

La música en la última etapa del radioteatro *El Siniestro Doctor Mortis* (1960-1980)

*The music in the last stage of radio play
El Siniestro Doctor Mortis (1960-1980)*

Cristián L. Guerra Rojas

Universidad de Chile, Santiago, Chile

cguerrara@uchile.cl

<https://orcid.org/0000-0002-2618-419X>

Resumen

Este estudio musicológico aborda la musicalización en el radioteatro chileno *El siniestro Dr. Mortis* de Juan Marino en su última etapa (1960-1980). Los objetivos fueron caracterizar el género de "música de terror", esclarecer el proceso de musicalización del radioteatro *El siniestro Dr. Mortis* en el período mencionado, identificar título y procedencia de los trozos musicales usados en cada episodio, y proponer tanto hipótesis hermenéuticas como proyecciones, a partir de la información encontrada. El marco teórico incorporó varios autores, especialmente K. J. Donnelly y su caracterización del género de música de terror en el cine, y la metodología incluyó entrevista, indagación bibliográfica y escucha de un amplio repertorio musical asociado al Doctor Mortis. Se descubrió una modalidad de trabajo peculiar en la edición de este radioteatro y el uso de piezas de música de concierto, de cine y de librerías musicales. Finalmente, se realiza un análisis hermenéutico que vincula la obra radial con la resignificación de piezas musicales y con la naturaleza plurimedial del universo del Dr. Mortis.

Palabras clave: Radioteatro chileno; terror; El Siniestro Doctor Mortis; Juan Marino; musicalización de radioteatro.

Abstract

This musicological study addresses the musicalization in Juan Marino's *El siniestro Dr. Mortis*, a Chilean radio play, on its last phase (1960-1980). The objectives were to characterize the genre of "horror music", to clarify the musicalization process of the radio drama *El siniestro Dr. Mortis* in that period, to identify the title and sources of the musical pieces used in the different episodes, and to propose both hermeneutical hypotheses and projections based on the information found. The theoretical frame incorporated several authors, especially K. J. Donnelly and his characterization of terror music in films, the methodology included interview, bibliographical research and listening of a wide musical repertoire. A peculiar work modality was discovered in the edition of this radio play and the use of pieces coming from concert music, film music and music libraries. Finally, hermeneutical hypotheses related to the re-signification of musical pieces and the plurimedial nature of the universe of Dr. Mortis are proposed.

Keywords: Chilean radio play; horror; El Siniestro Doctor Mortis; Juan Marino; musicalization of radio play.

1. Introducción

En 1945 el escritor y músico chileno Juan Bautista Marino Cabello (Punta Arenas, Chile, 7/09/1920 - Trelew, Argentina, 12/06/2007) creó un personaje que tiene hasta hoy vigencia en el imaginario chileno y latinoamericano: el Siniestro Doctor Mortis, relator y protagonista de diferentes relatos de terror, misterio, policial y ciencia ficción. Este personaje resulta ser, en última instancia, una encarnación de la maldad y la inevitable muerte, así como una condensación de miedos que han acechado al ser humano desde hace siglos (al menos en occidente) y que, paradójicamente, se entretajan con matices particulares de disfrute estético (Carroll, 2006).

Concebido originalmente para el radioteatro homónimo, el éxito del Dr. Mortis lo llevó a otros formatos desde la década de 1960, como la televisión, la grabación de vinilos con algunos episodios del radioteatro¹ y, en especial, las revistas de historietas. El Dr. Mortis aparece, así, como uno de los primeros personajes ficticios plurimediales en Chile, ya que protagonizaba o presentaba relatos en estos distintos medios².

Ahora bien, las personas que aún escuchan, recuerdan y disfrutan de los episodios del Dr. Mortis, tanto en Chile como en otros países, a menudo discurren o se preguntan acerca del impacto y la procedencia de la música que contribuye a realzar el clima y ambiente de cada relato³. Carol J. Clover (citada por Lerner, 2010, pp. viii-ix), al referirse a la experiencia del público aficionado al cine de terror, afirma que hay casos en que la música, más que las imágenes, incita a algunas personas a “taparse los oídos”⁴. Esta experiencia, por cierto, es muy similar a aquella que han vivenciado especialmente niñas, niños y adolescentes al escuchar radioteatros de terror, como *El siniestro Dr. Mortis*.

Para efectos de este estudio exploratorio se consideran aquellos episodios que se han conservado en formato digital y están accesibles en la plataforma YouTube. Además, un examen preliminar revela que en ellos se aprecia el uso de sonidos y de fragmentos musicales en función de la trama, pero no hay información disponible acerca del origen de estos trozos (segmentos o fragmentos musicales en cada episodio), es decir, las piezas musicales (obras breves o extensas) de las que

han sido extraídos, más allá de la rúbrica musical que caracterizó a este radioteatro por muchos años: *Una noche en el Monte Calvo* de Modest Musorgski. Tampoco existen análisis o estudios respecto del diseño sonoro global en estos programas de ficción.

Este texto constituye uno de los resultados de un proyecto de investigación musicológica de mayor alcance donde se abordó el radioteatro, las historietas y un elepé de cumbias de 1977, todos protagonizados por el Dr. Mortis⁵. Aquí el enfoque se centra en el radioteatro del Dr. Mortis y en su musicalización en las décadas de 1960 a 1980, es decir, en su última etapa.

2. Objetivos y metodología

Los objetivos propuestos para este texto son: (1) Caracterizar el género de “música de terror” en el radioteatro *El siniestro Dr. Mortis*; (2) Esclarecer el proceso de musicalización de este radioteatro en las décadas de 1960 a 1980; (3) Identificar las piezas de procedencia de los trozos musicales usados en los diferentes episodios de *El siniestro Dr. Mortis* en este periodo; y (4) Proponer hipótesis hermenéuticas y proyecciones a partir de la información encontrada.

Para cumplir con estos objetivos, se ha empleado la siguiente metodología: 1) Entrevista a Carlos Sánchez, radiocontrolador, quien trabajó con Juan Marino en el radioteatro en estudio durante el período correspondiente⁶; 2) Lectura analítica de fuentes documentales impresas y digitales acerca del género “música de terror” en el radioteatro y en el caso de *El siniestro Dr. Mortis*; 3) Identificación, dentro de un universo estimado de 3.000 episodios en el período 1960-1980⁷, de un corpus de 51 episodios del radioteatro del Dr. Mortis, los únicos que están disponibles y accesibles en la plataforma YouTube⁸; 4) Escucha de cada episodio disponible del radioteatro en tanto fuente documental sonora, con énfasis en los trozos musicales; 5) Identificación de los rasgos melódicos, armónicos y tímbricos de cada trozo musical; 6) Exploración e identificación de las piezas de procedencia de los trozos musicales mediante los siguientes pasos:

6.1) Exploración y registro de datos aportados en comentarios hechos entre 2017 y 2021 en los enlaces de radioteatros subidos a YouTube y en la página de Facebook "Lasmusicasdel.DrMortis9".

6.2) Escucha de obras de Stravinski, Musorgski, Dukas y otros, que son pertinentes según la bibliografía revisada.

6.3) Escucha de la banda sonora musical de distintos filmes, especialmente cine de terror, misterio y ciencia ficción, anteriores a 1980, compuesta por autores como Jerry Goldsmith, Bernard Herrmann, John Williams y otros.

6.4) Escucha del repertorio de terror, misterio y ciencia ficción en *music libraries*, disponible para uso en las décadas de 1960 y 1970.

6.5) Revisión de páginas web especializadas en la identificación de melodías, como Musipedia, IncipitSearch y Themefinder. Y, finalmente,

7) Clasificación de las 38 piezas musicales identificadas como fuentes de procedencia en dos grandes grupos: música extraída de obras fílmicas o musicales preexistentes y música correspondiente a "librerías musicales" (7).

3. Radioteatros, horror y música

La música ha sido fundamental en el desarrollo de la radio como medio (Maronna & Sánchez, 2001, p.94) y, en particular, del radioteatro. Crook (1999, pp.92-93) recuerda que compositores famosos de música cinematográfica, como Bernard Hermann, se formaron en la radio, y teóricos como Hilda Matheson consideraron la música como el primer fundamento del género al aportar trasfondo, emoción, asociación, atmósfera y cambios de escena. Según Díaz (2002, p.16), el radioteatro es uno de los géneros "que intentan establecer el diálogo entre la música y la palabra", mientras Cleveland (1968, p.269) observa que tanto las estructuras de la música como del radioteatro existen y dependen de la extensión temporal. Por su parte, Ken Garner identifica varios paralelos entre música y audiodrama (como el caso del radioteatro), especialmente la organización del tiempo, el ritmo, la velocidad y secuencias significativas (Crook, 1999, p. 95).

Hand y Traynor (2011, p.50), siguiendo a Crisell (1994), identifican cuatro grandes funciones de la música en el radioteatro: eslabón (cortina o corte), talante (*mood*, evocación de los pensamientos o sentimientos del personaje), efecto sonoro estilizado (tormentas) e índice (*indexical* o "diegética", que evoca la música que se escucharía en nuestro propio mundo en tal situación). Además de ayudar a la creación de imágenes, la música puede localizar la trama en tiempos y lugares determinados (Hand & Traynor, 2011), es decir, cumple una función narratológica clave, al igual que otros elementos sonoros aparte del lenguaje hablado (Huwiler, 2005). En cuanto al género del terror, Hand (2012), quien identifica las técnicas y estrategias formales en los radioteatros de horror¹⁰ estadounidenses de los años 30 y 40, menciona como elementos fundamentales al anfitrión, la generación de intimidación, la música no diegética y los efectos sonoros.

Aunque se suele asociar la "música de terror" con estereotipos vinculados con las corrientes modernistas y vanguardistas de la música docta, la realidad es que no es necesariamente así. Lerner (2010) cita ejemplos del siglo XIX, como el caso del *lied Erlkönig* de Franz Schubert. Incluso se puede retroceder más y recordar el estilo *ombra e tempesta* en la música europea de los siglos XVII y XVIII, concebido para el repertorio de concierto y con el que se emparentan obras como el *Concierto para piano en re menor*, K. 466, de W. A. Mozart, según el análisis de López-Cano (2020).

Kevin J. Donnelly profundiza en la descripción del género musical de "horror" en el cine, la que es perfectamente aplicable al radioteatro. Según Donnelly (2005), la música tiene un uso psicológico adicional a partir de las nociones de presencia/ausencia, origen percibido y volumen físico. Las piezas musicales concebidas para este género comparten algunos rasgos comunes: cuerdas de frecuencia baja y lentas, nota pedal (*drone*), disonancias sin resolver, timbres característicos (órgano, trémolo en el puente de violines o uso de la técnica del *sul ponticello* en estos instrumentos). Asimismo, en ellas suele apreciarse el recurso a técnicas, como los sonidos punzantes (*stings*) y el ostinato, las que permiten realzar la acción, evocar objetos e incluso "materializar" a los personajes (Donnelly, 2005, pp. 91-93).

El mismo autor plantea que la música puede cumplir función como onomatopeya (imitación o descripción

de sonidos), como marcador formal (cortina, corte o pausa) o como generadora de ambiente. Incluso los sonidos punzantes recuerdan la apelación "directa" de la música al sistema nervioso en un nivel primario, previo a la actividad cognitiva (Donnelly, 2005), así como una apelación física mediante el uso de sonidos en extremos agudos y graves, los que apelan al zumbido agudo del sistema nervioso central y al latido profundo del corazón en el torrente sanguíneo, condiciones que permiten que la música pueda encarnar (*embody*) al horror (Donnelly, 2005).

Finalmente, Donnelly postula que el principal modelo de la música de horror en el cine (y, en nuestro caso, en el radioteatro) está en la música instrumental programática del siglo XIX, con obras como la *Sinfonía fantástica* (1830) de Berlioz, *Una noche en el monte Calvo* (1867) de Musorgski, o *El aprendiz de brujo* (1897) de Dukas (Donnelly, 2005). Sin embargo, a diferencia de estas piezas programáticas, la música de horror, en general, rehúye la estructura *leitmotivica* (Donnelly, 2005)¹¹. A estos modelos hay que añadir lo que este autor llama "partituras-pastiche" de los años 30, además de obras de Stravinski como *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913) y también formas más populares de música, como las piezas musicales concebidas para el teatro (Donnelly, 2005).

La generación, plasmación o evocación musical del horror no se reduce necesariamente al uso del "género musical de horror" (Donnelly, 2005, p. 89). En el momento adecuado, una melodía infantil puede resultar tanto o más "terrorífica" que un "acorde dramático". Sin embargo, la existencia de un género musical específico, que se ha construido en torno al concepto de "terror", ha sido fundamental para la musicalización de relatos correspondientes, como se verá en los próximos párrafos.

3.1 Juan Marino, Carlos Sánchez y el radioteatro de Mortis

Los inicios del radioteatro del Dr. Mortis se remontan a 1945 en radio Ejército (Punta Arenas, Chile) y coinciden, por tanto, con los comienzos de la época dorada de este género radiofónico, correspondiente a las décadas de 1940 a 1970 (Rodríguez, 2019; Correa, 2022). Chile se encontraba entonces en un proceso de modernización impulsado por los

gobiernos radicales¹², en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias. En este marco, se infiere que la creación de la Empresa Nacional de Electricidad (ENDESA), en 1943, favoreció la propagación de la venta de receptores eléctricos fabricados en el país y la entrada masiva de este medio de comunicación a los hogares chilenos (Paredes, 2013).

De acuerdo con la información de distintas fuentes¹³, Marino tomó como inspiración los cuentos radiofónicos de terror relatados por Boris Karloff, los que se podían escuchar en Chile por onda corta. Marino infirió que la inclusión de trozos musicales y efectos de sonido (lo que no ocurría con esos cuentos de Karloff¹⁴) podría enriquecer estos relatos. Con esta visión creó el primer radioteatro del género de terror en Chile y a su anfitrión/protagonista (Godínez, 2010, p. 78). Al parecer, también desde su inicio¹⁵, la rúbrica musical del radioteatro y *leitmotiv* del personaje del Dr. Mortis (siempre encarnado por el propio Marino) fue *Una noche en el Monte Calvo* de Musorgski, pieza que se hizo masivamente conocida gracias a su animación en el filme *Fantasia* (1940) de Disney. "Una noche en el monte Calvo" es una de las traducciones al castellano del título ruso original *Ivánova noch na Lýsoi goré*, literalmente "Noche de San Juan en el monte Calvo", poema sinfónico escrito en 1867 y que tiene una compleja historia de composición y circulación. Durante mucho tiempo solo se conoció la versión editada por Rimski-Korsakov en 1886 (cinco años después de la muerte de Musorgski), en la cual se basó el arreglo de Leopold Stokowski para *Fantasia*.

Con el traslado de Marino a Santiago, en 1955, este radioteatro empezó a emitirse de manera regular, en distintos radios hasta comienzos de la década de 1980 (Correa, 2022)¹⁶. Desde el comienzo, Marino reclutó un elenco actoral que se renovaba regularmente y que se encargaba de encarnar a los personajes. Las fuentes de estos guiones o libretos fueron múltiples, principalmente literatura, radio, televisión y cine de terror, suspenso o ciencia ficción.

Una de las emisoras que transmitió este radioteatro fue radio Pacífico en la década del sesenta. Allí el radiocontrolador Carlos Sánchez Cáceres empezó su colaboración con Marino en la musicalización del radioteatro. Sánchez empezó a trabajar en 1959 como operador técnico en dicha emisora

casi por casualidad¹⁷ y en 1969 se trasladó a radio Portales, donde también llegó Marino con su radioteatro hasta 1982.

Marino y Sánchez tenían una modalidad de trabajo particular. En una primera fase, Marino y su elenco grababan los diálogos del episodio completo. En una segunda fase, y fuera de su horario laboral, Sánchez incorporaba sonidos y música al registro grabado. Es decir, Sánchez fue el responsable del diseño sonoro global y de la musicalización¹⁸ de cada episodio del Dr. Mortis en estos años. Este sistema de trabajo era completamente diferente al de otros radioteatros o programas radiofónicos donde Sánchez colaboraba, ya que, en todos esos casos, el sonido y la musicalización se realizaban en vivo y en directo. Sánchez, en suma, era el editor del radioteatro, una función fundamental en la elaboración de la dimensión técnico-lingüística de todo producto radiofónico, al sincronizar todo tipo de signos auditivos (Ciccoti, 2014).

Marino puso plena confianza en Sánchez para realizar esta importante labor de edición y este, a partir de las orientaciones generales y del carácter de cada capítulo, se nutría de diversas fuentes para hacer la musicalización: discos disponibles en la misma emisora, fonogramas aportados por el propio Marino, grabaciones captadas por onda corta, e incluso registros obtenidos en la proyección de filmes en salas de cine. Así, Sánchez proporcionaba tanto la música y las sonoridades diegéticas como aquella no-diegética o incidental para cada episodio del Dr. Mortis.

4. Análisis y resultados

4.1 Repertorio musical usado en el radioteatro del Dr. Mortis

En los 51 episodios estudiados, hay casos en que no fue posible identificar la procedencia de los trozos musicales, debido a factores como la baja calidad auditiva de los registros o, simplemente, no se encontró la información necesaria con las estrategias metodológicas usadas. En cambio, aquellas piezas musicales identificadas como fuentes de procedencia se agrupan en dos grandes grupos: música extraída de obras fílmicas o musicales preexistentes

y música correspondiente a “librerías musicales” (*music libraries*). Mientras en el primer grupo se agrupan piezas que no fueron concebidas para su uso en radioteatro, en el segundo se trata de piezas breves que han sido expresamente escritas o difundidas para usarse en radioteatro y en medios o géneros afines. Para cada episodio de *El siniestro Dr. Mortis* se escogía un fragmento musical particular para introducirlo, aunque el mismo trozo podía usarse en más de un episodio.

4.2 Música procedente de obras fílmicas y musicales preexistentes

Las piezas musicales identificadas como fuentes de procedencia provienen principalmente de música académica de concierto (Berlioz, Dukas, Musorgski, Sibelius, Strauss, Stravinski, Wagner) y de música de cine (Goldsmith, Komeda, Queen, Rodgers y Hammerstein II, Williams), con predominio de uso incidental, como se aprecia en la **Tabla 1**.

Según las funciones enumeradas por Crisell (1994) y Hand y Traynor (2011), la mayoría de los trozos se usa como talante o ambientación, es decir, como música no-diegética. Piezas de uso diegético, como el vals *Cuentos de los bosques de Viena* de Strauss en *Alguien gime en el castillo*, o el canto tradicional *Venid y vamos todos* en *La mujer de la niebla*, cumplen una función de índice, en tanto corresponden a música que se escucharía en una situación real similar. En estos ejemplos se ilustra el contexto de una fiesta de matrimonio o de una procesión.

El mismo fragmento de *La habitación del moro de Petrushka*, de Stravinski, aparece en 15 episodios, el más usado dentro del corpus. Asimismo, trozos de *El pájaro de fuego*, del mismo compositor, son usados en otros (o los mismos) episodios. Esto reafirma la observación de Donnelly respecto de las obras de Stravinski como modelo de la música de terror en cine (o en radioteatro). De la misma manera, fragmentos de *El aprendiz de brujo* de Dukas, otra pieza modelo en este ámbito, son aprovechados en tres episodios.

Una noche en el monte Calvo de Musorgski (otra obra referente para el género) se usa no solo como rúbrica de entrada de cada episodio, sino como *leitmotiv* que identifica al Dr. Mortis cuando no solo es narrador, sino personaje del relato (con

Tabla 1: Piezas musicales identificadas en episodios de *El siniestro Dr. Mortis*.

Piezas	Episodio(s)	Uso
Asuar: <i>El computador virtuoso</i> (1973)	<i>Melodía de horror</i>	Incidental
Berlioz: <i>Sinfonía fantástica</i> (1830)-5º movimiento	<i>El testimonio de Monseñor Krauss</i>	Incidental
Dukas: <i>El aprendiz de brujo</i> (1897)	<i>Cóctel macabro; El último invitado; La agradable tertulia del Dr. Morgue</i>	Incidental
Goldsmith: <i>Papillon</i> (1973) <i>Antonio's Death; Farewell</i>	<i>El hombre de nieve</i>	Incidental
Improvisación en flauta	<i>Concierto para flauta y muerte</i>	Incidental
Komeda: <i>Rosemary's Baby</i> (1968)- <i>The coven</i>	<i>El incubo</i>	Incidental
Musorgski: <i>Una noche en el monte Calvo</i> (1867)	<i>Cóctel macabro; El museo; El reloj; El último invitado; La agradable tertulia del Dr. Morgue; La verdad en el sepulcro; Viaje al horror</i>	Incidental
Pink Floyd: <i>Meddle</i> (1971)- <i>Echoes</i>	<i>El umbral del infierno</i>	Incidental
Pink Floyd: <i>The Dark Side of the Moon</i> (1973)- <i>On the run</i>	<i>Viaje al horror</i>	Incidental
Pink Floyd: <i>Ummagumma</i> (1969)- <i>Sisyphus</i>	<i>Bajo el signo de Vampa; El museo; El testimonio de Monseñor Krauss; El último invitado; La verdad en el sepulcro; Leucemia</i>	Incidental
Queen (1980): <i>Flash Gordon</i>	<i>El difunto que protesta; El fugitivo de las galaxias; El reloj; Onda cerebral</i>	Incidental
Rodgers y Hammerstein II: <i>Flower Drum Song</i> (1958)- <i>I enjoy being a girl</i>	<i>Ling Fu</i>	Diegético
Sibelius: <i>Sinfonía N°2</i> (1902)	<i>La verdad en el sepulcro; Una mujer en el camino</i>	Incidental
Strauss, J: <i>Cuentos de los bosques de Viena</i> (1868)	<i>Alguien gime en el castillo</i>	Diegético
Stravinski: <i>El pájaro de fuego</i> (1910)- <i>Introducción; Preludio; Danza de Katschei; Canción de cuna</i>	<i>Cóctel macabro; Concierto para flauta y muerte; El difunto que protesta; El museo; El que debía llegar; El último invitado; La agradable tertulia del Dr. Morgue; La maldición de los Valedi; La mortaja; Secuestrada</i>	Incidental
Stravinski: <i>Petrushka</i> (1911)- <i>La habitación del moro</i>	<i>Alguien gime en el castillo; Bajo el signo de Vampa; Cámara de seguridad; El que debía llegar; El testamento del sr. Torres; El testimonio de Monseñor Krauss; El último invitado; La agradable tertulia del Dr. Morgue; La maldición de los Valedi; La muerte destroza los rostros; La urna de plomo; Leucemia; Secuestrada; Viaje al horror</i>	Incidental
Tradicional: <i>Venid y vamos todos</i>	<i>El difunto que protesta; La mujer de la niebla</i>	Diegético
Wagner: <i>El holandés errante</i> (1843)- <i>Obertura</i>	<i>El último invitado; La urna de plomo; Una mujer en el camino</i>	Incidental
Williams: <i>Encuentros cercanos del tercer tipo</i> (1977)	<i>Aquelarre; Demasiado barato; El día del caracol; El fugitivo de las galaxias</i>	Incidental

Fuente: Elaboración propia.

participación directa o indirecta en cinco episodios). En *Cóctel macabro*, otro fragmento de esta pieza, refuerza el clima de tensión emocional.

Resulta interesante la incorporación de música de Pink Floyd en ocho episodios, especialmente la primera y la cuarta parte de la pieza *Sisyphus* en seis capítulos, lo que la constituye en la cuarta obra más usada en este corpus, después de las piezas de Musorgski y de Stravinski. El uso de música del filme *Rosemary's Baby* tiene directa relación con el argumento de *El incubo*, el que está basado claramente en aquel filme: una mujer que es elegida (contra su voluntad y conocimiento) para

ser la madre de un ser diabólico. Este episodio tiene varias partes, no sabemos exactamente cuántas, ya que se ha conservado sólo una de ellas. Sin embargo, tiene una versión en historieta, publicada en dos partes en la revista *El Siniestro Doctor Mortis* 63 y 64 (1970), lo que nos permite apreciar la relación directa que tiene con el argumento del filme mencionado.

El uso de un fragmento del disco *El computador virtuoso* en *Melodía de horror* reviste doble interés. En primer lugar, porque se trata de la única pieza identificada escrita por un compositor chileno (José Vicente Asuar). Y, segundo, porque no

se trata de una “obra” propiamente tal, sino de una demostración de las posibilidades de creación musical con el computador, específicamente la generación de vibrato. Aquí Sánchez lo vincula diegéticamente con el “melodiófago”, un instrumento musical ficticio.

El *Concierto para flauta y muerte* está protagonizado por un vampiro flautista. En consecuencia, tanto al comienzo como en otros momentos, se escucha una flauta sola. Según Sánchez, se trata de la improvisación realizada por un flautista cuyo nombre no recuerda, al que Marino llevó al estudio de la radio exclusivamente con este propósito. En otras palabras, se trata de un fragmento creado de forma exclusiva para este episodio. Sánchez comentó que este relato tuvo tres versiones en diferentes épocas, con distintos instrumentistas: flautista (la única que se ha conservado), violinista y trompetista.

La fecha de estreno de filmes o de publicación de discos, de donde provienen varias piezas, permite corroborar que la mayoría de los episodios que se han conservado del radioteatro corresponden a registros de los años 70. Probablemente los últimos episodios grabados fueron aquellos cuatro que incorporan música del filme *Flash Gordon* (1980) de Queen. En uno de estos episodios, *El difunto que protesta*, se alude al atentado contra Juan Pablo II ocurrido en mayo de 1981. Marino se marchó de Chile en 1977 para establecerse en Trelew (Argentina). Sin embargo, con ocasión de una visita suya a comienzos de los 80, se grabaron algunos episodios adicionales del radioteatro, según recuerda Sánchez. Seguramente fueron estos cuatro y se registraron en 1981 o 1982.

4.3 Música procedente de librerías musicales

Las “librerías musicales” (*music libraries*) son parte de la llamada *production music*, la que incluye también a la música liberada de derechos (*royalty-free music*). Se trata de catálogos de piezas musicales grabadas y concebidas para una licencia rápida (la diferencia de la música liberada de derechos) con el fin de usarlas en diferentes producciones, principalmente series de radio o de televisión. Su origen se remonta a las primeras décadas del siglo XX y se vincula con los comienzos del cine.

Nunca existió realmente un “cine mudo”, sino músicos que interpretaban piezas o trozos de acuerdo con el carácter y trama del filme proyectado en la sala (he aquí el origen de las “partituras-pastiche” que menciona Donnelly).

A partir de estereotipos musicales derivados de la época romántica, e incluso anteriores, se confeccionaron álbumes con partituras de diversa procedencia y categorizadas según los requerimientos y peripecias de la narración, es decir, situaciones de romance, de combate, de misterio, de persecución, de éxtasis religioso, de terror y otras. Con el advenimiento de la radio y la televisión, esos álbumes dieron paso a catálogos de piezas grabadas, con el mismo fin y con base en los mismos estereotipos.

En el caso del radioteatro *El siniestro Dr. Mortis*, Carlos Sánchez tuvo a su disposición el catálogo de Major Records, propiedad de Valentino Production Music Library (Valentino Inc., desde 1982), una compañía fundada por el ítalo-estadounidense Thomas J. Valentino, en 1932, y que proveyó de música y sonidos a espectáculos de teatro, de radio, de televisión y de cine¹⁹. Gracias a la ubicación de varias piezas de esta librería musical en internet²⁰, se ha identificado el uso de 19 de ellas en episodios de este radioteatro. En la **tabla 2** se comparte la información encontrada²¹.

Las piezas más usadas son *Unknown Danger* (12 veces), *Dread Realization* (11), *Sliding Bridge* (9), *Upheaval* (9), *Threat* (7), *Approaching Fear* (6) y *Tension* (6). Cuatro de ellas fueron escritas por el francés Roger Roger (1911-1995), destacado por su producción en el campo de la “música orquestal ligera” como compositor y director. *Dread Realization* y *Tension* fueron escritas por Sam Trust (n. 1933), fundador de Association Production Music, LLC (APM Music), compañía del mismo rubro de Valentino Inc.

La pieza *Upheaval* del compositor estadounidense “Rico Calle” (Ralph Carmichael, 1927-2021), aunque es parte del catálogo de Valentino Inc., procede originalmente de la banda sonora musical del filme *The Blob* (1958). No solo fue usado como parte de la música no-diegética de varios episodios, sino también como cuña de aviso de venta de otros productos vinculados con el personaje del Dr. Mortis en las pausas comerciales²².

Tabla 2: Piezas de Valentino Inc., usadas en episodios de *El siniestro Dr. Mortis*.

Piezas	Episodio(s)	Uso
Calle: <i>Upheaval</i> (1958)	<i>Aquelarre; Cóctel macabro; El íncubo; El que debía llegar; El testamento del sr. Torres; El testimonio de Monseñor Krauss; El umbral del infierno; Melodía de horror; Viaje al horror</i>	Incidental
Roger: <i>Aggression</i> (ca.1957)	<i>Demasiado barato</i>	Incidental
Roger: <i>Approaching Fear</i> (1956)	<i>Alguien gime en el castillo; Bajo el signo de Vampa; Concierto para flauta y muerte; La garra; La mortaja; Los dientes de la bestia</i>	Incidental
Roger: <i>Atomic Monster</i> (ca.1957)	<i>El escultor del diablo</i>	Incidental
Roger: <i>Dreaming Awake</i> (ca.1957)	<i>La guardiana</i>	Incidental
Roger: <i>Dreamy Lane</i> (ca.1957)	<i>Concierto para flauta y muerte; El hombre de nieve; La maldición de los Valedi</i>	Incidental
Roger: <i>Escape in the Night</i> (ca.1957)	<i>Demasiado barato</i>	Incidental
Roger: <i>Meteor's Trip</i> (ca.1957)	<i>La guardiana</i>	Incidental
Roger: <i>New Threat</i> (ca.1957)	<i>Demasiado barato</i>	Incidental
Roger: <i>No Man's Lane</i> (1956)	<i>Alguien gime en el castillo; El umbral del infierno; La garra; La guardiana; Los dientes de la bestia</i>	Incidental
Roger: <i>Sliding Bridge</i> (ca.1957)	<i>Alguien gime en el castillo; Bajo el signo de Vampa; El difunto que protesta; El hombre de nieve; El umbral del infierno; La garra; La guardiana; La maldición de los Valedi; La mortaja</i>	Incidental
Roger: <i>Spell of the Unknown</i> (ca.1957)	<i>La guardiana</i>	Incidental
Roger: <i>Threat</i> (1956)	<i>Alguien gime en el castillo; Bajo el signo de Vampa; Concierto para flauta y muerte; El difunto que protesta; La maldición de los Valedi; La mortaja; Los dientes de la bestia</i>	Incidental
Roger: <i>Unknown Danger</i> (ca.1957)	<i>Alguien gime en el castillo; Bajo el signo de Vampa; El difunto que protesta; El íncubo; El que debía llegar; La maldición de los Valedi; La mortaja; La muerte destroza los rostros; La mujer de la niebla</i>	Incidental
Trust: <i>Dread Realization</i> (ca.1960)	<i>Alguien gime en el castillo; Bajo el signo de Vampa; Concierto para flauta y muerte; El difunto que protesta; El íncubo; La agonía; La garra; La maldición de Valedi; La mortaja; Los dientes de la bestia; Sorpresa</i>	Incidental
Trust: <i>Eccentricity</i> (ca.1960)	<i>El difunto que protesta; Sorpresa</i>	Incidental
Trust: <i>Escape</i> (ca.1960)	<i>El íncubo; La maldición de los Valedi; La mortaja; Sorpresa</i>	Incidental
Trust: <i>Mystic Interlude</i> (ca.1960)	<i>Bajo el signo de Vampa; El difunto que protesta; El íncubo</i>	Incidental
Trust: <i>Tension</i> (ca.1960)	<i>Alguien gime en el castillo; Concierto para flauta y muerte; El difunto que protesta; La agonía; La maldición de los Valedi; La mortaja</i>	Incidental

Fuente: Elaboración propia.

Hay tres piezas (*Aggression*, *Escape in the Night* y *New Threat*) ubicadas en un solo episodio: *Demasiado barato*. En el caso de *Dreaming Awake* y *Meteor's Trip* aparecen también en un solo capítulo, *La guardiana*, donde la segunda pieza es utilizada como presentación del episodio. Según se aprecia en varios casos y de acuerdo con Sánchez, en varias ocasiones se utilizó solamente un fragmento de cada pieza (rasgo compartido con las obras del grupo anterior), y muchas veces manipulado mediante distintas técnicas: aumento o disminución de velocidad, reiteración, combinación o superposición con trozos adicionales y otros recursos.

El estilo musical de estas piezas se ajusta globalmente a las características que identifica Donnelly para el género "música de horror": violines en trémolo, disonancias no resueltas, uso de órgano y otras similares. Todas cumplen la función de ambientación no-diegética. Los títulos de cada una, sin duda, facilitaron la labor de Sánchez para elegir trozos adecuados. Varias de ellas fueron grabadas originalmente en discos 78 rpm, después recopiadas en elepés y, en los últimos años, en cedés. En estos cedés, estas piezas se presentan en una de dos categorías: *Sci-Fi* y *Mystery/Suspense*. Esto conduce a considerar que la frontera entre ambos géneros musicales resulta muy permeable.

5. Conclusiones

Este es el primer estudio donde se ha abordado la musicalización en el radioteatro *El Siniestro Dr. Mortis* de Juan Marino. Para ello, fue necesario caracterizar el género de "música de terror", como, asimismo, esclarecer ese proceso de musicalización, en las décadas de 1960 a 1980, para lo cual resultó fundamental la entrevista a Carlos Sánchez, radiocontrolador y postproductor, quien estuvo a cargo de la edición de cada episodio del radioteatro en esta etapa, con una modalidad de trabajo específica y particular. Para identificar las piezas musicales que Sánchez usó en diferentes episodios disponibles y accesibles, que se han conservado del radioteatro, fue imprescindible aislar los segmentos musicales en cada capítulo. Sobre la base de información bibliográfica y de comentarios hechos en los enlaces de los radioteatros disponibles en internet, se hizo una escucha de música académica de concierto, de bandas sonoras musicales de filmes y de "librerías musicales". Se llegó así a identificar 38 piezas como fuentes de procedencia de trozos musicales.

Resulta muy interesante la modalidad de trabajo entre Marino y Sánchez para la musicalización del radioteatro. Por ahora no hay antecedentes acerca de si Marino tendría esta misma manera de trabajar antes de conocer a Sánchez, o si existen casos similares en otros radioteatros chilenos o latinoamericanos.

Las 38 piezas musicales que se usaron para musicalizar estos 51 episodios de *El siniestro Dr. Mortis* responden, en su mayoría, a aquellas características generales de la "música de horror", según la definición consensuada en la literatura revisada. Ahora bien, es importante aclarar que no todos los episodios disponibles corresponden exactamente a relatos de terror. Hay casos, como *Onda cerebral*, que más bien se inscriben en ciencia ficción, o *El difunto que protesta*, que resulta ser una comedia negra.

Entre los episodios donde no fue posible identificar la procedencia de sus trozos musicales, hay varios que tampoco caben en la categoría de relatos de terror y la música que ocupan es, consecuentemente, diferente. Es el caso de *Diamantes en la fuente*, que también tiene carácter cómico.

Una primera hipótesis se funda en que, de seguro, buena parte de la audiencia del radioteatro de *El Siniestro Dr. Mortis* jamás ha sabido que, según el episodio correspondiente, ha escuchado fragmentos musicales de Stravinski, Dukas o Sibelius, o trozos procedentes de librerías musicales. En su vivencia, lo que ha percibido es música que se asocia al mundo en que estos viven (música diegética o música-índice) o música que separa secciones, caracteriza personajes, o, sobre todo, subraya el clima emocional, predominantemente de suspenso, tensión o terror (música incidental). En este sentido, mientras las piezas de librerías musicales han sido, en su mayoría, concebidas con este propósito, no es el mismo caso de los trozos procedentes de filmes o de obras de concierto que, por medio del proceso de edición realizada por Sánchez, resultan re-significadas en el radioteatro. Así, por ejemplo, la música sinfónica que Sibelius escribió para una sala de concierto se vincula con la trágica historia de una chica que muere en un accidente (*Una mujer en el camino*) o que es infiel a su novio (*La verdad en el sepulcro*). O aquella que escribió Goldsmith para el filme *Papillon*, ambientado en una cárcel tropical, se asocia con los traumas en la vida de una mujer en un contexto invernal (*El hombre de nieve*). O el trozo que Asuar compuso solo para ilustrar las posibilidades de un instrumento electrónico, pasa a ser la "voz" de un instrumento siniestro de origen sobrenatural (*Melodía de horror*).

Otra interpretación posible es que, como se ha mencionado anteriormente, desde la década de 1960 el Dr. Mortis pasó a ser un personaje plurimedial, al expandirse desde el radioteatro hacia otros medios visuales (historieta, teatro, televisión). Es decir, tanto el personaje principal como sus relatos ya no solo se "escuchaban", sino que ahora podían "verse". O, en otro sentido, la visualización libre que cada auditor/a podía imaginar al escuchar el radioteatro, ahora podía ser orientada según la imaginación de dibujantes específicos (historieta) o elencos actorales (teatro o televisión). Este hecho, reforzado con algunos relatos que existen tanto en versión de radioteatro como de historieta, implica que, desde la década de 1960, para algunas personas el radioteatro del Dr. Mortis dejó de "verse solo con los oídos" (Díaz, 2002, p.17) o de percibirse en términos de "sustancia puramente auditiva" (Ciccoti, 2014, p.149). Y, a la inversa, ¿habrá personas que, al leer la ver-

sión en historieta de *Melodía de horror*²³, habiendo conocido previamente la versión en radioteatro, “escucharon” (o escuchan) aquel trozo de Asuar que Sánchez vinculó con el melodiófago?

El universo de episodios disponibles de *El Siniestro Dr. Mortis* representa un porcentaje mínimo (1,7%) de los tres mil (cifra estimada) episodios emitidos o grabados en el período 1960-80. Aún queda la esperanza de que aparezcan episodios adicionales que personas particulares pudieran conservar (Correa, 2022), lo que permitiría ampliar este corpus, pero es muy poco probable que se puedan localizar registros anteriores a la década de 1970. Asimismo, la baja calidad del registro de algunos episodios impide identificar adecuadamente las piezas musicales utilizadas.

Debido a que es un estudio exploratorio, no se ha podido realizar el análisis pormenorizado de la musicalización de algún episodio específico en términos de ubicación temporal y su vínculo con la trama narrativa, por lo que queda el desafío de acotar el objeto de estudio para estos efectos. O, también, ofrecer una comparación respecto de lo que ocurre con una misma pieza musical usada en diferentes episodios en esos términos. Al respecto, tanto esas tareas como el análisis de la clasificación de música de obras o filmes y librerías musicales constituyen esbozos de posibles líneas de estudio que permitan realizar interpretaciones más elaboradas. A esto debemos agregar análisis que distingan los episodios que corresponden propiamente al género de terror, de aquellos que caben más bien en las categorías de ciencia ficción o comedia, y el papel que cumple la música en ellos.

Por último, estudios comparativos a nivel chileno o latinoamericano podrían arrojar luz en temas tales como la modalidad del trabajo de edición de los radioteatros, o la aplicación de este estudio a otros personajes ficticios similares, en Chile o en Latinoamérica, como podría ser el caso de *El Monje Loco* de México. De esta forma se podría enriquecer la investigación en este amplio y rico campo de vínculos entre música, radioteatro y otros medios.

Notas

1. Se usa el término “radioteatro” para referirse tanto al género como a cada serie radiofónica con su título, como el caso del radioteatro *El Siniestro Dr. Mortis*. Y se usa de manera indistinta los términos “episodio” o simplemente “capítulo” para referirse a cada capítulo o relato dramatizado, los que tienen su título particular.
2. Se opta por el término “plurimedial” y no “multimedial”, al tomar en cuenta que el personaje del Dr. Mortis es protagonista de relatos en distintos medios (principalmente radioteatro e historieta), pero que no son digitales ni están abiertos a la interacción con el público lector o auditor, características que suelen definir lo que hoy se conoce como “multimedialidad”.
3. Ejemplos: “diego malebran” en 2017 sobre *Ling Fu* (<https://bit.ly/3RCTSfg>); “Rocko Van Roman” en 2020 sobre *Demasiado barato* (<https://bit.ly/3xpKTXp>); “C. Adasme G.” en 2020 sobre *El que debía llegar* (<https://bit.ly/3RKwPiy>).
4. *Some viewers claim that they are more disturbed by the “music” of horror movies than the images, and that they cover not their eyes but their ears in the “scary parts.” Sound in cinema in general has been undertheorized, and horror sound scarcely theorized at all.*
5. “Las músicas del Dr. Mortis: radioteatros, historietas y cumbias”, proyecto folio 592922. Fondo de la Música, Línea de Investigación y Registro de la Música Nacional, convocatoria 2021. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile.
6. Esta entrevista se realizó por vía telemática el 11 de febrero de 2022 y se complementó con algunas consultas vía WhatsApp en los días posteriores. Después de tantos años, Sánchez no recuerda exactamente el título o procedencia de cada pieza musical que ocupó en los diferentes episodios.
7. Debido a la desaparición de la mayor parte de los registros anteriores a 1970 (ver nota 5) y la incertidumbre respecto del destino de muchos registros posteriores, es imposible tener una cifra exacta de todos los episodios que se grabaron y transmitieron de este radioteatro. La estimación de 3.000 para el período 1960-1980 procede de un promedio supuesto de 150 capítulos grabados al año, durante 20 años.

8. Según Mauricio Marino Martinic, hijo de Juan Marino, en una entrevista transmitida por radio Bío-Bío el 14 de septiembre de 2020, a comienzos de la década de 1970 su padre vendió gran parte de las cintas magnetofónicas donde conservaba el registro de la mayor parte del radioteatro.
9. Esta página fue creada en junio de 2021 específicamente para fines del proyecto de investigación mencionado en nota 5.
10. Aquí uso los términos “terror” y “horror” indistintamente.
11. El término alemán *leit-motiv* fue acuñado para analizar los dramas musicales de Richard Wagner, donde diferentes personas, situaciones, objetos o conceptos se vinculan con materiales temáticos mínimos (motivos) que se transforman y entretienen a lo largo de la obra.
12. Los gobiernos radicales corresponden a aquellos encabezados por los presidentes Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), Juan Antonio Ríos Morales (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952), miembros del Partido Radical.
13. <https://bit.ly/3RKSdnR>; <https://bit.ly/3cQHmKm>
14. Aunque en las fuentes mencionadas Marino se refiere a transmisiones de la BBC de Londres, es probable que se tratara de *Creeps by Night*, programa radiofónico de horror que se transmitió en 1944, por Blue Network, en EE. UU. (quizás retransmitido por la BBC). Karloff era su principal anfitrión y, si bien apareció como invitado en otros programas similares en aquellos años, no volvió a ejercer el papel de anfitrión sino hasta 1949 con *Starring Boris Karloff*. En realidad, no había total ausencia de música en ese programa, pero tenía una presencia menor de lo que se puede apreciar en el radioteatro del Dr. Mortis.
15. No se pudo corroborar si efectivamente esta pieza fue la característica del radioteatro desde 1945.
16. Queda pendiente establecer el “itinerario” completo de traslados de Marino y de su radioteatro entre 1945 y 1980.
17. A los 19 años fue a visitar a un amigo que trabajaba haciendo grabaciones en esa emisora y justo en ese tiempo el radiocontrolador fue despedido. Sánchez tenía algunos conocimientos musicales elementales por su formación en el colegio, lo invitaron a asumir el puesto y forjó su oficio con el tiempo.
18. Aquí se entiende “musicalización” como composición, arreglo o ajuste de piezas musicales preexistentes para insertarlas en el relato, mientras “diseño sonoro” remite a la realización de la banda sonora completa, incluyendo música, sonidos y diálogos.
19. La pista conducente a esta librería musical apareció en un comentario de “C. Adasme G.” en la página de Facebook “Lasmusicasdel.DrMortis”.
20. Principalmente en YouTube y en el sitio del sello BMG (<https://bit.ly/3RE5VZS>)
21. No hay información exacta acerca de fecha de composición de varias piezas.
22. Esto se aprecia claramente en el registro que se conserva de la primera parte del episodio *Melodía de horror*.
23. Revista *El Siniestro Doctor Mortis* 22 (2ª etapa, 1973).

Referencias

- Carroll, N. (2006). *Filosofías del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado.
- Ciccoti, E. (2014). The philology and aesthetics of radio according to Leopold Blaustein. En M. Cavagna & C. Maeder (Eds.). *Philology and Performing Arts: A Challenge* (pp. 147-161). Presses Universitaires de Louvain.
- Cleveland, L. (1968). Trials in the soundscape: the radio plays of Samuel Becket. *Modern Drama*, 11 (3), 267-282. <https://doi.org/10.1353/mdr.1968.0053>
- Correa, M. P. (2022). La época dorada del radioteatro chileno (1940-1970). En R. Rodríguez (Ed.), *100 años de la radio en Chile* (pp. 56-85). LOM.

- Crisell, A. (1994). *Understanding Radio*. Routledge.
- Crook, T. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*. Routledge.
- Díaz, R. (2002). Radioteatros: música para ningún escenario. *Resonancias*, 6 (11), 14-18.
- Donnelly, K. J. (2005). *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. The British Film Institute.
- Godínez, F. (2010). *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes teórico-prácticos para la producción integral*. Ediciones del Jinete Insomne.
- Hand, R. J. (2012). *Terror on the air! horror radio in America, 1931-1952*. McFarland y Co.
- Hand, R. J. & Traynor, M. (2011). *The Radio Drama Handbook*. Continuum International Publishing Group.
- Huwiler, E. (2005). Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 3 (1), 45-59. <https://doi.org/10.1386/rajo.3.1.45/1>
- Lerner, N. (Ed). (2010). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Routledge.
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. ESMUC.
- Maronna, M. & Sánchez, R. (2001). Prácticas culturales y de consumo. La escucha cotidiana del radioteatro. *Signo y Pensamiento* (39), 90-96.
- Paredes, R. (2013). Trazando los primeros tiempos de la radio en Chile (1922-1944). *Revista Brasileira da História da Mídia (RBHM)*, 2 (1), 177-190. <https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.2120133919>
- Rodríguez, R. (2019). Las tres etapas del radioteatro en Chile: de la época dorada al nuevo auge de las series de ficción. *Index.comunicación. Revista científica de comunicación aplicada*, 9 (2), 55-73. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Lastre>

- Sobre el autor:

Cristián Guerra es Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Es académico del Departamento de Música de la Universidad de Chile desde 1993 y ha participado en calidad de investigador principal o de coinvestigador en diversos proyectos, además de presentar ponencias en congresos, seminarios y coloquios nacionales e internacionales. Ha publicado artículos en revistas tanto nacionales como internacionales.

- ¿Cómo citar?

Guerra, C. (2022). La música en la última etapa del radioteatro *El Siniestro Doctor Mortis* (1960-1980). *Comunicación y Medios*, 31(46), 84-95. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2022.66864>