

Chasqui

Revista Latinoamericana
de Comunicación

No. 52 - NOVIEMBRE 1995

Director

Asdrúbal de la Torre

Editor

Fernando Checa Montúfar

Consejo Editorial

Jorge Mantilla Jarrín

Edgar Jaramillo

~~Luís Castro~~

Nelson Dávila

**Consejo de Administración de
CIESPAL**

Presidente, Tiberio Jurado, Rector de la
Universidad Central del Ecuador.

Roberto Passailague,

Ministro de Educación.

Byron Morejón,

Mín. Relaciones Exteriores.

~~Luís Castro, UNP.~~

~~Luís Castro, UNP.~~
Mario Chávez, UNESCO.

Louis Hanna Musse, AER.

León Roldós, Universidad Estatal de
Guayaquil.

Edgar Jaramillo S.

FENAPE.

Asistente de Edición

Martha Rodríguez

Portada

Gustavo Cáceres

Impreso

Editorial QUIPUS - CIESPAL

Chasqui es una publicación de CIESPAL.

Apartado 17-01-584. Quito, Ecuador

Telf. 506 149 544-624. Telex: 22474

CIESPAL ED.

Fax (593-2) 502-487

Registro M.I.T., S.P.I.027

Los artículos firmados no expresan
necesariamente la opinión de CIESPAL o
de la redacción de Chasqui.

NOTA A LOS LECTORES

El periodismo y la literatura son ejercicios escriturales que han suscitado discrepancias abismales entre sus grandes exponentes. Ahí está, por ejemplo, la drasticidad de Borges quien afirmaba que "el periodismo distorsiona la mentalidad del escritor" o la neutral de Hemingway: "el trabajo periodístico no le hará daño a un escritor joven y podrá ayudarlo si lo abandona a tiempo" o la de uno de los más grandes en los dos campos, Gabo: "el periodismo me ha sido muy útil en el oficio literario, me enseñó recursos para darle validez a mis historias" o, en tono muy similar, la del ecuatoriano Raúl Andrade quien definía al periodista como "un escritor que publica su obra en los periódicos". En todo caso, sobre **Periodismo y literatura** la polémica es muy antigua. Sin duda, este tema que *Chasqui* lo presenta por primera vez será de mucho interés para nuestros lectores, pues reúne artículos de connotados escritores-periodistas y, también, sobre connotados periodistas-escritores.

Si bien, en 1895, Marconi y Popoff no transmitieron la voz humana (esto lo haría Reginald Aubrey Fessenden, en 1906), su experiencia de transmisión inalámbrica de mensajes en clave morse se convirtió en un hito importante de la historia humana. No obstante el desarrollo vertiginoso de otros medios de comunicación, especialmente de la TV., el siglo XX puede llamarse **El siglo de la radio** por el servicio y la trascendencia que este medio, el medio por excelencia, ha tenido en el desarrollo de la sociedad. En este módulo ofrecemos artículos que dan una visión panorámica de lo que ha sido y es "la mayor pantalla del mundo" como gustaba a Brecht llamar a la radio.

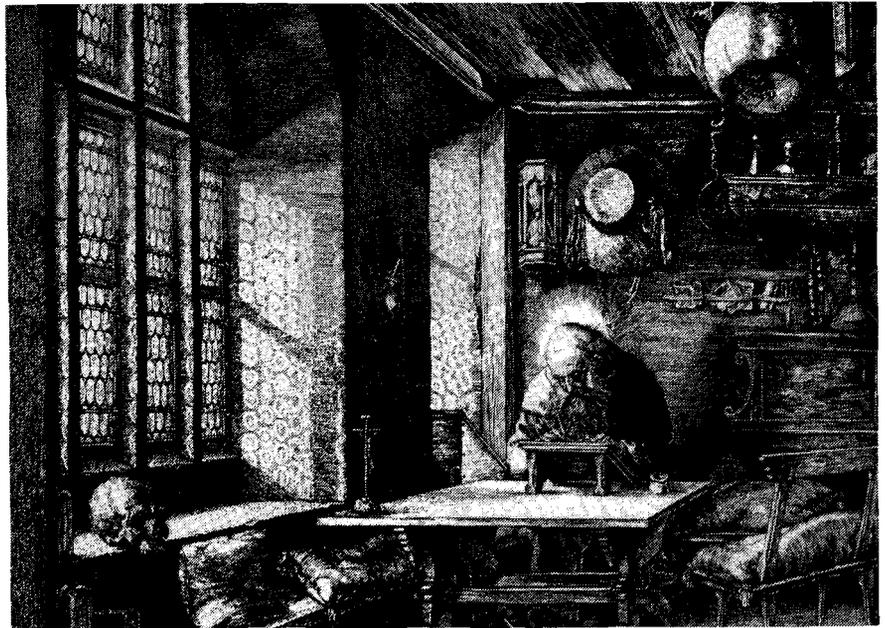
Terremoto de México (1985), erupción del Nevado del Ruiz (1985) y deslave-embalse de La Josefina, Ecuador (1990). Si bien estos desastres se produjeron hace algunos años, el análisis del papel que desempeñaron los medios tiene mucha actualidad por la función educativa (por tanto, preventiva) que deben tener, más aún debido a las frecuentes e intempestivas catástrofes que sufre nuestro continente. Los artículos correspondientes provienen del seminario sobre **Comunicación y Desastres Naturales** que realizó la UNESCO en junio de este año, en Quito. Además, esa función educativa y preventiva de los medios, adquiere una relevancia fundamental cuando de lo ambiental se trata pues las catástrofes que al respecto se presentan, de manera creciente, demandan un trabajo más responsable de los medios y mayor preparación de los periodistas.

¿Quiénes y qué se debería hacer si alguna inteligencia extraterrestre nos visita? Un análisis sobre el tema y propuestas a los medios entregamos en **Para el debate**. Incluimos un artículo sobre los logros de algunas ONG's para incorporar la comunicación en los planes de acción, luego de Beijing 95, y un agudo análisis sobre lenguaje y género.

Nuevamente, las páginas plurales de *Chasqui* están abiertas a los colegas de América Latina y el mundo que las quieran aprovechar para el debate y el intercambio de pareceres acerca del multifacético mundo de la comunicación.

PERIODISMO Y LITERATURA

Son aguas de un mismo caudal o trabajos excluyentes? La polémica es antigua: desde las crónicas de indias, maravillosa simbiosis de estos dos ejercicios escriturales, hasta algunos escritores contemporáneos que rechazan el trabajo periodístico.



EL SIGLO DE LA RADIO

- 4** De hoy a la eternidad
Jorge Enrique Adoum
- 8** Aguas de un mismo caudal
Carlos Morales
- 12** ¿Trabajos excluyentes?
Pedro Jorge Vera
- 14** Las crónicas de indias:
¿periodismo o literatura?
Olga Fernández
- 17** Una agencia de prensa
llamada José Martí
Julio García Luis
- 20** Rodolfo Walsh: el peso del
cuerpo en la palabra
Alejandro Luna
- 23** Nicolás Guillén: el olor a tinta
Joaquín G. Santana
- 26** Carpentier: cronista de su
tiempo
Alejandro Querejeta
- 30** Osvaldo Soriano: "ante todo
soy un escritor"
Juan Carlos Calderón
- 32** La radio: aquellos primeros
años
Luis Dávila Loor
- 36** El instrumento de la intimidad
Santiago Rivadeneira A.
- 40** En defensa de la radionovelas
Lola García V.
- 44** Ritualismo jurídico o derecho
a las comunicaciones
Arturo Bregaglio
- 47** Radio, jóvenes y el tercer
milenio
Sandro Macassi
- 51** ¿Qué hace comunitaria a una
radio comunitaria?
José Ignacio López Vigil
- 55** Una entrada popular al
Internet
Bruce Girard

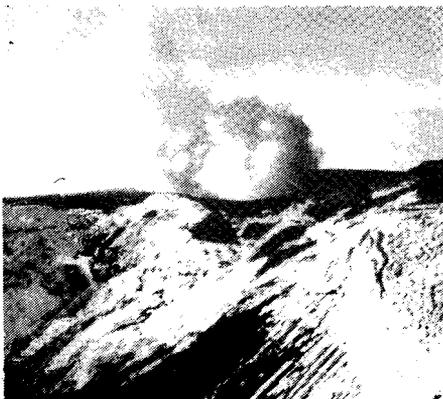
Desde la primera transmisión inalámbrica, 1895, hasta nuestros días, la radio ha sido el medio por excelencia. Ofrecemos una panorámica de lo que fue, es y debe ser "la mayor pantalla del mundo".



COMUNICACION Y DESASTRES

Puesto que es imposible predecir con precisión los desastres naturales, la educación y la prevención son ineludibles. En este sentido, los medios deben cumplir un papel importante en los desastres cíclicos y en aquellos que se derivan de los conflictos ambientales.

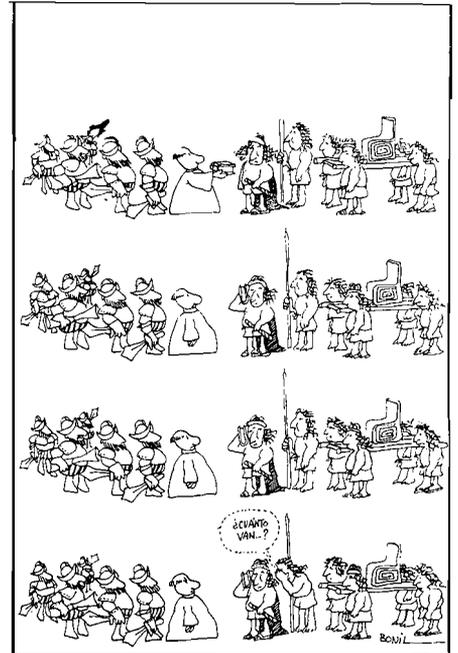
- 58** Terremoto en México (1985): enfrentar la emergencia
Javier Esteinou M.
- 62** Nevado del Ruiz: lecciones para la comunicación
Patricia Anzola W.
- 66** En medio del aislamiento
Susana Klinkicht
- 70** Cinco frases que hacen crecer la nariz de Pinocho
Eduardo Galeano
- 75** Del conflicto rojo al conflicto verde
Hernán Dinamarca
- 79** Periodismo ecológico: propuestas
Fernando Checa M.



PARA EL DEBATE

- 83** Comunicación y extraterrestres
Peter Schenkel
- 87** Beijing: comunicación, tema estratégico
Sally Burch

- 91** IDIOMA Y PERIODISMO
Lenguaje y discriminación de la mujer
Susana Cordero
- 95** ACTIVIDADES DE CIESPAL
- 97** AVISOS
- 98** RESEÑAS



NUESTRA PORTADA

Taky Onkoy. Oleo sobre tela, 60 x 40, de GUSTAVO CACERES.

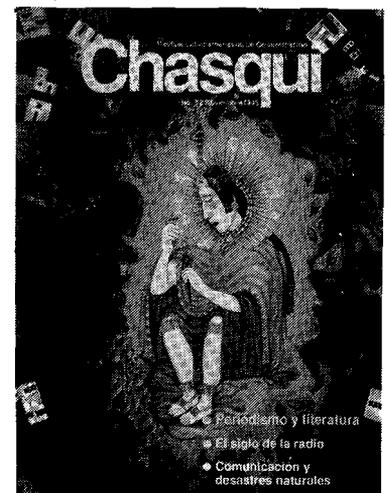
Serie "Iconos de los Andes"

El autor es ecuatoriano y su obra ha sido expuesta a nivel nacional e internacional.

Telf. (593-2) 532 326

DISEÑO PORTADA Y
CONTRAPORTADA

ARTURO CASTAÑEDA V.



El instrumento de la intimidad



“En el fondo de los auriculares siempre es de noche. No se comprende cómo puede haber emisiones de medio día”. Ramón Gómez de la Serna coincide con lo que expresara Paúl Castan: “el casco, al aislar los oídos de todo ruido exterior, situaba al oyente en un estado de meditación intensa, propicio al sueño y la sugestión, y lo que este recibía por los dos auriculares entraba en él como a escondidas y parecía ‘nacer’ en él”.

Tal parece que deberían respetarse ciertas condiciones (de tiempo, atmósfera, espirituales) para que la radio pudiera cumplir su rol y nosotros con ella. El nuestro, en todo caso, es el ser productores de sentido, a base de la asunción de códigos explícitos. De este modo se cumpliría lo que Barthes deno-

SANTIAGO RIVADENEIRA A., ecuatoriano. Escritor, actor e investigador de teatro, profesor universitario.

minó “el vértigo placentero”, diferente al de la lectura o al de la contemplación, por supuesto.

Se propone, una operación del significar. En dicha operación se articulan dos posiciones diferentes: desde donde se habla y desde donde se escucha. Ambas están implicadas en el proceso y su enfrentamiento dialéctico produce la transformación del significado (objetivo) en sentido (subjetivo), sea la inscripción de ambos simbólica o sintomática.

Acaricia el cuerpo con su aliento

Sin embargo, la radio no está considerada dentro de las fronteras del espectáculo porque, aparentemente, el contemplador tiene otro status. ¿Cuáles serían, entonces, los sentidos del sujeto interpelados por el espectáculo? Resulta fácil descartar, al menos tres de ellos: el gusto, el olfato y el tacto, que son los que caracterizan la intimidad, la más cercana proximidad entre el cuerpo del sujeto que percibe y el del objeto percibido.

El espectáculo -la relación espectacular- en cambio, parece constituirse en la distancia, en una relación distanciada que excluye la intimidad en beneficio de un determinado extrañamiento. En otros términos, el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se encuentran en la distancia.

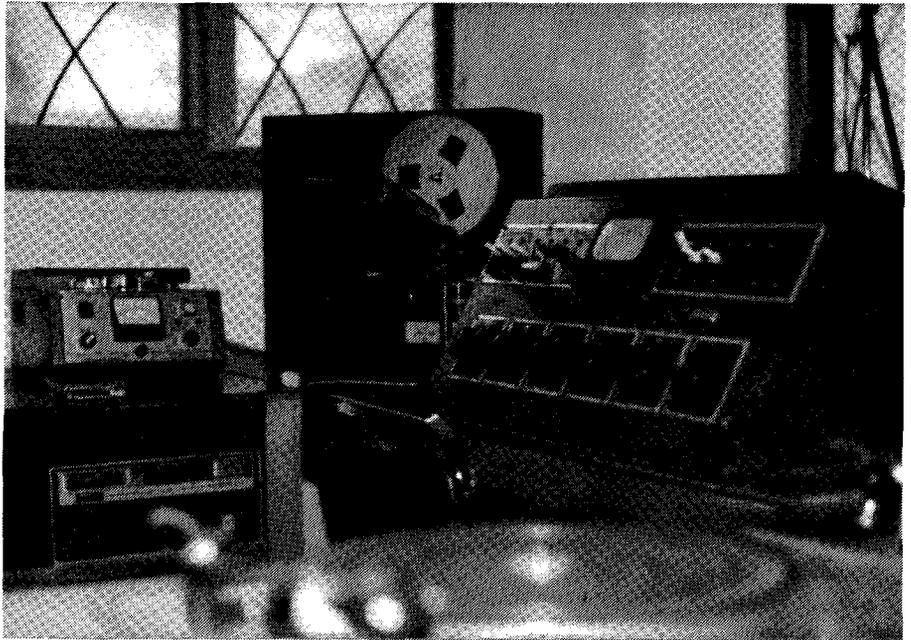
La pregunta es obvia: ¿Qué sucede, entonces, con el oído? En él ya la distancia se hace presente: cuando escuchamos, la voz del otro materializa una distancia con respecto a su cuerpo. Por eso cuando la voz accede al microcosmos de la intimidad se torna en el susurro de aquel que acaricia el cuerpo del sujeto con su aliento. El ámbito de la intimidad, necesario para que se consuma esta aproximación entre la radio y el oyente, tiene una relación aparentemente opuesta a la relación espectacular, como la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece.

Y sin embargo, podemos colegir que la radio -a través del radioteatro, principalmente- aportó la elocuente presencia del susurro, y aportó también una revalorización del universo acústico de los ruidos, que había sido importante en el efectista teatro del melodrama del siglo XIX, con sus aparatosas tormentas y demás parafernalias sonoras. En ese caso, habría que mencionar la experiencia del *Mercury Theatre of the Air*, y la más célebre transmisión, 30 de octubre de 1938, de la *Guerra de los mundos*, dirigida por Orson Welles sobre la novela homónima de H.G. Wells.

Oído: órgano del temor

No basta con decir que la radio es algo "fundamentalmente distinto" es importante clarificar qué se entiende por "distinto". Recurrimos a Bernhard Rubenach, autor del texto *En torno a la dramaturgia y a la historia de la obra radiofónica en Alemania*, para quien la radio puede, además de ser una plataforma para la difusión de otras artes narrativas y dramáticas, plantearse como una poética propia.

"El mundo está hecho para ser oído, no para ser visto", dice un personaje de alguna novela. "Formarse en el ejercicio de la escucha, es formarse en el retorno, perder la propia buena forma, reexaminar los supuestos, los sobreentendidos..."



"La mayor pantalla del mundo"



A propósito de esto, es bueno recordar un aforismo de Nietzsche, quien entendió con suprema lealtad el valor de los sentidos en relación con el conocimiento del mundo: "El oído, órgano del temor, solo ha podido desarrollarse en tal alto grado en las tinieblas y en la semioscuridad de los espesos bosques y de las cavernas, de acuerdo con la manera de vivir de la edad del temor, es decir, de la edad de mayor duración que ha existido en la historia de la humanidad: en la claridad el oído es menos necesario. Por ello se explica el carácter que posee la música como arte de las tinieblas y de la semioscuridad".

Desde el punto de vista de las carencias espectaculares del radioteatro -y en todo caso de la radio misma- es prudente definirlo como "una forma de antipantomima, como una negación del teatro gestual. Pues si la pantomima evacua la voz del actor, el radioteatro evacua, en cambio, la expresión corporal y facial".

La ficción, un signo de lo posible

Existen convenciones narrativas y sonoras que deciden los códigos y las actitudes del radioyente en el proceso de interpretación de la realidad sonora. Aparece el narrador, personaje central y omnisciente, una especie de tercer hombre, observador privilegiado de una reali-

dad que no podemos ver y que él ya ha vivido o está viviendo para contárnosla.

Armando Balsearre agrega, además, las pausas musicales como nexos de distintas secuencias, que simplemente connotan la acción con una fuerza expresiva determinada y nos anuncian el cambio de dimensión espacial y temporal; de la ruptura de los esquemas naturalistas de ese espacio y tiempo, que permite transportar a nuestra imaginación de un presente a un futuro lejano, de un lugar a otro, en unos segundos, con un cambio de decoración instantáneo y casi imperceptible. Los programas de noticias, por el contrario, se instalan en la misma imaginación de los oyentes como árbitros de lo real, y con códigos esencialmente distintos. Los hechos no existen, mientras no estén refrendados por la radio, la prensa o la televisión.



Sobre la base de estos presupuestos, Orson Welles discurrió su *Guerra de los mundos*, y se instaló en la memoria y la mente de los oyentes hasta convencerles de que la ficción era un signo de lo posible. La invasión de seres de otros mundos fue el pretexto para desatar el pánico por el futuro, más que por el presente que se estaba viviendo. Al mezclar los géneros y los estilos se pudo establecer la antinomia de la incredulidad de las masas, versus el pánico radiofónico inicial. La impresión de realidad, la invocación a expertos y autoridades, las ansiedades colectivas latentes debidas a la depresión económica y al clima político que precedió a la Segunda Guerra Mundial, y el pánico ante una amenaza exterior incontrolada (el miedo a lo desconocido), fueron los ingredientes que Welles conjugó en una alquimia espectacular de palabras, música y soni-

La Guerra de los Mundos Fragmento

PHILLIPS: Señoras y señores, les habla de nuevo Carl Phillips, desde la Granja Wilmoth, en Grovers Mill, New Jersey. El profesor Pierson y yo hemos hecho las once millas, que hay desde Princeton, en diez minutos. Bien... no sé por dónde empezar para describirles la extraña cosa que se desarrolla ante mis ojos, como escapada de una mil y una noches moderna. Acabo de llegar. Todavía no he podido echar un vistazo. Creo que ahí está. Sí, creo que es... la cosa exactamente delante de mis ojos, medio enterrada en un enorme hoyo. Debe haber caído cubierta de astillas de un árbol que ha aplastado en su caída. Lo que puedo ver del... objeto mismo no guarda mucha semejanza con un meteoro, por lo menos, con los meteoros que he visto. Parece más bien un enorme cilindro. Tiene un diámetro de... ¿Cuánto diría usted, profesor?

PIERSON (off): Unas treinta yardas.

PHILLIPS: Unas treinta yardas... El metal que lo recubre es... bueno, nunca he visto nada parecido. El color es una especie de blanco amarillento. Los espectadores más curiosos se empujan ahora para acercarse al objeto, a pesar de los esfuerzos de la policía para contenerlos. Me están obstruyendo la vista. ¿Querría apartarse, por favor?

POLICIA: ¡Apártense! ¡Apártense!

PHILLIPS: ...*(Se oye un ligero zumbido)* Un hombre pretende tocar la cosa... está discutiendo con un policía... el policía se sale con la suya... Señoras y señores, hay algo que se me ha olvidado mencionar con toda esta agitación, pero que se está haciendo cada vez más fuerte. Quizá lo hayan percibido ustedes en sus aparatos de radio.

Escuchen (Pausa larga). ¿Lo oyen? Se trata de un curioso zumbido que parece salir del interior del objeto. Acercaré el micrófono. Así *(Pausa)*. Ahora nos encontramos a menos de veinticinco pies de distancia. ¿Pueden oírlo ahora? ¡Ah! Profesor Pierson...

PIERSON: ¿Diga, Mister Phillips?

PHILLIPS: ¿Podría decimos a qué se debe ese ruido del interior de la cosa?

PIERSON: Posiblemente al desigual enfriamiento de la superficie...

VOCES: ¡Está abierta! ¡Se ha soñado la maldita tapal! ¡Cuidado! ¡Echense atrás! Señoras y señores, se trata de una cosa terrorífica que no he presenciado nunca... Un momento, alguien se está deslizando fuera por la abertura superior. Alguien... o algo. Puedo ver cómo los discos luminosos miran desde el agujero negro... ¿son ojos? Podría tratarse de una cara. Podría tratarse de...

(Grito de espanto de la multitud)

Dios santo, algo está saliendo de la sombra, retorciéndose como una serpiente gris. Ahora otro, otro y otro. Parecen tentáculos. Sí. Puedo ver el cuerpo de la cosa. Es grande como un oso y brilla como el cuero mojado. ¡Pero ese rostro! Es... indescriptible. Me cuesta trabajo obligarme a seguir mirando. Los ojos son negros y brillan como los de una serpiente. La boca tiene forma de V y la saliva cae de sus labios sin bordes, que parecen temblar o palpar. El monstruo o lo que sea, apenas puede moverse... La multitud retrocede. Se trata de una experiencia extraordinaria...



Orson Welles

dos de rara especificidad. En suma, operó una subversión de los códigos particulares de cada género radiofónico, que tal vez expliquen la clave interna de la trascendencia comunicativa que hace a la radio "distinta".

La guerra de los mundos

El 30 de octubre de 1938, Orson Welles y el *Mercury Theatre on the Air* transmitió su versión radiofónica de *La guerra de los mundos*. Desde los estudios de la CBS, en un rascacielos de New York, junto a una pequeña orquesta, un especialista en la producción de efectos sonoros y unos cuantos operadores en el control de emisión, Welles y cinco actores más se bastaron para representar una veintena de personajes y recrear una imaginaria invasión marciana, desde New Jersey a todo el país, en tan solo una hora.

Orson Welles estructuró el principio de la narración a partir de breves noticias sobre la previsión meteorológica, explosiones en Marte y la caída de un meteorito en Grovers Mill, New Jersey, que alternaba con la transmisión de música por una orquesta en el hotel Park

Plaza de New York. Un tiempo acelerado en el ritmo de la narración, guardando una simetría entre la duración de las voces y la de la música, con lectura rápida, conjugando varias voces en distintos lugares y combinando el género noticia con el género informativo entrevista, y la multiplicidad de acontecimientos; produjo la ilusión en los radioyentes de que apenas transcurridos ocho minutos del comienzo de la emisión, el tiempo radiofónico vivido había sido mucho mayor y convertía en perfectamente verosímil y "real" la continuidad dramática, entre el primer instante en que se informó sobre las explosiones detectadas en Marte y el momento de la descripción de la nave caída en Grovers Mill, ocho minutos radiofónicos después. Incluso, los fragmentos de veinte segundos de las interrupciones musicales de las orquestas, entre noticia y noticia, parecieron "excesivamente" largas para una audiencia que estaba en vilo esperando el desenlace de los hechos. Con el reportaje en directo, que describía la salida de los marcianos de la nave y los primeros enfrentamientos con el ejército, la impresión de realidad se acentuó.

A partir de esos instantes, era necesario solicitar la concurrencia de líderes de opinión respetables y creíbles que confirmasen lo que estaba sucediendo, para neutralizar cualquier duda sobre la verdad de los hechos. Así, Orson Welles hizo desfilar alternadamente, y a veces a través de un mismo actor, las voces del astrónomo Pierson, del Gobernador de New Jersey, del capitán Lansing, del Secretario del Interior, del vicepresidente de las operaciones McDonald, etc. Estas declaraciones se entrelazaban con informaciones de fuentes fidedignas, de instituciones imaginarias como el *Government Meteorological Bureau* o la *California Astronomical Society*.

El sentido descriptivo del texto de *La guerra de los mundos* hizo inevitable que el radioyente imaginase con detalle lo que estaba pasando, produciendo imágenes mentales que hacían visible, y por tanto real y próximo, lo ausente o extraño. La facilidad para producir imágenes auditivas, a través del texto dramático, actuó como un agente comunicativo incuestionable. En el recuadro, como ejemplo, un fragmento del programa. ●