ingredientes fundamentales que podrán llevarlos a tomar decisiones pertinentes en sus vidas.

Así, considero que el trabajo que he presentado se justifica aún más, no sólo porque en el controvertido inicio del siglo XXI, el cine y su música sean parte integral de nuestra vida y cultura, sino porque la finalidad propuesta de profundizar sobre los efectos comunicativos, y en general socioculturales de la música cinematográfica —la búsqueda de la *culturización* activa, creativa y propositiva, mediante su apreciación, fomento y difusión—, se demuestra que radiofónicamente es posible, gracias a la experiencia cursada



en la elaboración de un programa específico, cuyos resultados son *audibles y demostrables* en los discos compactos que aquí se anexan. (Véanse y *escúchense* los *cídi* anexados al finalizar el texto). Es decir, el desarrollo de la problemática expuesta, los objetivos generales y particulares que nos trazamos, el recorrido histórico y conceptual a través del devenir de nuestros medios, la problemática científica, tecnológica, social y cultural que suscitaron; añadida a la discusión teórica sobre sus lenguajes diversos y complementarios (y a las implicaciones que conllevan y generarán hacia el futuro); todo esto, se resume en este guión *explícito e implícito* que constituye, comunicacionalmente, el cuerpo integral de nuestro texto.

Y como síntesis de todo lo anterior, el presente trabajo me fue de gran utilidad para aprender a agradecer, valorar y comprender, un poco más, la época en la que nos correspondió vivir: sus significados. Y si «frente a este lapso de tiempo vivido, volteo hacia atrás, y lo que miro es el recuerdo de lo que algún día seré»: seré y seremos también, en su parte medular, esos *recuerdos del porvenir* compartidos —comunitaria y comunicativamente— en la música y el cine, que nos ofrecieron la oportunidad del «éxito» vital: ser mejores respecto de los demás y con uno mismo. ●

# Bibliografía



- Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, tomo 1, Ed. Alianza Dictionarios, Barcelona España, 1990.
- Zermelo Morales Erick, *Revista Cine Premier*, edición especial, México 1998.
- Martín Marcel, *El lenguaje del cine*, ed. Gedisa, España 1999.
- <http://www.cirt.com.mx/historiadelaradio.htm>
- <http://www.xtec.es/~xripoll/ecine0.htm>) Autor: Xavier Ripoll Soria.
- Romo Gil Cristina María, *Introducción al conocimiento y practica de la radio*, Ed. Diana Técnico, México, 1991.

- McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Ed. Diana, México, 1973.
- Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1989.
- Antología de varios autores, *Filosofía de la Cultura*, Ed. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1995.
- [http://www.amps.net/newsletters/issue23/23\\_jazz.htm](http://www.amps.net/newsletters/issue23/23_jazz.htm)
- Soberón Torchia Edgar, *Un siglo de cine*, Ed. Cine Memoria, México, 1995.
- Cabrera julio, *Cine: 100 años de filosofía*, Ed. gedisa, Barcelona, España 1999.

- Comunicación social radiofónica, *El sonido de la radio Ensayo teórico práctico sobre producción radiofónica*, Ed. Programas educativos S.A. de C.V., México 1988.
- Ortiz Miguel Angel, Volpin Federico, *Diseño de programas de radio*, Ed. Paidos, España 1998.
- Bassets Lluís, *De las ondas rojas a las radios libres*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona 1981.
- Camara Nacional de la industria de Radio y Televisión, *La industria de la radio y la televisión en México*, Tomo I, México, 1991.
- Maria Antonieta Rebeil Corella, Alma Rosa Alva de la Selva, Ignacio Rodríguez Zárate, *Perfiles del cuadrante, experiencias de la radio*, Ed. Trillas, Mexico 1991.
- Copland Aaron, *Cómo escuchar la música*, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

- McQuail, Denis, *Sociología de los Medios Masivos de Comunicación*, Ed. Paidós, Buenos Aires
- Valdés Sada Sergio, *Historia de la Radio Comunicación y de la Televisión*, <http://www.giga.com/~xe2rj/part1.html>
- Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001
- Entrevista con Ignacio Vázquez Castañeda, Músico de la Ciudad de Morelia, enero de 2003.
- Camacho Lidia, *La imagen radiofónica*, Ed. McGraw Hill, 1999, México.

