

“La dimensión estética en la
comunicación radiofónica:
Un caso ficcional,
El Túnel de Ernesto Sábato”



Autoras: María de la Paz Miguel - Noelí Pérez



Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

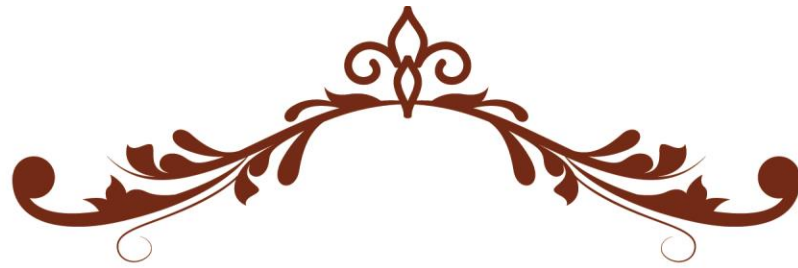
Tesis de Grado

“La dimensión estética en la
comunicación radiofónica:
Un caso ficcional, El Túnel
de Ernesto Sábato”

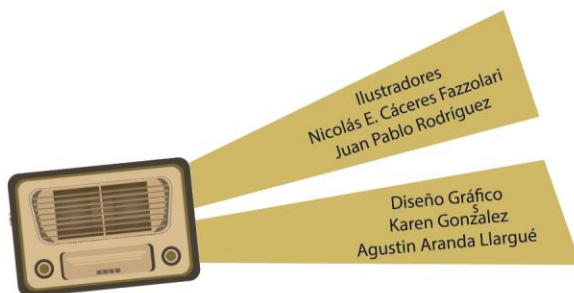
Directora: Dra. Andrea Holgado
Junio de 2015

Autoras: María de la Paz Miguel | Noelí Pérez





“La dimensión estética en la
comunicación radiofónica:
Un caso ficcional,
El Túnel de
Ernesto Sábato”





AGRADECIMIENTOS

El camino que comenzó hace años atrás llegó a su fin. Una inmensa sensación de satisfacción me sacude por haber alcanzado uno de los mayores logros de mi vida: graduarme. Son muchas las personas que formaron parte de este viaje, con obstáculos que parecen grandes; pero se recuerdan con una sonrisa cuando la meta está cumplida.

Gracias a todas las personas que me ayudaron a lograr este objetivo. Gracias mamá, papá, hermano, tía y amigos por acompañarme siempre. Gracias a aquellos docentes que marcaron mi aprendizaje y a los compañeros de quienes aprendí. A cada una de esas personas especiales, gracias.

Nada mejor que concluir mi carrera universitaria fusionando mis dos pasiones: la actuación y la radio. Esta carrera me hizo conocer el mundo radiofónico y su magia. Esa magia que me atrapó y me convirtió en una apasionada de la radio.

María de la Paz Miguel

Con solo cerrar los ojos me abstraía de la realidad y me dejaba llevar por las ondas. A veces eran palabras, otras, tan solo música; y las sensaciones comenzaban a aparecer. Con esta Tesis pude conectarme con ese medio que me cautivó desde el primer momento: la radio. En este largo camino me acerqué aún más y aprendí, con aciertos y desaciertos, a sumergirme en ese mundo sonoro del que hoy puedo decir que soy parte. Gracias a la música porque no imagino un solo día de mi vida sin su compañía. Gracias a mi familia por apoyarme en todo y ayudarme a realizar mis sueños. Gracias a mis amigos por escucharme. Gracias a los maestros y compañeros que conocí en el camino de lo cuales pude aprender, compartir conocimientos y enriquecer mi paso por la Facultad. Hoy culmino una etapa, un logro que recordaré siempre con alegría..."Tarda en llegar y al final hay recompensa".

Yoelí Pérez

Algo que parece difícil, puede convertirse en algo simple

Para la realización de una Tesis de Grado, se transita por un camino largo, sinuoso, lleno de piedras. Es un proceso en donde depende de cada uno tomar las decisiones correctas a la hora de recorrer esta vía. Pero para que este camino sea placentero, te motive y te impulse a seguir, lo fundamental es enamorarse del tema.

¿Qué quiere decir enamorarse del tema? Tenés que elegir aquello que verdaderamente te guste, te apasione, te atrape, algo que tenga que ver con vos; en fin, algo que te defina. Darle tu propia impronta a aquello que querés contar.



El mágico mundo de la radio

¿Por qué ficción en radio?

Siempre supimos, independientemente de la elección del tema, que nuestra Tesis de Grado iba a relacionarse con el mundo radiofónico. Al transitar la carrera, las diferentes prácticas y experiencias radiofónicas nos motivaron a sumergirnos dentro de la radio y surgieron los deseos de trabajar con aquello que no estaba demasiado abordado: *la ficción radiofónica*.

En ese sentido, al ahondar en el archivo de Tesis de Grado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, nos encontramos con un vacío respecto a la estética de la radio. La estética tiene que ver con aquello que le da identidad e impronta a las producciones mediante diversos recursos que le permiten al oyente, con la ayuda de la imaginación, crear una construcción de imágenes sonoras.

Por otro lado, nuestra intención no era realizar un radioteatro, radionovela o comic, sino ir más allá. Tomar como desafío la construcción de un serial

radiofónico. Para ello, buscar y explotar nuevos recursos a través de los sonidos, la música, las palabras, el silencio; en fin, proponerle al oyente experimentar desde el plano sonoro un texto literario.

A la hora de pensar en quién sería nuestro director de Tesis, sin dudas pensamos, que la Dra. Andrea Holgado era la persona indicada para dirigir nuestra producción, debido a su experiencia como investigadora y sus aportes sobre la estética en radio. Creemos pertinente la necesidad de abrir el campo de la comunicación desde un abordaje estético radiofónico, y que nuestra Tesis contribuya un aporte comunicacional a la construcción del lenguaje de la producción artística.

El dilema del tema

Una vez que tuvimos en claro que íbamos a trabajar dentro del campo de la radio, y nada más y nada menos que con la ficción, nos encontramos con muchos obstáculos. En un principio, al cursar el Seminario de Tesis en el último tramo de la carrera en el 2013, se nos dificultó esclarecer el tema. Resultaba complejo poder expresar con claridad lo que queríamos hacer, volcar las ideas al papel y que no resulte confuso. Si bien teníamos en claro cómo sería nuestra producción, nos resultaba imposible describirla.

Luego de escribir y reelaborar de forma constante bocetos con diferentes enfoques, examinamos las posibilidades de hacer un ciclo de novelas argentinas, abordar una novela desde el drama y la comedia o realizar un CD que actúe como soporte de una obra literaria; pero todo quedó en la nada. Nuestra idea no era que el proceso de Tesis se vuelva tedioso, sino que podamos conectar con aquello que nos gusta para disfrutarlo.

Al pensar diversos temas que se podían tratar estéticamente, nos encontramos en medio de un dilema a la hora de elegir una temática. Después de idas y vueltas, nos decidimos por trabajar con la novela de Ernesto Sábato: *El Túnel*. En ese sentido, lo que buscamos es realizar el pasaje de un código escrito a un código

sonoro, para ello es necesario la adaptación. Esta producción dará cuenta de la transferencia de un código a otro.

La elección de realizar un serial radiofónico de la ficción *El Túnel*, fue porque representa a un clásico de la literatura argentina, que la leímos en una temprana edad y desde un principio nos capturó su argumento. La novela, escrita en 1948, presenta la mejor introducción al universo del pensamiento del autor argentino. El argumento tiene que ver con la trama de amor y muerte que aborda la soledad de un pintor llamado Juan Pablo Castel, quien mató a la mujer que amaba, María Iribarne. El protagonista se cuestiona e intenta comprender sus sentimientos que entrelazan el amor y el odio, al borde de la obsesión y al extremo de la locura.

Se puede reconocer el fuerte potencial dramático de la novela, el cual nos impulsó a la búsqueda y a la investigación de los sonidos, la música, la interpretación de dicho argumento; es decir, toda la creación de la ambientación que acompañe al texto y que de este modo, constituya el marco deseado de comunicabilidad.

¿Una ficción radiofónica puede ser una Tesis?

Más allá que nos gustaba y nos atrapaba el tema, teníamos que pensar por qué y para qué lo haríamos. Los obstáculos se fueron agrandando cuando se dificultaba justificar esta elección.

Llegamos a la conclusión, mediante el aporte de profesionales de la radio, de que una creación artística radiofónica se justifica en la medida en que la radio tiene un potencial dramático para la comunicabilidad de la producción literaria. Es decir, que la justificación es el “potencial dramático” en sí. En palabras de la licenciada en Comunicación Social, Claudia Villamayor, “no necesariamente tiene que existir una demanda en una producción artística”, porque justamente se basa en la forma en que se construye esa pieza de arte. En este sentido, el proyecto toma a la producción artística no como mera expresión de arte, sino desde el aporte comunicacional que esta puede brindar.

A su vez, la doctora en Ciencias de la Información Emma Rodero Antón¹, plantea la crisis que atraviesa la radio en sus contenidos, que son

Nunca debemos perder de vista que cuando realizamos un diseño estético estamos haciendo una opción comunicacional. Es decir, vamos a definir previamente que es lo que queremos comunicar y desde lo enunciativo estético qué vamos a subrayar en este trabajo”.

Dra. Andrea Holgado.

puramente informativos y carecen de “creatividad” en el tratamiento estético; lo cual resulta primordial porque “la dimensión creativa es la que se encuentra en la propia esencia radiofónica”. Por lo tanto, los contenidos creativos producen una estimulación en la imaginación de los oyentes y “en definitiva, si entendemos la radio no sólo como medio de información, sino como medio de comunicación (lo cual conlleva en su esencia la dimensión creativa), debemos aplicar para todos los contenidos las mismas consideraciones estéticas”. Tomando en cuenta estas afirmaciones, nos parece fundamental la importancia comunicativa que tiene la estética en la radio. En nuestro caso, desde una ficción radiofónica, pero hasta una noticia puede ser abordada estéticamente, utilizando todos los recursos expresivos y no sólo la palabra, para que desde la comunicación se refuerce una conexión imaginativo-visual en los oyentes.

Como parte de una Facultad de Comunicación Social, creemos necesario la construcción de una lógica diferente de “comunicar” realizando una adaptación desde la transposición de un soporte gráfico – literario a un soporte radiofónico; porque creemos que la radio es el medio por excelencia para contar historias. Como bien afirma la Dra. Rodero Antón:

“A la gente le gusta que le cuenten historias, y le gusta que le cuenten historias con sonidos también. La gente se engancha, lo que hay que buscar es la manera de actualizar ese lenguaje para que realmente acertemos con las perfecciones que tiene el oyente actual, lo que la juventud necesita ahora. También desde el

¹ Dra. Emma Rodero Antón en Recuperar la creatividad radiofónica. Razones para apostar por la radio de ficción. Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca. 2005.
<http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15176/179896>

*punto de vista de un comunicador o un futuro comunicador es muy importante porque es una herramienta más para contar historias. Un periodista cuenta historias, cuenta historias del presente, puede contar historias del pasado también; y hay una manera en la que la gente las entiende mejor, que es con la ficción sonora*².

En ese sentido, teníamos que pensar en qué categoría enmarcaríamos nuestra Tesis de Grado y el programa que enmarca nuestra temática en la institución es el de Comunicación y Arte, porque aborda el arte desde una dimensión comunicacional. Tomando a la producción no sólo como una modalidad expresiva sino desde el aporte comunicacional a la construcción del lenguaje de la producción artística.

Así mismo, esta producción sobre la dimensión estética de la enunciación sonora, puede ser incorporada al campo interdisciplinario de la comunicación, dando cuenta de que esa dimensión estética puede ser construida desde los aportes de la ciencia del lenguaje. Además este programa, toma en cuenta el carácter histórico de la producción artística, que nos permite justificar la importancia que tuvo *El Túnel* en la literatura argentina. Este libro, que a 67 años de su publicación se sigue reeditando y sigue causando impacto, cruzó varias fronteras y convirtió a Sábato en un escritor reconocido a nivel mundial.

² Dra. Emma Rodero Antón en una entrevista realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

Hacia la construcción...

Teniendo en cuenta que la radio es el medio sonoro por excelencia, para la composición del producto vamos a tener en cuenta la "descomposición" del lenguaje radiofónico, es decir, ver con qué herramientas sonoras contamos, desde sus diversos componentes; como la voz, la música y los efectos de sonido para la percepción del potencial expresivo.

Una vez que pensamos en los diferentes recursos para la construcción del serial, teníamos que pensar en un modo esquemático para elaborarla. En palabras de la Dra. Andrea Holgado "sólo puedo tener claridad en mis objetivos al realizar una producción sonora si la puedo explicitar en papel. Es decir, armar un esquema proyectual en el que me planteo de dónde parto, hacia dónde quiero llegar y cuál será mi estrategia discursiva y la impronta discursiva que le daré al trabajo"³.

Después de varios meses de escribir y de reescribir, de hacer bocetos sobre esa idea que teníamos dando vueltas, ya teníamos definido que íbamos a trabajar con ficción en radio, la novela que nos interesaba era *El Túnel*; pero teníamos que pensar en cómo íbamos a contar el argumento de Sábato. Nos parecía que lo más apropiado para narrar esta historia, era hacerlo a través de capítulos y realizar un serial radiofónico.

Desde nuestra experiencia en prácticas radiofónicas, creemos que con 7 minutos sería suficiente para cada capítulo. Teniendo en cuenta que según lo aprendido en las clases del Taller Radiofónico de la Facultad, un bloque radial debería durar de 8 a 10 minutos, ya que se estima que es el tiempo en donde el oyente adquiere mayor atención.

³ Dra. Andrea Holgado en *Identidad sonora en tiempos de intermedia. Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos*. 1ra Edición, CICCUS. 2013.

Conceptos Claves

Estas son las palabras esenciales que servirán de guía para el abordaje de todo el trabajo:

- ***ficción radiofónica, lenguaje radiofónico, serial radiofónico, adaptación radiofónica, dimensión estética, lienzo sonoro.***

En primera instancia vamos a utilizar el concepto de **ficción radiofónica**, un concepto difícil de abordar, que según la Dra. Emma Rodero Antón esta noción presenta un vacío bibliográfico al momento de elaborar una definición concreta. Rodero Antón⁴ afirma que la ficción radiofónica nace fundamentalmente de la idea de recuperar esa magia de la radio. En este sentido, la ficción es en donde mejor se puede lograr abrir un canal en la imaginación del oyente para que este pueda sumergirse en la historia, construyendo las imágenes en su mente.

Para poder realizar la producción es necesario tener en cuenta qué es el **lenguaje radiofónico**, que según Armand Balsebre, “el lenguaje radiofónico no es únicamente la palabra; se constituye de los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio (...), cuya significación viene determinada por el conjunto de recursos técnico guión expresivo de la producción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes”⁵. Así mismo, afirma que el lenguaje radiofónico es un instrumento que hace posible la difusión de noticias, la comunicación entre públicos masivos y heterogéneos, pero al mismo tiempo permite la creación artística.

⁴Entrevista a la Dra. Emma Rodero Antón sobre la Ficción Radiofónica: Cómo contar una historia en el programa “Amigos de la Onda Corta”. 2010. http://www.ivoox.com/ficcion-radiofonica-como-contar-historia-la-audios-mp3_rf_446969_1.html

⁵ Armand Balsebre en El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.

Al elegir el formato de **serial radiofónico** tomamos como referencia a Elisa Arias García en *El serial radiofónico como producto de creación: Análisis de la estructura del primer capítulo de Ama Rosa*, quien destaca que “se puede definir el serial como género radiofónico que narra y/o escenifica sonoramente una historia de ficción que se emite de manera seriada, es decir, fragmentada en capítulos con una intensa cohesión interna que se difunden con una periodicidad fija y cuya duración oscila entre los 15 y 30 minutos”⁶. También agrega que esa definición parte de los diversos autores que se han detenido en este género, como Balsebre (2002), Barea (1994 y 2002), Guarinos (1999) o Roderó (2005). Además, su complejidad narrativa configura al serial como un género radiofónico que requiere de una minuciosa técnica tanto en su diseño como en su producción.

También vamos a utilizar el concepto de **adaptación radiofónica**, la cual consiste en tomar un texto literario, ya sea un cuento, una novela, un poema y adaptarlo al lenguaje radiofónico. Esto quiere decir que se realiza una transposición del lenguaje escrito al sonoro, incorporando efectos de sonidos, música, silencios, voces y distintas herramientas para crear la ambientación apropiada de ese texto para ser emitido en radio.

En cuanto a la **dimensión estética**, Holgado propone que es necesario comprender la producción de sentido sonora (la construcción de imágenes acústicas que crean un discurso sonoro) para avanzar en los procesos y formas de producir sonido a partir de la dimensión artística o estética de la radio. Por lo que entendemos que “esta dimensión expresa más de lo que dice y crea ‘marca’ o identidad sonora a una producción”. También destaca las posibilidades que brinda la edición de sonido en una PC como un nuevo horizonte a la creación estética para radio.

⁶ Elisa Arias García en *El serial radiofónico como producto de creación: Análisis de la estructura del primer capítulo de Ama Rosa*, <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/474.pdf>

En el caso de la conceptualización de **lienzo sonoro**, el Dr. en Comunicación Audiovisual, Ricardo Haye, afirma que en la producción radiofónica “podríamos aceptar que se trata de un lienzo que también debe aprehenderse en su totalidad; pero en el que sí se imprimen partes discernibles con certeza. Son los elementos que componen el discurso de la radio (música, palabras, efectos sonoros, silencios) y que, al igual que en el caso del simbolismo discursivo, también expresan significados”⁷.

Una idea concreta

Nuestro proyecto es el siguiente:

La dimensión estética en la comunicación radiofónica: Un caso ficcional, El Túnel de Ernesto Sábato.

La producción radiofónica se realizará en formato de serial y contará con 10 capítulos de 7 minutos cada uno. La adaptación de *El Túnel* presentará una transposición del lenguaje escrito al lenguaje sonoro; por lo cual se realizará un recorte de los “momentos” más importantes del libro. Se seleccionarán aquellos capítulos claves para construir la historia y cada emisión tendrá su inicio, desarrollo y cierre.

Una vez realizada esta selección de fragmentos, se establecerá un guión estratégico. En este sentido, la investigación va a partir de la búsqueda de los recursos necesarios (producción de sonidos, efectos, ambientaciones, música, voces, silencios), para la construcción de la enunciación sonora de la novela. Por medio de bancos sonoros y de la composición de ambientaciones, ya sea desde páginas webs, programas específicos de edición de sonidos (como por ejemplo

⁷ Ricardo Haye en Sobre Radio y Estética. Una mirada desde la Filosofía del Arte. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. Vol 7 nro 23. Universidad Autónoma del Estado de México. Septiembre, 2000. http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/haye1.htm

Cool Edit) o de músicos, se creará el clima apropiado para que el oyente se sumerja en la novela.

Por sus características, este producto podría ser emitido en el programa cultural “Las dos carátulas”, dirigido por Nora Massi, que se transmite los domingos de 22 a 23.30 horas por LRA Radio Nacional AM 870. Otro medio de circulación podría ser el programa literario “Derecho de autor”, que se transmite los sábados de 21 a 22 horas por Radio Universidad AM 1390; o en “Ciudades de la noche roja”, emitido los domingos de 23 a 24 horas por la misma radio.

El serial estará destinado a un público adulto-joven de 25 a 34 años, con el objetivo de difundir una obra representativa de la literatura argentina que atravesó varias generaciones.

En circulación

Este proyecto está pensado para ser emitido en Radio Nacional AM 870, en el programa cultural “Las dos carátulas”, dirigido por Nora Massi, que se transmite los domingos de 22 a 23.30 horas. Este ciclo que se emite desde 1950 hasta la actualidad, transmite obras teatrales de diversos géneros (grotesco, tragedia, criollo, sátira; entre otros) con la interpretación de primeros actores del país. Si bien nuestra producción no es un formato de radioteatro, creemos que es un espacio apropiado para la emisión del serial radiofónico por el carácter histórico y cultural que tiene el ciclo en la difusión de obras argentinas. De la misma forma, los programas “Derecho de autor” y “Ciudades de la noche roja” de Radio Universidad AM 1390, tratan contenidos culturales y principalmente literarios, por lo que también serían espacios indicados para la difusión del producto.

¿Cómo hacerlo?

Una vez que la idea se concretó, estipulamos una serie de objetivos en tres etapas distintas:

Objetivo General: Realizar un serial radiofónico de 10 capítulos con una duración de 7 minutos cada uno de la ficción dramática *El Túnel* de Ernesto Sábato.

Objetivos Específicos:

Pre-producción:

- Indagar el formato ficcional y su tratamiento en la historia de la radio en Argentina.
- Investigar las distintas perspectivas del tratamiento estético en la ficción radial.
- Analizar los principales modos de hacer ficción en radio.
- Seleccionar los fragmentos claves de la novela que permitan entender la historia.
- Producir un guión estratégico desde la perspectiva de “lienzo sonoro”, es decir, a través de los elementos que componen el discurso de la radio (música, palabras, efectos sonoros, silencio).

Producción:

- Realizar la transposición del lenguaje gráfico al sonoro de la ficción *El Túnel* de Ernesto Sábato y experimentar las posibilidades del lenguaje sonoro mediante la edición digital de sonidos.
- Trabajar el montaje sonoro como forma de creación de una pieza artística por medio de la composición de sonidos, música, efectos, voces (bancos sonoros y el aporte de músicos).

Post Producción:

- Producir una serie radiofónica que podría ser emitida en los programas “Las dos carátulas” de Radio Nacional AM 870, “Derecho de autor” y “Ciudades de la noche roja” de Radio Universidad AM 1390.

Los pro y los contra

Teniendo en claro cuál era nuestra idea de proyecto y los objetivos que queríamos alcanzar, tuvimos que pensar en cuáles serían los posibles alcances y las limitaciones que se nos iban a presentar. Respecto a las limitaciones, decidimos no realizar una copia fiel de la novela, sino que vamos a seleccionar “momentos” para la reconstrucción de la historia. Tampoco queríamos hacer un radioteatro, ya que nuestro propósito es explotar la dimensión estética dentro del campo de la comunicación radiofónica. En cuanto a los alcances, para la adaptación, que conllevará la transposición de un lenguaje gráfico al sonoro, vamos a confeccionar un guión estratégico que nos sirva de guía para la edición del producto. Para cuestiones técnicas, contamos con los conocimientos básicos de edición de sonido y operadores como asesores, además de haber recorrido un camino de experiencia en pequeñas producciones radiofónicas de este estilo en las cursadas de los seminarios de Estética, Ficción y Arte en Radio y de Radioarte.

Para que la creación sea en su totalidad con impronta, podríamos incorporar, por ejemplo, el aporte de la composición musical de un músico independiente o de un editor profesional. Consideramos pertinente realizar nuestro aporte dentro del campo de la ficción en radio, debido a que no es un área muy abordada en las Tesis de Grado de producción.

Sobre formas y herramientas

El método a utilizar en nuestra Tesis es el cualitativo. En palabras del sociólogo Carlos Andrés Aristizabal Botero, “el carácter reflexivo de la investigación cualitativa, implica que exista un acercamiento a los fenómenos sociales por parte del investigador, participando del mundo de los grupos sociales que investiga”⁸. Para ello es fundamental el acercamiento a lo real y la recolección de datos. El autor sostiene que se trata de encontrar las cualidades que en conjunto caracterizan una realidad; aquello que cualitativamente permite distinguir el fenómeno investigado de otros.

La Tesis se enmarca en esta metodología y a través del análisis de la novela *El Túnel* de Sábato, se realizó un recorte de los capítulos y de los “momentos” más importantes del libro para crear el lenguaje sonoro. Una vez hecha esa selección, ideamos un guión estratégico, el cual nos sirvió como guía para la elaboración del producto. Según Andrea Holgado⁹, el guión estratégico es un armado pensado desde distintas dimensiones, no sólo técnico, en el sentido de los elementos del lenguaje sonoro. En este aspecto, hay que tener en cuenta la intención: el objetivo a comunicar y el destinatario estratégico (difundir *El Túnel* de Sábato para oyentes jóvenes-adultos de 25 a 34 años). Lo retórico: pensamos el formato a utilizar (serial radiofónico en 10 emisiones de 7 minutos). Lo temático: nos referimos a la idea y el enfoque (la difusión de una obra representativa de la literatura argentina). La idea la pone la cultura, el momento histórico; mientras que el enfoque es lo que hará de “mi idea” algo distinto a lo que se conoce (el serial radiofónico de la novela: *El Túnel*, interpretada a través de la dimensión estética y pensada para la radio). Lo enunciativo: es el sentido global estratégico de “mi producción” desde la identidad sonora.

⁸ Carlos Andrés Aristizabal Botero en Teoría y Metodología de Investigación. Guía Didáctica y Módulo. Fundación Universitaria Luis Amigo. Facultad de Ciencias Administrativas, Económicas y Contables. Colombia. 2008.

⁹ Dra. Andrea Holgado en Identidad Sonora en tiempos de intermedia. Estéticas, ficción y nuevos formatos periodísticos. Módulo 1 del Seminario de Estética, Ficción y Arte en Radio. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2013.

Para realizar la producción de la novela, recurrimos a las herramientas sonoras necesarias, como por ejemplo, la producción de sonidos, los efectos especiales, los silencios, la música; en definitiva, todo lo que constituya a la ambientación de cada momento. Creemos fundamental mencionar el aporte de la Dra. Emma Rodero Antón¹⁰, quien menciona que es pertinente tener conocimiento teórico de los componentes de la producción radiofónica (del sonido como materia prima y los elementos del lenguaje radiofónico, así como destreza en su manejo y combinación). Además destaca que hay que tener conocimiento técnico de las herramientas de la producción radiofónica (de la tecnología como mediación imprescindible en la construcción del producto radiofónico). Y por último tener conocimiento y habilidad para proporcionar a todos los elementos una estructura atractiva en la producción radiofónica (de otorgar coherencia a aquellos elementos y herramientas).

Esquema de los elementos necesarios para una Producción Radiofónica de Emma Rodero Antón:



¹⁰Dra. Emma Rodero Antón en Producción Radiofónica. Editorial Cátedra. 2005.

En esta Tesis, realizamos algunas entrevistas, las cuales, desde sus distintas miradas analíticas, nos sirvieron como un complemento para guiarnos en la adaptación de la novela. Contactamos a Armand Balsebre y la Dra. Emma Roderó Antón, principales investigadores españoles especializados en la ficción en radio. También tomamos el aporte de Alejandro Sanz, editor profesional, para enriquecer la parte técnica. En cuanto a la escritura del guión, hablamos con Leopoldo Dameno, docente de la Cátedra de Guión Literario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Aun así, más allá de los aportes y los argumentos de los especialistas, la Tesis se enfoca principalmente en nuestra propia interpretación y las sensaciones que nos provoca la novela para comunicarla a través del lenguaje sonoro.



Reflexiones que nos amparan

Al momento de indagar sobre la teoría y aquellas conclusiones en relación a nuestra temática, en un principio nos pareció fundamental comprender que en la comunicación radiofónica hay que “contar algo” a quien lo escucha. Como punto de partida, tomamos al semiólogo Steimberg, quien establece que lo enunciativo es “el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”¹¹. Es decir que se construye un vínculo entre el receptor y el emisor en presencia de una estrategia comunicativa; en donde esa relación de comunicación se puede plantear mediante diversos dispositivos, que pueden ser o no verbales.

En radio, al no tener imagen, hay que lograr que el oyente construya mediante la estimulación auditiva y su percepción de sentidos, aquellas imágenes en su propia imaginación. Ese “algo” que te estimula para crear imágenes en tu cabeza, tiene que ver con una “sucesión de ruidos” los cuales son atravesados por tres sistemas expresivos: la palabra, la música y el efecto sonoro. Estos componentes de expresión integran el lenguaje radiofónico y dependiendo del tratamiento, permiten elaborar una **producción radiofónica**.

Entendemos que el concepto de producción siempre remite a un proceso de creación en donde se obtiene como resultado un producto. Según Andrea Holgado, para el tratamiento de los sonidos, la producción de ambientaciones y la

¹¹ Los lenguajes de la radio. CISA (Centro de Investigación Social Aplicada). <http://cisa.org.ar/index.php/category/los-lenguajes-de-la-radio/>

interpretación narrativa de la radio; todo aquello que diseñamos “es una propuesta de lectura y así comunicar se acerca a la idea de juego. Hacemos un contrato de ‘juego’ donde quien ‘comunica’ construye un relato y quien entra en el proceso acepta las reglas de esta construcción”¹².

Por su parte de Emma Rodero Antón destaca que “un proceso productivo siempre mantiene como objetivo el nacimiento de una nueva realidad”¹³. Para el entendimiento de cómo se realiza una producción radiofónica, esta autora propone que es un proceso resumido en los siguientes pasos: *concepción*, como conocimiento y recogida de los elementos productivos; *selección*, como la elección de elementos productivos; *diseño*, que comprende la combinación y estructuración de elementos productivos; y por último la *realización*, como la materialización del producto. Rodero Antón sostiene que la radio es un medio técnico, por lo que habrá que asegurarse el conocimiento y el dominio de la tecnología como la herramienta de trabajo básica a la hora de llevar a cabo la producción de los mensajes radiofónicos.

Esquema del proceso de la Producción Radiofónica de Emma Rodero Antón:



¹² Dra. Andrea Holgado en Identidad Sonora en tiempos de intermedia. Estéticas, ficción y nuevos formatos periodísticos. Módulo 1 del Seminario de Estética, Ficción y Arte en Radio. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2013.

¹³ Dra. Emma Rodero Antón en Producción Radiofónica. Editorial Cátedra. 2005.

En tanto, la producción radiofónica, como se mencionó anteriormente, está constituida por el **lenguaje radiofónico**. Para definir este concepto vamos a utilizar los aportes de Armand Balsebre¹⁴, quien afirma que el lenguaje radiofónico está compuesto por diversos componentes expresivos que conviven y se combinan entre sí: la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio; los cuales ayudan a estimular la percepción en la imaginación de los oyentes. Según este autor, se pueden concebir a los mensajes sonoros de la radio como una sucesión ordenada, continua y significativa de “ruidos” elaborados por las personas, los instrumentos musicales o la naturaleza, y clasificados según los repertorios/códigos del lenguaje radiofónico.

Para trabajar el lenguaje radiofónico es fundamental conocerlo en profundidad porque cada uno de sus componentes es distinto entre sí. Son versátiles, en tanto se pueden combinar pero hay que tener en cuenta la manera adecuada en la que se los utiliza para lograr una coherencia y concordancia a la hora de comunicar. De este modo, para comprender como está conformado el lenguaje radiofónico, es necesario desarrollar cada uno de sus componentes:

La palabra radiofónica

La palabra es un sistema expresivo transmitido a través del vehículo de la voz indispensable dentro del lenguaje radiofónico. Armand Balsebre establece una diferenciación entre palabra y voz, y menciona que “la palabra radiofónica connota la acción enunciativa del sonido verbal de una función comunicativa. Y la voz radiofónica, como fuente de energía creadora de palabras que transmiten enunciados significantes al servicio de una acción comunicativa”¹⁵.

¹⁴ Armand Balsebre en El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.

¹⁵ Armand Balsebre en El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.

Hay que tener en cuenta que la palabra radiofónica exceptúa la imagen porque es un lenguaje artificial. De manera que aunque se emita un lenguaje natural, este se convierte en palabra imaginada; es decir, el oyente puede visualizar y construir imágenes a través de su imaginación. En ese sentido, la radio es el vehículo a través del cual los radioescuchas, se van a apropiarse de ese mensaje y de acuerdo a la producción de sentido, lo van a interpretar de forma subjetiva según sus experiencias de vida.

A modo de ejemplo, la emisión de *La Guerra de los Mundos* de Orson Welles, adquirió relevancia por la utilización de efectos sonoros y una banda de sonidos; sin embargo, en esta adaptación, el impacto de la palabra fue la que le dio credibilidad gracias a su auténtica fuerza de carácter expresivo que atrapó a los oyentes.

Cuando emitimos la palabra, la forma en que fonamos tiene que ver con el sentido y la intencionalidad que queremos expresar; esto se vincula con el tono, el timbre y la intensidad. El tono se relaciona con los diferentes registros, como el grave o el agudo, y conlleva la carga de la expresividad de la palabra, los matices y las diferentes variaciones de la voz para capturar el interés del interlocutor. Por su parte, el timbre permite identificar características particulares de los emisores, tales como el sexo o la edad de la persona que habla. Si bien cada individuo tiene una estructura ósea particular, no siempre coincide lo que nos imaginamos con lo que es en realidad, pero el timbre es definido por las cuerdas vocales. Una vez que uno detecta ese timbre y lo impregna en su memoria, posteriormente al escucharlo puede reconocerlo. En cuanto a la intensidad, podemos decir que la misma actúa mediante el volumen y el énfasis que se le atribuye a cada mensaje. Establece la distinción entre una palabra de otra, lo que completa la intencionalidad y la carga emocional que posee cada expresión.

La música

La música es el elemento principal en el código imaginativo-visual del lenguaje radiofónico. Permite crear escenarios a través de imágenes auditivas y es la que está más unida con la radio porque es la fuente de emociones y sensaciones. Es el recurso para crear y comunicar imágenes sonoras en los oyentes.

Dentro del mensaje radiofónico, se encuentra la combinación de dos sistemas expresivos: la palabra y la música. El resultando de esta fusión origina una significación en el sistema expresivo del lenguaje radiofónico. Por tanto, este otorga a la música las funcionalidades estéticas de expresar y describir. La funcionalidad expresiva tiene que ver con la creación de un clima emocional y con lograr una determinada atmósfera sonora. Y la descriptiva representa un paisaje sonoro –el conjunto de fragmentos sonoros que restituyen en el oyente una determinada realidad imaginativo/visual-, es decir, orienta al oyente y lo transporta hacia el lugar en donde ocurren los hechos.

La música tiene diversas funcionalidades, teniendo en cuenta el contexto en el cual se utiliza. Xosé Soengas¹⁶ le otorga algunas funciones: uso programático, es decir que la música puede emitirse de forma independiente sin necesitar de otro recurso como por ejemplo la palabra; uso sintáctico o funcional, donde la música sirve para fragmentar los momentos de la historia como la cortina para separar y la ráfaga para enfatizar; y por último, el uso expresivo, que crea imágenes y nos remite a estados de ánimo.

Este autor plantea que la música presenta un lenguaje universal porque no se sujeta a las barreras del idioma; esto quiere decir, que si uno escucha un diálogo en un idioma diferente, es probable que no comprenda lo que se quiere comunicar si desconoce esa lengua. En cambio la música, por más que desconozcamos su idioma, nos remite diferentes sensaciones, emociones, estados de ánimos, que hacen que logremos comprender la intencionalidad del mensaje.

¹⁶ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en *Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio*. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

En definitiva, como bien dice Balsebre, la música es la imagen en la radio, ya que no se superpone a la imagen sino que la suplanta y se convierte en ella. Este autor destaca que “la relación significativa música/imagen puede definirse también por la *asociación estética*: asociamos una música a una determinada imagen y movimiento afectivo por una simple analogía rítmica, suscitada a través del montaje”¹⁷. En ese sentido, el montaje radiofónico –concepto a desarrollar más adelante- es el elemento fundamental para la composición armónica de la palabra.

Efectos sonoros

Balsebre establece que “los efectos sonoros de la radio son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen”¹⁸.

Cuando hablamos de fuentes naturales, nos referimos a sonidos que el oído humano reconoce, como por ejemplo el llanto de un bebé, la lluvia, el ladrido de un perro. Por lo contrario, las artificiales son las construidas, es decir, sonidos abstractos como por ejemplo el sonido de un túnel, el ambiente urbano.

Teniendo en cuenta los aportes de Mariano Cebrián Herreros¹⁹, hay una diferenciación entre efecto de sonido y sonido ambiente. El primero tiene que ver con la utilización de un sonido, ruidos o varios en particular; como por ejemplo, un rayo o lo que requiera la escena como para situar al oyente en una tormenta, o un tren llegando que remita a una estación. En cambio, el sonido ambiente recrea un escenario, una situación determinada en donde se le da un clima a la hora de contar una historia. Aquí influye el efecto psicológico –atmósfera de felicidad, tristeza, misterio, tranquilidad-.

¹⁷ Armand Balsebre en El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.

¹⁸ Armand Balsebre en El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.

¹⁹ Mariano Cebrián Herreros en La información radiofónica. Mediación técnica. Tratamiento y programación. Editorial Síntesis. 1994.

Por su parte Balsebre amplifica estas categorías y menciona cuatro funciones de los efectos sonidos: ambiental o descriptiva, expresiva, narrativa y ornamental. La función ambiental o descriptiva es el único recurso expresivo que tiene el emisor del mensaje radiofónico para proyectar la imagen en el oyente de forma inmediata. Por ejemplo, el sonido del mar que remite a una playa o la costa. Por otro lado, la función expresiva connota una relación afectiva y un estado de ánimo; como por ejemplo, el cantar de los pájaros pueden actuar como símbolo de un estado de serenidad, el llanto en representación del dolor o una respiración agitada como símbolo de miedo o desesperación. Es este aspecto hay que tener en cuenta el tratamiento del montaje sonoro que se le dará a cada efecto de sonido para lograr el estado deseado.

En cuanto a la función narrativa, podemos decir que dan cuenta de un escenario narrativo sin tener que recurrir a la palabra radiofónica. A modo de ejemplo, podemos imaginar la transición de un atardecer a una noche en el campo. Puede ser a través del sonido de una chicharra, unos pájaros que cantan, el crujir de las hojas; sonidos que se diluyen (fade-out) y de repente la serenidad de la noche es representada por el sonido de la brisa, un sapo y el cantar de un grillo. En tanto, la función ornamental tiene que ver con lo estético y la fusión de todas las categorías anteriores. En este sentido la música es primordial para otorgar la dimensión estética de aquello que se quiere contar. Para ejemplificar esto podemos construir el paisaje sonoro de recital en una plaza. Se puede escuchar la música de la banda, la gente que sigue las canciones, el murmullo del público, el grito de un vendedor de gaseosas que pasa por el lugar; y en primer plano, un diálogo de dos amigos dejando en segundo plano la continuidad de los efectos anteriores.

Teniendo en cuenta que los efectos de sonido son un recurso esencial a la hora de realizar una composición radiofónica, el avance tecnológico posibilitó una gran apertura en el campo del tratamiento estético mediante los sintetizadores que permiten modificar y lograr sonidos tecnificados. Esto se refiere a que los sonidos naturales son transformados por el hombre. Por ejemplo, el ruido de un grillo

tratado mediante sintetizadores, puede generar mayor verosimilitud que el sonido natural de un grillo. Hay que tener en cuenta que como bien afirma Balsebre²⁰, hay efectos grabados en espacios reales que aunque se hayan grabado con micrófonos de calidad, cuando pasan a una grabadora digital y se transmiten a través de las ondas, se produce una deformación, una pérdida de señal inevitable en todo proceso de transmisión de sonido; y cuando llega a los oídos del oyente, ese sonido pierde la imagen sonora que había tenido en la realidad.

Otra opción para el tratamiento sonoro son los bancos de sonido, que actúan como un archivo para la búsqueda de efectos y facilitan la edición en las producciones radiofónicas.

El silencio

El silencio es considerado el cuarto elemento del lenguaje radiofónico con la funcionalidad de provocar factores de percepción como la atención. En tanto, el silencio verbal se desarrolla de igual modo dentro del lenguaje verbal, ya que expresa en sí mismo un valor comunicativo.

Algunas veces el silencio se percibe como un ruido, porque en la radio el oyente está acostumbrado a escuchar palabras, sonidos y música. Cebrián Herreros destacó que:

“Se ha tenido miedo a usar el silencio en la radio. Podía ser síntoma de un fallo técnico. Pero una vez alcanzada la confianza de la audiencia para que no sospeche de este riesgo, se buscan otros usos como el silencio informativo, silencio para la reflexión, silencio para la consulta o diálogos entre oyentes”²¹.

²⁰ Armand Balsebre en una entrevista realizada por las autoras el jueves 13 de noviembre de 2014.

²¹ Mariano Cebrián Herreros en La información radiofónica. Mediación técnica. Tratamiento y programación. Editorial Síntesis. 1994.

En la vida cotidiana, hay ocasiones en donde el silencio genera incomodidad, por ejemplo un trayecto en ascensor con alguien desconocido; o también puede generar tensión al encontrarse con una persona no deseada o luego de una discusión. Sin embargo, el periodista español Jesús Quintero²², más conocido como “el loco de la colina”, supo sacar provecho de este recurso. En su ciclo de entrevistas televisivo, él formulaba una pregunta y esperaba a que el entrevistado conteste. Una vez que la persona contestaba, Quintero se quedaba callado unos segundos, los cuales parecían eternos y daban la sensación de un espacio vacío. Al generar este estado de incomodidad en el invitado, de forma automática este comenzaba a brindar más información de lo que se esperaba y en lo que en un principio hubiera deseado decir.

Otro transgresor que se animó a utilizar el silencio como impacto, fue el compositor estadounidense John Cage, quien compuso su obra maestra *4'33''* en 1952. La pieza consta de cuatro minutos y treinta y tres segundos de absoluto silencio. La partitura de la obra musical sólo tenía escrita la palabra “tacet”, la cual indicaba que el músico debía permanecer en silencio.

Por lo cual, el silencio como recurso, más allá de su falsa expectativa de falla técnica, incomodidad, espacio vacío; es utilizado en radio para generar un sentido en quien escucha. Puede crear sensación de suspenso, incertidumbre, reflexión; porque sin hablar, se puede decir mucho más; omitiendo las palabras, igual se habla.

²² Armand Balsebre en *El Lenguaje Radiofónico*. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.



Realidad imaginada

Todos los elementos descriptos sistematizan a una producción radiofónica y son la base para construir la **ficción radiofónica**. Andrea Holgado afirma que la ficción en radio, fue denominada anteriormente como “género dramático” pero ante esta polémica categoría, la forma más acertada de denominarla es la de *pieza sonora*. Holgado sostiene que:

“Desde nuestra postura entendemos a las piezas sonoras como producciones ficcionales diseñadas para la especificidad del medio radiofónico, con ‘algunas’ referencias al género literario, con todo lo polémico que todo esto pueda resultar, es una elección de producción de ficción en radio”²³.

Podemos decir que la ficción radiofónica cuenta una historia, que puede ser real o no, en donde hay diferentes sucesos, un conflicto y una posible resolución. En este sentido, su finalidad es entretener. Para que esto sea posible, existen diferentes formas en el tratamiento ficcional, una de ellas es la adaptación.

Cuando hablamos de **adaptación**, nos referimos a tomar una obra literaria - cuento, poema, novela, obra de teatro- y adecuarla a un determinado lenguaje; en este caso la realización de una producción radiofónica. En cuanto a “adaptar”, Rodero Antón sostiene que “su particularidad se encuentra en que no es una obra radiofónica original sino que tiene su fuente en una obra literaria del tipo que sea”²⁴. Esta autora afirma que cuando uno adapta, está adaptando. En tanto, no

²³ Dra. Andrea Holgado en *Identidad sonora en tiempos de intermedia: Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos*. 1ra Edición, CICCUS. 2013.

²⁴ Dra. Emma Rodero Antón en *Clasificación y Caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: Los contenidos olvidados*. Universidad Pontificia de Salamanca.
<http://www.terras.edu.ar/aula/tecnicatura/6/biblio/6Generos-Radiofonicos-Emma-Rodero.pdf>

es la obra original y se crea un lenguaje nuevo. No hay que tener miedo en alterar los sucesos, mientras que al final de la historia, todo se produzca.

Respecto a los pasos a seguir para hacer una adaptación, en una entrevista realizada a Rodero Antón²⁵, nos aportó que lo primero que hay que tener en cuenta es la sinopsis del libro y luego saber qué quiero contar en cada capítulo, qué pasa desde el principio hasta el final. Luego definir ambiente, espacio, tiempo, personajes y acciones para finalmente comenzar a escribir los diálogos. “Qué es el punto de giro, cómo se produce tal, qué tiene que ir en la introducción, qué tiene que ir en el desarrollo, qué tiene que ir en el cierre, qué es el climax, dónde se tiene que producir el climax”²⁶, son los disparadores que hay que tener en cuenta antes de adaptar.

Respecto a la clasificación de la ficción, Holgado no habla de géneros ni de formatos, sino que las considera como piezas sonoras, en donde se incluye la radionovela, el radioteatro y el radiocomic. Por su parte, Balsebre²⁷ afirma que el concepto genérico que engloba a las categorías es el radiodrama, y dentro de este se encuentra el serial, la serie y el radioteatro. El **serial radiofónico** corresponde a una historia contada mediante una sucesión de episodios, los cuales tienen una continuidad entre sí. Cada capítulo busca atrapar al oyente en la trama para lograr que este mantenga su atención e interés y así conseguir su constancia como radioescucha hasta el final de la historia.

Hay conceptos que pueden llegar a resultar confusos dentro de este campo, de hecho la discusión entre los autores es permanente y existen diversidad de categorías. Para evitar la confusión, diremos que existe el serial y la serie radiofónica y hay una notable diferencia entre ellos. En palabras de Emma Rodero Antón “en una serie cada capítulo empieza y acaba; y no necesitas verlos todos para saber por dónde va la trama. En un serial pasan cosas en cada capítulo pero

²⁵ Dra. Emma Rodero Antón en una entrevista realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

²⁶ Dra. Emma Rodero Antón en una entrevista realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

²⁷ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

la historia fundamental se desarrolla a lo largo del completo de capítulos”²⁸. Es decir, existe una continuidad entre los episodios; hay un principio en el primer capítulo y un final en el último capítulo, mientras que en la serie los capítulos son únicos. Por su parte el radioteatro es una obra teatral transmitida en una única emisión extensa.

Para la elaboración de un producto radiofónico, el punto de partida es la escritura de un **guión estratégico**. En palabras de Armand Balsebre²⁹, el guión radiofónico es la transcripción verbal y esquemática del texto radiofónico. Dicho de un modo más simple, corresponde “al texto escrito del texto radiofónico”. Lo que busca es recrear la imagen sonora, esa imagen que el emisor va a visualizar cuando escucha.

A la hora de pensar una idea de un producto radiofónico y volcarla al papel y así escribir el guión, el autor hace el ejercicio de imaginar en su memoria auditiva la composición. Debe pensar la cantidad de bloques, secuencias y partes que ha de tener la historia. Podemos distinguir dentro del guión tipo dos dimensiones creativas: la literaria y la técnica. La primera tiene que ver con los diálogos, el narrador y las cuestiones sobre la puesta en escena; en tanto la técnica, se relaciona con el montaje, es decir, los efectos de sonido, la música, y las indicaciones a tener en cuenta para quien edita (aplicar fade in, fade out a los audios). En palabras de Balsebre “son distintos factores que habéis de tener en cuenta a la hora de estructurar el guión en su segmentación en secuencias, de trabajar eso en función del tiempo que va a durar la adaptación y también en función de ese oyente que lo que quiere es estar atrapado y seducido; y darle elementos de ritmo que le obliguen a estar enganchado a los que vosotros le decís”³⁰.

²⁸ Dra. Emma Rodero Antón en una entrevista realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

²⁹ Armand Balsebre en El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.

³⁰ Armand Balsebre en una entrevista realizada por las autoras el jueves 13 de noviembre de 2014.

Para Emma Rodero Antón y Xosé Soengas³¹ dentro de la parte literaria se distinguen dos bloques:

- ❖ Intervenciones del narrador y de los personajes: texto principal
- ❖ Indicaciones de situación: texto secundario

La primera tiene que ver con lo que van a decir los personajes y la segunda en cómo lo van a interpretar. Otras indicaciones básicas a tener en cuenta por los actores son la de los planos, para que sepan desde qué distancia deben fonar el texto:

- ❖ Primerísimo primer plano (PPP)
- ❖ Primer plano (PP)
- ❖ Segundo plano (2P)
- ❖ Tercer plano (3P)
- ❖ Plano de fondo (PF)

También es importante que el guión esté escrito con una letra amplia para facilitar la lectura de los intérpretes, las hojas deben estar enumeradas y sueltas para evitar ruidos molestos que pueden ser perceptibles al micrófono.

Con respecto al **montaje radiofónico/ lienzo sonoro**, podemos decir que equivale a un proceso técnico. Rodero Antón destaca que “se define como el proceso que permite disponer y combinar los elementos sonoros y no sonoros que participan en el relato, facilitando así la construcción del discurso”³². Para esta

³¹ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

³² Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

autora existen tres tipos de montajes que son aplicables al relato de ficción: yuxtaposición, la continuidad de sonidos uno atrás del otro; superposición, en donde los elementos se mezclan en forma simultánea; y alternancia, en donde los sonidos aparecen y desaparecen. Es decir que existe una diversidad de planos sonoros, secuencias y ambientaciones. Balsebre afirma que en el montaje está la creatividad sonora:

“Es un montaje que empieza a imaginarse en la cabeza del creador, del guionista cuando escribe, cuando estáis escribiendo ya tenéis que imaginar ese lienzo, ese montaje y de ahí pasáis luego a la grabación, a la producción (...), donde podéis añadir o quitar cosas porque es cierto que a veces, desde el punto de vista del creador se convierte en algo muy complejo, que desde el punto de vista del receptor es inútil”³³.

Rodero Antón y Soengas³⁴ presentan recursos básicos a la hora de trabajar el sonido:

- ❖ Fade in (FI): El sonido se eleva paulatinamente hasta un primer plano. Genera cercanía.
- ❖ Fade out (FO): Del volumen alto va desapareciendo de la escena. Genera lejanía.
- ❖ Crossfade (CF): Cruce de sonidos, uno se asciende y el otro desciende de manera superpuesta. Marca el paso del tiempo (flashback o flashforward)
- ❖ Fundido (F): Sonidos que ascienden y descienden pero de manera fundida. Cuando uno baja, comienza el otro a subir. Genera la transición de espacios.

³³ Armand Balsebre en una entrevista realizada por las autoras el jueves 13 de noviembre de 2014.

³⁴ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

- ❖ Mezcla (M): Dos sonidos que se emiten al mismo tiempo en diferentes planos. Se trata del mismo espacio.
- ❖ Corte o encadenado (C): Los sonidos aparecen uno al lado del otro. Cambio brusco de espacios.

Teniendo en cuenta todos estos recursos, para que el montaje resulte dinámico, hay que tener en cuenta el ritmo; es decir cómo trabajar los momentos de tensión y distensión en función de la percepción de los oyentes. Además hoy en día, la vida vertiginosa en la que nos encontramos, hizo que la radio adquiriera mayor velocidad, por eso es importante saber cómo aplicar el ritmo en la producción radiofónica.

Dentro del proceso de edición, se va a poner en juego la **dimensión estética** del producto radiofónico. Esto tiene que ver con el sentido que se le quiere dar al mensaje radial, ya que cada elemento seleccionado debe tener una justificación y cumplir una funcionalidad en la composición. La estética tiene que ver con el tratamiento del producto. De modo que cada incorporación del lenguaje radiofónico (música, efectos de sonido, palabras, silencio), debe responder a un para qué. La estética, su belleza o calidad expresiva, no están sólo en la temática selecciona, sino en el modo, en cómo es su tratamiento. Emma Rodero Antón, lo resume perfectamente:

“La capacidad de la radio para la creación de imágenes visuales y la suscitación de emociones o sensaciones se consigue gracias a la adecuada selección y combinación de los elementos del lenguaje radiofónico. Es la superposición de una voz sugerente, una música evocadora, un efecto realista o un silencio expectante aquello que nos permite imaginar determinadas realidades, vivir determinadas sensaciones o construir determinados espacios. En definitiva, estos

*elementos se convierten en el único vehículo para construir nuestro producto radiofónico*³⁵.

De esta manera se va reflejar el potencial expresivo que el autor quiere transmitir. Se puede comparar a la estética con una pintura, película o canción; porque cada una, en sí misma, es única e irrepetible. Cada producción tiene una impronta, un estilo y es auténtica. Se busca sumergir al oyente en la profundidad de las sensaciones. Ahondar en la percepción, sentir, vibrar y lograr ver más allá: recuperar la imaginación.

³⁵ Dra. Emma Rodero Antón en Sensaciones radiofónicas. Cómo combinar los elementos del lenguaje radiofónico para provocar distintas sensaciones. Actas de las Jornadas sobre Lenguaje Radiofónico. Universidad San Pablo (CEU). Madrid. Mayo de 2003.
http://www.academia.edu/5679593/Sensaciones_Radiof%C3%B3nicas



La ficción radiofónica en Argentina

En aquellos años, nuestros antepasados se reunían frente a esa caja mágica casi como un ritual para dejarse llevar por los sonidos y sumergirse en un sinfín de historias. Cada capítulo despertaba pasión, amor, odio, miedo. En cada capítulo, reían, lloraban, se emocionaban, aumentaban sus ilusiones y vivían como en carne propia parte de esas historias.

Esas historias se convirtieron en los comentarios en el barrio, los debates en el bar; el pueblo se sintió identificado con los personajes y ese mágico mundo de resonancia los estimuló a soñar. Una forma de valorar aquel pedacito de nuestra historia radial es recordar aquellas ficciones que marcaron la radio en Argentina.

“La recepción no era nítida todavía, pero casi todos por haberlo escuchado con sus propios oídos o porque se lo habían contado, intuían que la radio abría ventanas hasta ahora cerradas”.

Carlos Ulanovsky en *Días de Radio*.

Los '20

Algunos actores de principios de la época comenzaron a salir del escenario del teatro y se acercaron al aparato que comenzó a surgir: la radio. Al mismo tiempo, también se conformó la audiencia. En los años posteriores de la Primera Guerra Mundial, el flujo de inmigrantes llegados a la Argentina, empezó a tener contacto con la nueva lengua gracias a la radio.

En esta década, las transmisiones cumplieron una función de esparcimiento. Se emitía música grabada o en vivo, orquestas, música popular, se hacían monólogos, se recitaban poemas gauchescos o décimas de amor y también se leían los diarios. Ya para 1920, se contaban 20 emisoras.

Los '30

“La fantasía se erigía en dueña o señores de los hogares, aún en aquellos socialmente menos afortunados. En las cocinas, en las fábricas, los trenes, los comercios, el tema era uno solo: la intriga frente al próximo capítulo”.
María Mercedes Di Benedetto en El Radioteatro Nacional.

Con la caída de Yrigoyen y el poder en manos del Golpe de Estado de Uriburu, comenzó un proceso de intervención, control y censura en el medio. Pese a la situación que travesó el país, aumentó la cantidad de oyentes, como así también la preocupación para recuperar la calidad de la radio.

Durante esta etapa, surgió el aviso cantado y empezaron a utilizarse atractivos, como los efectos musicales y sonoros. Aquí aparecieron los primeros rasgos estéticos en las publicidades para captar la atención de los radioyentes.

Finalmente la ficción se instaló en la radio cuando nació el radioteatro, que llegó para modificar costumbres, hábitos y se convirtió en el principal atractivo como punto de encuentro social. Obras teatrales narradas, a veces de autores conocidos, que despertaron el interés de los radioescuchas, a tal punto de no poder perderse ni una sola emisión. El primer radioteatro se llamó “*Una hora en La Pampa*” y era de carácter folklórico. Eran esbozos con música breve y casi totalmente improvisado. Otro de los clásicos fue *Chispazos de Tradición*, considerado un fenómeno popular.

A mediados de la década del '30, más allá de la universalización de los radioteatros populares, ya existían adaptaciones de la literatura universal. Se

buscaban temáticas y fórmulas para lograr la repercusión segura e inmediata. El público era cada vez más heterogéneo por lo que era necesaria la incorporación de nuevos autores. “Novelas de capa y espada, de aventuras, policiales, históricas, biografías de personajes célebres, novelas melodramáticas y sobre todo la novela sentimental o ‘rosa’ que terminará imponiéndose en la década siguiente, serán llevadas al micrófono”, mencionó Patricia Terrero en *El Radioteatro*³⁶. Y también destacó que se adaptaron importantes títulos como *Los Miserables*, *El Conde de Montecristo*, *Los Misterios de París*, *El Corsario Negro*, entre otros.

El crecimiento de la radio masificó la evolución del género del radioteatro acorde a los receptores y surgieron nuevas creaciones siguiendo una línea temática que englobaba a todos; de acuerdo con la edad, el sexo y el estrato social. En 1933 hubo un radioteatro policial, *Ronda Policial*; también hubo argumentos centrados en el ámbito urbano como el sainete, la poesía de Carriego, el cine del Negro Ferreyra y las letras de tango. El humor ocupó un lugar preponderante con sketches, comedias breves y radioteatros cómicos. El radioteatro se basó en contar historias reales de la vida cotidiana del arquetipo de familia porteña, que mostraban el estereotipo del hombre, la mujer y el joven de clase media con sus valores dentro de ese sector social. Además hubo una producción dedicada al público infantil, una línea de radioteatro basada en la aventura con historias y personajes de la clásica novela popular. Historietas y revistas extraídas de Norteamérica, como *Robin Hood* y *Tarzán*, se trasladaron a la radio.

Una de las célebres adaptaciones que tuvo repercusión a nivel mundial fue *La guerra de los mundos* en 1938. Esta versión de H. G. Wells se emitió en Nueva York con adaptación de Howard Koch y dirección de Orson Welles. Esta causó el pánico de los norteamericanos debido a la veracidad con que se narró la supuesta invasión de los marcianos a Estados Unidos. El nivel de credibilidad de este radiodrama provocó un impacto arrasador. Según la mención de Hadley Cantril en

³⁶ Patricia Terrero en *El Radioteatro en La vida de nuestro pueblo*. C.E.A.L. Buenos Aires. 1981.

Días de Radio de Carlos Ulanovsky, “la gente rezaba, lloraba y huía despavorida ante lo que suponía que era el avance de los marcianos.(...) Se calcula que unos seis millones de personas oyeron el radiodrama y por lo menos un millón de ellas se asustaron”.³⁷

Ya para el '39, se buscó combinar el deporte con la ficción. Los relatos deportivos adquirieron un espacio en la radio, como fue el caso de *Gran pensión. El Campeonato*, un programa que se caracterizó por el radioteatro humorístico y alcanzó mantenerse 13 años en el aire.

“Era tan el frenesí de imaginación que provocaba esa caja productora de sonidos que en algún momento se buscaba una explicación más contundente. La travesura natural de los chicos era llegar de cualquier modo al interior del aparato para ver si descubrían lo que tenía adentro”.

Carlos Ulanovsky en *Días de Radio*.

Los '40

Ya instalada la ficción en radio, las producciones eran cada vez más importantes, a tal punto de que los títulos marcaban el éxito. Todas las historias de amor terminaban con un final feliz, el triunfo de los héroes y la derrota de los villanos. En general se trataba de un radioteatro sentimental rosa, en donde la historia de amor principal se ve obstaculizada por desencuentros que finalmente concluyen con la unión triunfante del amor. Aun así, se intentó buscar un anclaje con la sociedad del momento y se crearon personajes que reflejaron a la familia tipo de clase media, como lo hizo el aclamado ciclo *Los Pérez García*.

En relación a este período, Carlos Ulanovsky destacó en *Días de Radio* que:

³⁷ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

“Los radioteatros tenían complejas puestas en escena y en esa especialidad – pausa, montaje, sonidos, entrada y salida de personajes-, nadie llegó tan alto como Armando Discépolo. Una de sus responsabilidades era la de poner en el aire el Radio Cine Lux de los sábados que en general consistía en la adaptación de una película o de una obra de teatro o de joyas de la literatura universal.”³⁸

Otro rasgo del radioteatro en esta década fue el hecho de que las compañías emprendieron giras por diferentes pueblos, que se realizaron en salones o cines improvisados. Fue por esto que los oyentes tuvieron la posibilidad de conocer y ponerle un rostro a esas voces protagonistas de sus historias preferidas. “Era la posibilidad de ver cerca a los que sólo se conocía por la voz. Era el momento de confirmar las ilusiones o de pulverizar las certezas”³⁹, sostuvo el actor Eduardo Rudy, galán del momento.

El 1946 se inicia una nueva etapa en la radio con la llegada del General Juan Domingo Perón a la presidencia. Se inició un período de reglamentaciones basado en un Manual de Instrucciones regulado por el gobierno. Este establecía que en los programas de ficción se prohibían terminantemente los asuntos donde se traten temas históricos, que emitan opiniones o que sean realizados de manera tal que no se ajusten a las más estrictas reglas de objetividad y equidistancia⁴⁰. Entre otro de los controles, estaba terminantemente prohibido que las radionovelas duren más de 26 episodios. También era obligación contar con un 65% de música y un 35% de texto. Por su parte, los músicos debían ser, en su mayoría, nacionales.

Hacia fines de los '40, los personajes de la radio buscaban reflejar a los estereotipos de la sociedad, como las amas de casa, los inmigrantes y los empleados públicos, los vigilantes de barrio, entre otros. Por ejemplo, el

³⁸ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

³⁹ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

⁴⁰ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995

radioteatro *¡Qué pareja!*, que contaba la vida de un matrimonio joven, tuvo una duración de 22 temporadas, alcanzando la mayor audiencia.

Fue tanto el fanatismo que provocó la radio que las mismas emisoras abrieron sus propios auditorios. Radio Belgrano fue el pionero en esto; su estudio contó con un mínimo de 50 visitantes.

Los '50

El 9 de julio de 1950, se realizó la primera transmisión de *Las*

dos carátulas, el teatro de la humanidad, por LRA Radio del Estado, un ciclo que propuso un nuevo estilo de radioteatro. Como bien destacó María Mercedes Di Benedetto, eran “transmisiones desde los mismos escenarios en que se estaba interpretando la obra, o textos dramáticos adaptados a su versión radial”⁴¹.

Las dos carátulas comenzó con la obra *Canción de Primavera* del autor Maturana. El ciclo estuvo conformado por distintos grupos, según el estilo de teatro a interpretar. Hasta el día de hoy permanece en el aire bajo la dirección de la actriz Nora Massi, quién remarcó al respecto: “*Las dos carátulas* no es un radioteatro. Se hace teatro y se adapta para la radio respetando lo que más se puede del texto original”⁴².

En materia de experimentación, esta época no se quedó atrás. Aparecieron los micro-radioteatros que duraban entre 10 y 15 minutos. Al igual que antes, la mujer

“Ni el gesto, ni el ademán, ni la figura de los comediantes, ni los decorados (...). Sólo se dispone la voz, la voz únicamente, con su variedad de timbres y modulaciones, para traducir la gama infinita de las pasiones de los pensamientos que agitan a los personajes”

Artículo publicado en la Revista de Radio del Estado, diciembre 1953.

⁴¹ María Mercedes Di Benedetto en El radioteatro nacional. Historia y testimonios. Editorial Tiempo Sur. Quilmes. 2008.

⁴² Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en Días de Radio. Historia de la Radio Argentina. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

fue una figura preponderante como destinataria de estas producciones; no sólo por las historias de amor, sino por los intereses cotidianos. Algunos de los más reconocidos fueron *De mujer a mujer*, de Celia Alcántara y *Nosotras las mujeres* de Nené Cascallar.

Uno de los radioteatros que hizo furor en la época fue *El León de Francia*, emitido por Radio del Pueblo. Sus 83 episodios alcanzaron un máximo nivel de audiencia, a tal punto que las mujeres no se perdían ni un sólo capítulo y elegían los nombres de los personajes para sus futuros hijos.

En esta década, es importante destacar el auge de ciclos infantiles. A fines del '51, se re-estrenó una adaptación del clásico *Tarzán*, en formato de serie con una duración de 15 minutos emitido por Radio Splendid. Su éxito se debió a las ambientaciones que recrearon el escenario de una auténtica jungla. “Ya desde el grito me lo imaginaba subido arriba de un árbol, y los sonidos especiales del programa me hacían sentir en la selva”⁴³, expresó el periodista y escritor Víctor Sueiro.

Sin embargo, no sólo las adaptaciones de los clásicos internacionales tuvieron éxito sino que también las obras nacionales alcanzaron su lugar en el medio. Tal es el caso del recordado Alberto Migré, guionista y productor televisivo que inició su carrera en la radio a los 15 años de edad, por Radio Libertad. “Si mis historias tuvieron éxito fue porque empezaron a desarrollarse en San Juan y Boedo y no en Europa”⁴⁴, afirmó en una entrevista.

Un acontecimiento histórico marcó un antes y un después en el radioteatro: el 17 de octubre de 1951 nació la televisión. En el '55 el nuevo medio audiovisual comenzó a despojar a la radio y ya para fines del '57, los radioteatros dejaron de tener protagonismo. También es importante remarcar que en 1956, apareció la radio portátil; lo que posibilitó captar la señal a cualquier hora y en cualquier espacio físico. A pesar de esto, las compañías buscaron formas de mantenerse en

⁴³ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

⁴⁴ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

el aire. Los costos para el ingreso en los auditorios fueron abaratados para que la gente no deje de asistir; y de esta forma se mantuvo el lazo afectivo entre los actores, las historias y el público.

El período de censura y control comenzó a intensificarse con la caída de Perón en el '55. Con la proscripción del peronismo y hacia el final de la década, surgió una transformación importante en la sociedad. En 1950 había 40 radioteatros y en '59 ya sólo quedaban 24. Los elencos estables y las orquestas se extinguieron. En cuanto a los cambios sociales, la pobreza, la inflación y la desocupación atravesaron los fines de los '50.

“(...) Hoy cae el telón del éter
sobre el último capítulo;
el radioteatro está mudo,
pues lo llevan al patíbulo (...).
Pero muerta no estarás
porque en las ondas del alma
se abrirá tu dial de nubes,
y el micrófono del viento
nos hará llegar tu acento de violín y bandoneón
¡mientras nos llega a nosotros
tu inolvidable pregón!”

“Ha muerto Radio Porteña”, poema del actor de radioteatro, Omar Aladio.

Los '60

La ficción no fue protagonista en esta década; la radio le dio lugar a la música y a la información. Los pocos radioteatros que sobrevivieron en la época fueron los encabezados por Juan Carlos Cheappe y Alberto Migré. El actor de radioteatro, Daniel Durán describió lo que aconteció en aquel momento:

“Con la organización de las emisoras se quitaron los radioteatros y desaparecieron los grandes programas con público. Las radios quedaron reducidas a estudios de

*tres metros por cuatro y aunque se tuviera un auspiciante, no se podía llevar a ningún artista en vivo porque no había lugar. Entonces comenzó la era del disc-jockey. Nos obligaron a los actores y animadores a cambiar de profesión. Se cerró una gran fuente de trabajo (...)*⁴⁵.

Sin embargo, para 1967 algunas compañías permanecieron. Actores como Alfredo Alcón, Violeta Anteir, Rodolfo Salerno y Margarita Linton, se repartían entre Radio El Mundo y Radio Porteña.

“La peor década del siglo en la Argentina:
Violencia desatada, atentados, secuestros,
crímenes nunca pagados, desapariciones de
personas, exilios”.

Félix Luna, historiador.

Los '70

Entre el '71 y el '72 se presentó el radioteatro *Palmolive del Aire*, por última vez en Radio El Mundo; y *Mi hijo no es varón* fue el último radioteatro emitido por Radio Rivadavia, que trataba sobre la desdicha de un padre por la elección sexual de su hijo.

Así como finalizó la etapa de la radio ficcional, se inició una era en donde la información se convirtió en la nueva protagonista. Sin escapar a la realidad que estaba atravesando la sociedad, en donde la violencia, la persecución y la muerte, formaban parte de la cotidianeidad.

Ya para mediados de la década, la radio comenzó a sufrir las represalias del gobierno de facto. Censuras, llamados de atención, prohibiciones, levantamientos de programas y cierres de emisoras fueron preponderantes en la época. “Durante la etapa abierta, en la madrugada del 24 de marzo de 1976, mientras se asesinaba a periodistas disidentes o se confeccionaban listas negras de artistas o

⁴⁵ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

escritores opositores, prácticamente se desmantelaban las radios estatales comerciales (...)”⁴⁶, afirmó Oscar Bosetti en su libro *Radiofonías*.

En cuanto a los cambios tecnológicos y estéticos, apareció la frecuencia modulada FM. En el '75 adquirió popularidad por las transmisiones de FMR de Rivadavia y FM Radio del Plata, orientadas a un público juvenil. La emisión de discos seguidos y el ranking de los temas más escuchados y vendidos del momento, caracterizaron esta frecuencia.

“La radio innovó en contenido y en forma. La dirección dejó hacer y esa fue una importante contribución en una etapa en que se volvía a aprender a vivir en libertad”.

Carlos Ulanovsky en *Días de Radio*.

Los '80

En los primeros años de esta década, continuaron las censuras a los actores, músicos, escritores, periodistas; y en 1982, para la Guerra de Malvinas, quedó prohibida la música en inglés.

Hacia 1983, la vuelta de la democracia con Raúl Alfonsín en el poder dio origen a una nueva radio, con nuevos espacios y nuevas voces. Los programas nocturnos y culturales fueron la compañía en la madrugada para muchos oyentes. Alejandro Dolina y Eduardo Aliverti fueron los conductores de los renombres de la noche.

En 1984 hubo un intento por resucitar el radioteatro. Susy Kent y Eduardo Rudy fueron convocados por Raúl Portal, en ese momento director artístico de Radio Argentina, para protagonizar *Bernadette*.

A comienzos de 1987 nació con las voces de Eduardo Enrique Mir, “Lalo”, Bobby Flores, Douglas Vinci y Quique Prosen en conducción; Guillermo García y Alberto

⁴⁶ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio*. Historia de la Radio Argentina. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

“Chino” Chinén en la operación técnica, *Radio Bangkok*, un programa con influencia estética y sonora, contenido temático y artístico, emitido por la Rock and Pop. Este ciclo, inédito en FM, se destacó por su tratamiento estético en la edición de separadores, aperturas y cierres a través de un lenguaje destinado a un público joven. “Parecía algo completamente improvisado pero había mucha discusión previa, guiones y cosas grabadas a las que les superponíamos intervenciones en vivo”⁴⁷, destacó Lalo Mir.

Radio Bangkok logró ser una marca de inclusión, en donde se manejaban códigos que crearon la vinculación estrecha con los oyentes. Mediante esta propuesta diferente, innovadora para la época, se logró hilvanar la ficción con la realidad. Como bien destacan Federico Manzi y Pablo Vigliano en su Tesis de Grado, *Aquí Radio Bangkok: El Documental*.

*“Se incluía humor, pero no cualquier humor ingenuo o inocente, ni siquiera complaciente, era un humor con ironía, sarcasmo, se adquirían los modos del habla común, cotidiano, como en la casa, el uso de palabras de la jerga del Rock de modo fluido. También había una renovación de formatos, como el radioteatro concretamente, que parecía haber vencido y con fecha, ya hace mucho tiempo atrás. ‘Bangkok’ desarrollaba series, capítulos periódicos, de radioteatros cómicos”*⁴⁸.

⁴⁷ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

⁴⁸ Federico Manzi y Pablo Vigliano en la Tesis de Grado *Aquí Radio Bangkok: El Documental*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2006.

“Consiguió conservar su antiguo y consagrado envase cómplice e imaginativo y alcanzó un nuevo modo de ser masiva, sugerente y compañera”.

Carlos Ulanovsky en *Días de Radio*.

Los '90

Más allá de los cambios que surgieron en las décadas anteriores, el legado que dejaron los clásicos del radioteatro, hicieron que en los '90 continúe la ficción. María Mercedes Di Benedetto⁴⁹ destacó sobre el radioteatro, que el género aún respira y puede corroborarlo la increíble demanda de textos e información que circula por el ciberespacio. En este sentido, aparecieron nuevos modos de hacer ficción, como es el caso de Mario Pergolini en su programa *Cuál es*, emitido por la Rock and Pop. Este ciclo contaba con un segmento en donde se tomaban temas de la actualidad y se los satirizaban. Eran episodios cortos que tenían su principio y fin en la misma semana.

Con la proliferación de las radios alternativas, surgió en 1989 Radio La Tribu, realizada por estudiantes que buscó nuevas propuestas para acercarse al oyente. En 1994, el programa *Huellas*, con una idea de estilo informativo captó a la audiencia con un falso decreto de que se prohibiría la radio. “El texto terminó siendo prácticamente desopilante, disparatado; hasta se mencionaba que el Estado colocaría radares en la frontera para evitar que entren al país ondas de radio del extranjero. Una locura.”⁵⁰, mencionó al respecto Daniel Saavedra, conductor de *Huellas*. Es importante remarcar que ante esta falsa alarma, la gente reaccionó y participó dando sus opiniones sobre el supuesto suceso. Todo fue ficcionado de tal manera que los oyentes creyeron absolutamente todo y tras tanta repercusión, luego se reveló que era mentira.

Finalmente en agosto de 1990, la radio cumplió 70 años y fue homenajeada por Juan Alberto Badía en su programa *Imagen de Radio*. En la conmemoración participaron diversos actores, entre ellos Hilda Bernard y Oscar Casco. Era una

⁴⁹ María Mercedes Di Benedetto en *El radioteatro nacional. Historia y testimonios*. Editorial Tiempo Sur. Quilmes. 2008.

⁵⁰ La Tribu. *Comunicación Alternativa*. Colectivo La Tribu. Ediciones La Tribu Asdi. 2000.

radio nueva, participativa, con más información y más inclusiva. Ulanovsky realizó la siguiente apreciación para resumir la década:

“La radio de los ‘90 es también la de un ritmo noticioso que no decae en las 24 horas, una radio también preparada para mentes en fuga permanente: radio de cosas cortas y separadores musicales, radio de sensaciones tumultuosas y zapping. Radio para escuchar en la calle con los walkman y en el auto, como uno estuviera en una burbuja y alguien tuviera a bien hablarnos, personalmente a cada uno, en el oído”.⁵¹

Aun así, la ficción continuó buscando su espacio. Entre las experiencias de ficción de los ‘90, se destacaron la de Radio Splendid, dirigida por David Di Nápoli, dentro del programa *Café de las Artes*; un radioteatro en *Espectáculo por la cola*, por FM La Tribu, que rescataba grandes obras argentinas y las teatralizaba; *Family*, basado en el amor y en la ironía, en el programa *Radioinfierno*, conducido por Jorge Casal emitido en Radio La Roca; y también *Naftalina para que nadie se apolille*, con César Buzzo y Ariel Carranza por FM Tango.

⁵¹ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

2000

En esta década, el avance de la tecnología sufrió una notable transformación, lo cual modificó a la comunicación y a las

formas de difusión de la información. La industria de las telecomunicaciones se volvió masiva, dinámica y contó con nuevos modos de expansión a través de Internet, en donde se rompió el tiempo y el espacio; es decir, se permitió estar conectado a toda hora y en cualquier lugar. Sin dudas, la radio no escapó a estas transformaciones.

Dentro de esta radio más evolucionada, la ficción conservó su lugar. El radioteatro *Permiso para imaginar* de Alberto Migré, perduró hasta su fallecimiento, en marzo del 2006. Este buscó mantener vigente el estilo clásico de los radioteatros, con elencos que iban variando en cada una de las emisiones. Por otra parte, en el 2003 el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER), emitió una serie de radioteatros por Radio El Faro, seleccionados también por Migré. En el 2007, el ISER inauguró su propia radio en donde se emitieron historias unitarias semanales, que podían ser escuchadas por frecuencia modulada o desde Internet.

Las temáticas también fueron reconfiguradas y en Internet comenzaron a aparecer algunas historias que giran en torno a la sexualidad contra la discriminación o por la libre elección sexual. Además surgieron proyectos, como el que menciona María Mercedes Di Benedetto, en la provincia de San Luis, impulsados por el licenciado en Comunicación Social Mauricio Gutvay, orientado a talleres de periodismo para chicos; en donde también se experimentó con el radioteatro y las adaptaciones de cuentos infantiles

“Por encima del espacio y del tiempo, la radio rompió códigos, ensanchó límites, acercó al arte y a la literatura hasta el umbral de aquellos que no sabían leer, que no podían viajar, que no conocían su derecho a soñar”.

María Mercedes Di Benedetto en *El Radioteatro Nacional*.

“La radio, más que tecnología comunicacional, es una instancia cultural de encuentro. Como todo ámbito o espacio de cultura está insertada en determinados usos y prácticas de cotidianidad social”.

Dra. Andrea Holgado en *Identidad sonora en tiempos de intermedia*.

2010

Con el auge de la tecnología y ya sumergidos en la virtualidad, se transformó no sólo la forma de producción sino también la forma de distribución de los formatos. Al respecto, Andrea Holgado habla acerca de una radio expandida y destaca que:

“(...) es hablar de la deslocalización o de una localización múltiple. Hoy la radio se escucha por Internet mientras se ven imágenes, o se chatea. También se escucha a través del teléfono móvil. Los pod cast permiten el almacenamiento de piezas sonoras para ser escuchadas y reescuchadas. Permiten también otro tipo de realización de piezas sonoras más elaboradas y desarrolladas en términos estéticos (...). Es decir, la escucha hoy es múltiple e involucra más de un sentido. Abre universos de posibilidad impensados y que están en proceso de gestación”.

Por su parte, Rodero Antón⁵² sostiene que junto a estos cambios tecnológicos, es necesario renovar el lenguaje radiofónico y para eso es fundamental el ritmo. Todo debe ser más rápido: los cambios de voces, los cambios de efectos, los cambios de músicas, etc.

Otro tipo de ficción fueron los comics, que también encontraron su lugar en la radio. En la actualidad, el formato radial adquirió lógicas diferentes a las de *Tarzán* en su momento, gracias a la edición digital que permite la construcción de escenarios sonoros que juegan con la velocidad, la temporalidad y generan la atracción de un público joven.

⁵² Dra. Emma Rodero Antón en una entrevista realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

“(...) baldosas, arena, madera, picaportes, campanas, etc.: golpeando con las manos el estómago se obtiene un galope de caballos; el sonido de unos perdigones moviéndose encima de un tambor o de una caja de ensaimadas mallorquinas reproduce el sonido del mar o una tormenta. Lógicamente, este proceso artesanal es hoy sólo un recuerdo nostálgico (...)”.

Armand Balsebre en *El Lenguaje Radiofónico*.



Tratamiento estético en la ficción radial

A lo largo de nuestro trabajo, hemos visto con el correr de las décadas cómo se realizaba ficción en radio, por lo que nos parece fundamental tener en cuenta cómo era y cómo es hoy el tratamiento estético radiofónico. El avance vertiginoso de la tecnología permitió el paso del sistema de edición analógico al digital. Para poder comprender el funcionamiento técnico de estos sistemas, contamos con el aporte de un editor profesional, Alejandro Sanz⁵³, quien tiene una amplia experiencia en radio y televisión. Sanz se refirió al sistema analógico como un proceso más lento que el actual sistema digital, pero aun así, ambos sistemas mantienen algo en común: la toma del sonido. Esto se debe a que los micrófonos y las consolas siguen siendo iguales. Más allá de eso, lo que cambió es el soporte donde se trabaja, ya que en vez de haber una cinta, en la actualidad se opera a través de una computadora y un sistema binario. En ese sentido Sanz destacó que el trabajo de edición se facilitó muchísimo:

⁵³ Alejandro Sanz en una entrevista realizada por las autoras el martes 23 de diciembre de 2014.

“Yo creo que es una herramienta que potenció y abrió una ventana enorme, básicamente esta posibilidad de mezclar sonidos. Antes en lo analógico, vos tenías que tener un guión muy preparado porque no había vuelta atrás, o sea que había una cinta final que grababa el resultado sincronizado de varios soportes (...). Salía en vivo y si salía mal, a esa cinta había que volverla a empezar. Acá no, acá la posibilidad digital te abre el panorama de decir: vamos a hacer fragmentos y después los pegamos y vemos cómo queda”⁵⁴.

Respecto al cambio de sistemas, podemos decir que no lo superó y ni siquiera lo igualó, sino que se complementaron porque si se quiere grabar algo de efectividad es conveniente para ganar en calidad de sonido, volver a lo analógico o tomar elementos digitales que se asemejen a lo analógico.

Dentro del tratamiento estético es importante conocer cómo se manipulaban los efectos de sonidos. Como bien menciona la Dra. Andrea Holgado “en los comienzos de la radio los efectos se realizaban en vivo. Por ejemplo, el crepitar del fuego se lograba con papel celofán o los cascos del galopar de un caballo con dos mitades de coco; el rugido de un león soplando una botella parecida a una corneta, y los clásicos pazos con un par de zapatos”⁵⁵. En este sentido, se da cuenta de la forma artesanal en la que se confeccionaban los sonidos; como así también lo reafirmó Ulanovsky a través del testimonio de Ernesto Catalán, el último en la dinastía de efectos especiales:

“Puertitas de madera reemplazaban a las grandes, dos mitades de coco con cascabeles simulaban un sulky, tiras de papel para asemejar pazos en la selva, abrieron un camino de fantasía.

Casi todos los ruidos en las emisoras eran artesanales pero a veces se debía recurrir a discos de pasta que llegaban desde los Estados Unidos con los sonidos

⁵⁴ Alejandro Sanz en una entrevista realizada por las autoras el martes 23 de diciembre de 2014.

⁵⁵ Dra. Andrea Holgado en *Identidad sonora en tiempos de intermedia: Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos*. 1ra Edición, CICCUS. 2013.

que no se podían lograr en estudios (trenes, muchedumbre, etc.) En algún momento Ernesto Catalán, llegó a tener cinco mil discos de toda clase de efectos⁵⁶.

Con el paso del tiempo, los modos de hacer ficción adoptaron propuestas diferentes. *Radio Bangkok* fue uno de los programas radiales precursores trazado con una estética particular en donde la ficción era la protagonista. Federico Manzi y Pablo Vigliano en su Tesis de Grado, *Aquí Radio Bangkok: El Documental*, remarcaron que:

“En el programa se decían mentiras que eran creídas, había gritos, alusiones a transmitir desde el país oriental, decían mal la hora o la fecha. Ofrecía un estilo íntegramente destinado a los jóvenes. Complementaba su discurso radiofónico, su mensaje, con una estética muy sofisticada para la época. Era un programa de gran producción, armado artístico, sonoro. Innovaba con los efectos. Aparece allí el vómito, los flatos, la gente llamaba y se dedicaba vómitos, gritos desesperados”⁵⁷.

En cuanto a lo tecnológico, los operadores técnicos trabajaban con cassettes, y cada uno de ellos contenía cada efecto sonoro o música especial a utilizar. Se buscaba lograr agilidad y credibilidad en cada una de las producciones. Según Manzi y Vigliano⁵⁸, *Bangkok* causaba gracia, hacían sketches, tenían personajes, utilizaban efectos y potenciaba los modos estéticos de hacer radio.

⁵⁶ Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman en *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.

⁵⁷ Federico Manzi y Pablo Vigliano en la Tesis de Grado *Aquí Radio Bangkok: El Documental*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2006.

⁵⁸ Federico Manzi y Pablo Vigliano en la Tesis de Grado *Aquí Radio Bangkok: El Documental*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2006

Aun así las formas de producir en radio continuaron modificándose. Los editores de sonido comenzaron a crear y a editar los efectos especiales terminando con la complejidad de la era de fabricación de sonidos artesanales. Como bien menciona al respecto, Andrea Holgado:

“La edición de sonido en una PC abrió para la radio un nuevo horizonte de posibilidades a la creación estética. Los programas de edición ayudan, pero no reemplazan la creatividad. La edición digital nos permite una elaboración más integrada de textos, voces, música y silencios. Pero sin la imaginación y la creatividad estamos frente a tecnologías y a herramientas que facilitan el trabajo”⁵⁹.

Para esto hay que tener en cuenta, la recomendación de Sanz, de que más allá de la creatividad, es necesario tener en claro qué quiero decir y cómo lo quiero decir y en ese punto ordenar todos los audios en distintos archivos enumerados. La tecnología ha facilitado el acceso a los bancos de sonidos, pero a veces, es preferible crear uno mismo su propio archivo sonoro. “El desafío es armarse su banco, a lo mejor no son muchos sonidos; el tema es pensar qué sonidos les parece que cuando le quiten la imagen, van a servir para apoyar esa imagen que ustedes quieren proyectar en el que escucha”⁶⁰, afirmó Sanz.

Hoy en día existe una diversidad de programas digitales para el tratamiento estético; como por ejemplo, Cool Edit, Sound Forge, Adobe Audition, Audacity Beta, Vegas, entre otros. En tanto, algunos programas multipistas, dan la posibilidad no sólo de mezclar sonidos, sino de grabar diversos instrumentos para la composición musical; sólo hay que contar con un procesador efectivo y una buena placa de sonidos para que suene lo más cercano posible a la realidad.

⁵⁹ Dra. Andrea Holgado en *Identidad sonora en tiempos de intermedia: Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos*. 1ra Edición, CICCUS. 2013.

⁶⁰ Alejandro Sanz en una entrevista realizada por las autoras el martes 23 de diciembre de 2014.

También es importante remarcar que la música, como elemento del lenguaje radiofónico, fue y es un elemento preponderante en las ficciones radiofónicas. De modo que permitió que el oyente identificara los diferentes momentos de cada episodio (el comienzo, el desenlace, el final). Por lo tanto la música crea climas y escenarios, identifica personajes y prepara al oyente para algo que va a acontecer. En este punto, Sanz sostiene que “en todo momento el acompañamiento musical es fundamental, trabaja en niveles de percepción del que recibe a nivel emotivo muy profundo y que generalmente no se puede prescindir de la música”⁶¹.

En definitiva, lo esencial para trabajar el tratamiento estético en radio, es conocer en profundidad el medio técnico con sus diversos componentes y variedad de funcionalidades. Como así también la organización a la hora de plasmar la creatividad en el papel. Darle una impronta, un estilo propio a aquello que se quiere contar; porque si toda la producción es propia en su totalidad, tiene mucho más valor. Sanz lo resumió perfectamente:

“Lo válido es armar todo uno y ser muy riguroso a la hora de los detalles. El detalle es lo que va a terminar marcando la calidad de un buen guión, que es el primer paso. Un buen guión es lo que soporta todo el resto. Nunca el detalle va a mejorar un mal guión, pero sí lo va a embellecer si el guión es bueno”⁶².

⁶¹ Alejandro Sanz en una entrevista realizada por las autoras el martes 23 de diciembre de 2014.

⁶² Alejandro Sanz en una entrevista realizada por las autoras el martes 23 de diciembre de 2014.



Lineamientos sobre Ficción Radiofónica

Como afirma Emma Rodero Antón⁶³, los géneros de ficción son aquellas estructuras radiofónicas que determinan el orden, la distribución del contenido y la forma del mensaje de ficción; cuya función principal es “entretener”. Como mencionamos anteriormente, la denominación genérica de ficción es el radiodrama, del cual se desprenden distintas categorías, que la Dra. Rodero Antón⁶⁴ esquematiza de la siguiente manera:

⁶³ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

⁶⁴ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

TIPO DE EMISIÓN	GÉNEROS DE FICCIÓN	
	<i>Radiodramas</i>	ORIGINALIDAD
Emisión novelada	<i>Radionovela o radioserial</i>	Originales
Emisión seriada	<i>Radioserie</i>	
Emisión independiente	<i>Radioteatro</i>	Adaptaciones
	<i>Radiorelato (cuento y relato)</i>	
	<i>Radioarte</i>	
	<i>Radiosketch</i>	
		Recreaciones

Para comprender cómo se estructuran las categorías, es necesario remarcar sus particularidades y diferencias:

- ❖ **Serial o radionovela:** Corresponde a una historia emitida en capítulos, los cuales tienen una continuidad entre sí. Cada episodio debe mantener una misma estructura para no perder la atención del oyente. La estructura debe resultar familiar para el radioescucha, en cuando a su principio y desarrollo pero el final siempre genera un suspenso para que el oyente se enganche y escuche el siguiente episodio.
- ❖ **Serie:** Se dividen en episodios pero no están conectados entre sí. Cada capítulo es una unidad en sí misma. Hay series en donde mantienen a los

personajes pero las historias difieren, como también en algunas lo que varían son los personajes pero girando a una misma temática común. Cada capítulo tiene un principio, desarrollo y final.

- ❖ **Radioteatro:** Es una obra teatral representada en la radio, basada principalmente en el diálogo, la cual se transmite en una sola emisión separada por escenas y con una duración que ronda entre los 60 y 90 minutos aproximadamente. Y para no perder su esencia, el narrador aparece camuflado entre personajes.
- ❖ **Relato:** A diferencia de los anteriores, la tensión no está puesta en los diálogos ni en la interpretación, sino más bien en la narración. Es una emisión literaria que se expone en una única emisión, al igual que el radioteatro pero de una breve duración. El ejemplo más claro es el cuento.
- ❖ **Radioarte:** Busca experimentar los sonidos a través de una propuesta artística. Es una innovadora propuesta de carácter experimental, vinculado a la estética, fuertemente creativo; el cual no se amolda a formatos, duraciones y/o estructuras.
- ❖ **Sketch:** Es una pieza breve generalmente humorística de emisión independiente. Su estructura se basa en un monólogo o diálogo, narrando experiencias de vida o anécdotas con sarcasmo. Por su poco tratamiento y elaboración es uno de los formatos más actuales.

Cada una de las categorías desarrolladas puede realizarse mediante adaptaciones, creaciones originales o recreaciones. La particularidad de la adaptación es que se puede aplicar a cualquier género de los descriptos anteriormente. Además es una creación nueva con características propias. En este sentido, como es un producto nuevo tiene que tener una impronta a la hora de ser narrado, de realizar el guión, en la interpretación de los actores y de los directores, en la musicalización y la edición. Por su parte, en la recreación, se toma a un suceso real, ya sea de la actualidad o histórico y se adopta

características de una producción radiofónica como en cualquiera de los ejemplos mencionados. Aquí se mezclan datos concretos de la realidad con ficción al momento de su recreación, la cual puede ser en varios episodios. En cuanto a la originalidad, se trata de idear una historia por completo; para eso, es necesario que tenga un buen argumento.

Una vez que la idea que queremos contar sea concreta, hay que pensar en las acciones que se desencadenan en la trama, el espacio en el que ocurren, el tiempo en donde transcurren los hechos y quiénes son esos personajes que dan vida a la historia. Este proceso es parecido a la las seis w's del periodismo: qué, cómo, cuándo, dónde, quién y por qué. Respondiendo a esas preguntas, la trama que se quiere contar va a tener una idea sólida y bien fundamentada.

Una vez delimitado todo lo dicho anteriormente, a la hora de trabajar la ficción es fundamental realizar una sinopsis de alrededor de 10 líneas que den cuenta de la trama de la historia. Deber haber una sinopsis global que responderá a las preguntas de las seis w's que tomamos como referencia, y una particular de cada capítulo.

A la hora de idear el argumento, hay que pensar en si vamos o no a utilizar un narrador. Su figura debe estar justificada y es acreedor de diversas funciones: el narrador descriptivo, que crea imágenes auditivas; cómo es el color, la forma, el tamaño, los rasgos físicos de los personajes la localización espacial y temporal. También un personaje puede actuar como narrador y contarle directamente al oyente qué es lo que le sucedió. Otras veces el narrador, se camufla como pensamiento del personaje, generando una mayor intimidad y complicidad con quien escucha. Lo cierto es que no es conveniente abusar de este recurso, ya que hay acciones que son preferibles que no sean descriptas y simplemente sucedan. Como bien ejemplifica Emma Rodero Antón: “Entonces María se dirigió a la puerta y dijo ‘Awww’. No, eso no. Dejemos que María vaya, se acerque a la puerta, la abra y diga ‘Awww’”⁶⁵.

⁶⁵ Dra. Emma Rodero Antón en una entrevista realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

El paso a seguir tiene que ver con el diseño y de cómo se va a estructurar esa historia. La clásica estructura es: introducción, desarrollo y desenlace. No siempre hay que seguir este orden, por lo que la creatividad en este punto, va a marcar la diferencia a la hora de tomar las decisiones del modo de contar esa historia y lograr atrapar al oyente. En la introducción, se puede presentar la historia de diversos modos para seducir a quien escucha. Se puede partir del acontecimiento de una situación normal que se va agravando o puede ser partiendo directamente desde un conflicto que comienza a profundizar ese nivel de conflictividad. En ese sentido, en el desarrollo hay que tener en cuenta cómo se van a estructurar las acciones de los personajes para generar los picos de tensión deseados que trazarán la trama. Y por último, el desenlace es una de las partes fundamentales, por lo que no hay que cometer errores; ya que se resuelve el conflicto. Se puede plantear un final cerrado con una solución o puede ser un final abierto en donde se libra al oyente a que interprete por cuenta propia ese fin. En este caso se puede volver a la situación que se contó inicialmente o puede cambiar de forma radical y plantear un nuevo acontecimiento. Es importante que el final no sea predecible y que sea breve, determinante. Una vez que tomamos las decisiones sobre qué queremos contar y cómo lo queremos contar, la siguiente etapa será la de plasmar todo eso en una papel.



Sobre *El Túnel*: los personajes, los momentos, la estructura.

Caracterización de los Personajes

Para construir el perfil de los personajes de la historia, pensamos que era una buena oportunidad para escuchar a los lectores y que ellos mismos nos digan cómo se imaginan a los protagonistas. Utilizamos como método, un sondeo en distintas páginas de Facebook, mediante una pregunta como disparador: *¿Cómo se imaginan a los personajes Juan Pablo Castel y María Iribarne, tanto en aspectos físicos como psicológicos?* Buscamos varias páginas relacionadas a Ernesto Sábato y a la literatura en general, pero sólo tres de las consultantes, mostraron interés. La página de usuario *Comisión de Letras UNLP* (<https://www.facebook.com/comisiondeletras.unlp?fref=ts>), la página fan page *Literatura Hispanoamericana* (<https://www.facebook.com/pages/Literatura-hispanoamericana/455335994504151?fref=ts->) y el grupo público *Ernesto Sábato* (<https://www.facebook.com/groups/2572202281/>), sitio recomendado por Guido Sábato, nieto de Ernesto a través de la fan page *La Casa de Ernesto Sábato*.

El aporte de los lectores nos ayudó a reconstruir la psicología y las características físicas y todo tipo de percepciones que despertaron los personajes en ellos. Como bien afirma Emma Rodero Antón, “el primer paso en la creación de un personaje es tratar de verlo en nuestro interior, incluso de oírlo”⁶⁶. Aunque los datos de la

⁶⁶ Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez en *Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio*. Instituto Radio Televisión Española. 2010.

descripción sean desconocidos por los oyentes, los van a ir interpretando con las reacciones de los personajes a lo largo de la historia.

En base lo sugerido por esta autora, vamos a tomar ciertos datos para describir a los personajes y para plantear la historia de una forma estructurada:

Características de los personajes protagónicos		
	<i>Juan Pablo Castel</i>	<i>María Iribarne</i>
Datos personales	38 años, residente en Capital Federal.	26 años, residente en Posadas, casi esquina Seaver, Capital Federal.
Datos físicos	Tez blanca, cabello oscuro corto, delgado, alto, dientes amarillentos, voz grave y sin fluidez. Viste con pantalones de jean gastado, camisas a cuadros arremangadas y unos zapatos viejos color marrón.	Tez blanca, muy pálida, cabello castaño claro largo, delgada, menuda; voz tenue, suave, delicada y con buena dicción. Viste con faldas oscuras hasta la rodilla, blusas claras y zapatos de tacos color negro. Usa el cabello recogido. Look vintage.
Datos psicológicos	Obsesivo, atormentado, de carácter agresivo, violento y hasta grosero. Bohemio, solitario, intelectual y profundamente reflexivo. Desconfiado, temeroso, tímido, vanidoso, intrépido, egocéntrico, ansioso,	Enigmática, misteriosa, de perfil bajo, frágil, inofensiva, pasional, indescifrable, callada, inteligente, inestable, vulnerable, temerosa y solitaria. Le gusta el arte, precisamente la pintura. Se

	<p>pensativo, inseguro, con mirada penetrante, paranoico, frívolo y celoso.</p> <p>Le gusta estar en soledad, ya que aborrece los conglomerados de gente que se reúne con un fin común (partidos políticos, clubes, críticos de arte, periodistas). Todo el tiempo quiere justificar las cosas y siempre se pregunta el por qué de todo. Cuestiona la existencia del hombre. Ahoga sus penas entre alcohol y prostitución.</p> <p>Su obsesión: María Iribarne.</p>	<p>siente atraída por Castel pero no se entrega por completo a él.</p> <p>Su virtud: la observación.</p>
<p><i>Datos sociales y culturales</i></p>	<p>Talentoso y reconocido pintor, de alto nivel cultural e intelectual. Clase media alta. Soltero y sin hijos. No tiene vida social, salvo cuando asiste a sus exposiciones de arte. Pasa las noches en soledad en su taller.</p>	<p>Empleada de una compañía. Casada, no tiene hijos. Utiliza su apellido de soltera. De clase alta, con un nivel cultural elevado. Su afición e interés principalmente se centran en el arte.</p>

Cabe destacar que en esta historia, los personajes secundarios son sólo dos y que no tienen demasiada trascendencia, ya que sus apariciones son mínimas. Por este motivo, no nos pareció importante incluirlos en el sondeo. Más allá de esto y de que el autor no suministre demasiados datos, nos imaginamos a estos personajes de la siguiente manera:

Características de los personajes secundarios

- **Allende:** Es el marido de María Iribarne. Es no-vidente, alto, delgado, de unos 50 años aproximadamente y cuenta con una buena posición económica. Cordial, respetuoso, diplomático, correcto y simpático. Termina suicidándose al enterarse de las infidelidades de su esposa.
- **Hunter:** Es primo de Allende, físicamente tiene un cierto parecido con él; es alto, moreno y más bien delgado. Es arquitecto, reside en la Estancia *Los Ombúes*, en las afueras de Buenos Aires. Es una persona culta, su interés se basa en la lectura. Es muy conversador. Su mayor vicio es el cigarrillo. Mantiene una estrecha cercanía con María, vínculo que resulta sospechoso.

Sinopsis General

La dimensión estética en la comunicación radiofónica: Un caso ficcional, El Túnel de Ernesto Sábato es una adaptación radial de este clásico de la literatura argentina, cuyo argumento gira en torno a la confesión del pintor Juan Pablo Castel de haber asesinado a la mujer que amaba, María Iribarne. El serial ambientado a fines de la década del '40, cuenta con 10 capítulos de 7 minutos cada uno, que van a dar cuenta de los sentimientos entrelazados de un hombre entre el amor y el odio, al borde de la obsesión y al extremo de la locura. A través de palabras, sonidos y música, el oyente puede sumergirse en pensamientos tormentosos, en la búsqueda incesante del *por qué* y en las más crudas reflexiones sobre la existencia del hombre.

Sinopsis de los capítulos

Capítulo 1: “¿Quién es Juan Pablo Castel?”

Juan Pablo Castel es un reconocido pintor. Se encuentra en una lúgubre habitación. Apenas entra un poco de luz por la pequeña ventana que está a su derecha, desde donde se puede oír el lejano murmullo de la ciudad que amanece. El tenue reflejo del sol alumbra las hojas que posan sobre la mesa. Aquella noche lo atormentaba constantemente. Él está sentado, tiene una pluma en la mano; piensa, escribe: *“existió una sola persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté”*.

Capítulo 2: “El principio de la obsesión”

Castel se confiesa y se remonta a aquellos días del año 1946. Recuerda cuando expuso su cuadro *Maternidad* en el Salón de Primavera, cuando vio a esa mujer, que observaba como aislada del mundo su cuadro. Esa mujer desapareció entre la multitud, dejando una amarga sensación de angustia y hasta de desesperación en Castel por no haberse acercado a él. Algo se despertó dentro de él. Durante meses, sólo pintó para ella.

Capítulo 3: “El encuentro”

Castel reconoce a esa mujer entre la gente en la esquina de San Martín. Comienza a pensar diversas formas para acercarse a ella, al mismo tiempo que sigue sus pasos. Desesperadamente atraído por ella la persigue hasta el edificio de la Compañía T. Esa mujer hermosa, suave y delicada era María Iribarne. Él, temeroso, dubitativo, incierto, logra decirle al fin sus primeras palabras. Le pregunta si recuerda la ventanita de su pintura, para su sorpresa ella “la recordaba constantemente”.

Capítulo 4: “Yo también pienso en usted”

Castel llama por teléfono a la casa de María, pero ella ya no se encuentra en la ciudad. María se había ido al campo y le había dejado una carta para él. Rápidamente Juan Pablo va a su casa y un hombre no-vidente lo recibe. Se quedó atónito: era Allende, el esposo de María. Muchas preguntas invadieron su cabeza. Su mente se volvió tormentosa. Sentimientos de odio, de amor, preguntas sin respuestas, una profunda angustia y una sensación de vacío penetraron sus pensamientos. Muchos secretos había detrás de esa enigmática mujer.

Capítulo 5: “Búsqueda de respuestas”

La llegada de una carta de María despierta en Castel el sentimiento de amor más profundo hacia ella y surge un vínculo entre ellos. Él logra que al menos una persona en el mundo lo comprenda. La conexión entre ellos era como un lenguaje ajeno. Se conectaban con miradas, silencios. Algo verdaderamente especial y a la vez extraño nació entre ellos.

Capítulo 6: “Yo también pienso en usted”

Castel y María comienzan a tener una relación amorosa. Se ven con frecuencia, comparten momentos pero ese amor se entrelaza con la obsesión y tintes desmedidos de infinito odio. Los bellos instantes juntos se transforman en interminables interrogatorios hacia María cargados de tensión. De repente la cercanía que existía entre ellos, era cada vez más lejos. Algo se había roto entre los dos.

Capítulo 7: “Lo imposible por escapar”

Castel se refugia en su propia bajeza. Entre copas y sexo desmedido, las noches de excesos lo enfrentan con la crueldad de la realidad. En ese instante, siente una ensordecedora necesidad de pedirle perdón a María. Días de desolación, soledad absoluta que oprimía su pecho, noches de insomnio; abrumaron sus días hasta que recibió la invitación para ir a la estancia. Finalmente llegaría un nuevo encuentro entre los dos, tal vez, un resurgimiento de aquel sentimiento adormecido

Capítulo 8: “El silencio que habla”

Castel llega a la estancia y conoce al famoso Hunter. Luego se encuentra con María y van a caminar por el parque. Con la brisa de campo, llegan al mar para añorar los recuerdos de los dos. Un impulso extraño se despertó en Castel. Ella también se sentía un ser lleno de fealdad e insignificancia y él solo pensó en sus ganas de destrozarla. Sus sospechas sobre la relación de María y Hunter comenzaron a confundirlo y un ser monstruoso despertó dentro de él. Lleno de ira, odio y sin control, escapó.

Capítulo 9: “Amor, decepción y algo más...”

Sumergido en el alcohol y en la prostitución, Castel confirma sus sospechas y trama la venganza. Escribe una carta a María y la cita en La Recoleta pero ella lo deja plantado. Enfurecido, se entera de que ella volvió a la estancia. Enloquecido, ansioso, abrumado, perturbado, toma un cuchillo y pide un auto prestado para ir a la estancia. Su único pensamiento: sus ganas de destruir algo sin dejar siquiera rastros.

Capítulo 10: “...en todo caso había un solo túnel: el mío”

A las 22.30 Castel llega a la estancia y se esconde entre los arbustos. Era una noche de calor insoportable, de esas que anteceden a una tormenta. Bajo el cielo negro, ve a María y Hunter caminando juntos; en ese instante su corazón se transformó en un hielo. Trepó hasta la terraza y encontró una puerta que iba hacia la habitación de María. Desde ese instante sólo puede recordar la sangre correr entre sus dedos, los ojos tristes de ella, su última mirada y su último suspiro. Tan solo ella, el único ser que lo había comprendido.

Planteamiento de la historia

Introducción: Juan Pablo Castel es un reconocido pintor que expone sus cuadros en una galería de arte. En su exposición la conoce a ella, María Iribarne; la única persona que lo comprende en el mundo. El amor que siente por ella, lo llevaría a cometer un crimen.

Desarrollo: Castel y María se conocen y él se obsesiona con ella. Comienza a perseguirla, al mismo tiempo que incrementa sus dudas sobre esa enigmática mujer. Finalmente mantienen un vínculo que poco a poco se transforma en una relación patológica. Todo comienza a derrumbarse cuando él descubre sus supuestas infidelidades. Locura, obsesión, odio; un ser monstruoso de apodera de él.

Desenlace: Confirmadas sus sospechas, Castel se dirige a la estancia con una decisión tomada. Una vez en el campo, la ve con Hunter, su primo, en una situación comprometedor. Fuera de sí, irreconocible, desbordado, en un estado demencial, comete el crimen del cual se arrepentiría toda su vida.

Planteamiento de escenas

Descripción de la introducción:

Escena 1: Juan Pablo Castel se encuentra en una habitación cerrada y oscura. Está sentado, reflexionando y escribiendo. Siente la necesidad de confesar su crimen.

Descripción del desarrollo:

Escena 1: Castel ve a María Iribarne en la exposición de su cuadro y queda fascinado con su presencia.

Escena 2: Castel reflexiona en su taller y sueña con volver a encontrarla. La obsesión comienza a despertarse dentro de él a tal punto, que sólo pinta para ella.

Escena 3: Castel reconoce a María en la esquina de San Martín entre la multitud de gente. La persigue y la intercepta en el ascensor del edificio de la Compañía T.

Escena 4: Al salir del edificio, él la persigue y logra entablar una conversación con ella. Le pregunta acerca de su cuadro y la respuesta de ella lo deja atónito.

Escena 5: Castel está en su casa, llama por teléfono a María y recibe la noticia de que ella está en la estancia pero que había dejado una carta para él.

Escena 6: Castel va a la casa de María y un hombre no-vidente lo recibe. Para su sorpresa era el esposo de María, quien le entregó la carta.

Escena 7: Castel, en un estado de extrema confusión, sale a caminar sin rumbo y pensamientos oscuros comienzan a atormentarlo.

Escena 8: Castel está en el taller y recibe una carta inesperada de María.

Escena 9: María llama por teléfono a Castel y pautan verse en La Recoleta.

Escena 10: Castel y María se encuentran a las 8 p.m. en La Recoleta. Tienen una conversación violenta.

Escena 11: Castel y María pasan una noche juntos en el taller. Él la amenaza con matarla. Interrogatorios constantes y agresiones por parte de él.

Escena 12: María se va y Castel comienza a buscarla desesperadamente.

Escena 13: Castel está en un bar de mala muerte cerca del río. Entre copas reflexiona acerca de los seres humanos y se ve tentado por el suicidio.

Escena 14: Una carta sorpresiva de María lo invita a la estancia y Castel se dirige rápidamente al campo en tren.

Escena 15: Castel llega a la estancia y es recibido por Hunter, primo de María.

Escena 16: Castel se encuentra con María y salen a caminar por el parque. Mientras añoran el mar, unas ganas desenfrenadas de destrozar a María se despiertan en Castel.

Descripción del desenlace:

Escena 1: Castel llega a un bar, se alcoholiza y se va con una prostituta a su taller.

Escena 2: Castel echa a la prostituta insultándola. Perturbado, llama por teléfono a María y la cita en La Recoleta.

Escena 3: Enfurecido por el desplante de María, toma un cuchillo sin pensarlo toma las llaves de un auto prestado y se va a la estancia.

Escena 4: A las 22.30, una noche tormentosa, Castel llega a la estancia y se esconde entre los arbustos para espiar a María y a Hunter.

Escena 5: Castel entra por la terraza mojado por las lágrimas y la lluvia. Entra en la habitación de María y la apuñala.

Escena 6: Castel pasa sus días en el encierro de la soledad y de la prisión. Sumergido en la locura, sólo piensa en ella.

Guión literario técnico

Para la elaboración del guión de la historia, vamos a tomar el modelo americano, que consiste en plasmar la parte literaria y técnica en una sola columna, el cual incluye las indicaciones para la interpretación de los personajes y también las recomendaciones de montaje para el editor. Creemos que este es el modelo más eficaz, ya que el modelo de guión europeo se estructura en varias columnas y puede dificultar la lectura tanto de quien lo interpreta como de quien lo edita.

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN LA COMUNICACIÓN RADIOFÓNICA: UN CASO FICCIONAL, EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO.

Interpretaciones:

Juan Cristóbal Mainer como Juan Pablo Castel

María de la Paz Miguel como María Iribarne

Francisco José Maccarone “Chado” como Allende y Hunter

María Luciana Morales como la ama de llaves

Narración: Noelí Pérez

Marzo de 2015

Capítulo 1: “¿Quién es Juan Pablo Castel?”

Escena 1: INT. / CELDA / MADRUGADA.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL, efecto crossfade, tema musical Armenia de Einstürzende Neubauten, FX túnel, efecto fade in.

(Castel suspira. Arranca una hoja de papel, la abolla y la arroja. Toma una pluma y escribe desesperado).

Narrador (PP): Y ahí estaba. Con la mirada perdida, mirando sus manos blancas, temblorosas y sudorosas. Hacía varios días que no podía dormir. La palidez de su rostro remarcaba sus ojeras. Su silencio gritaba, aquella noche lo atormentaba constantemente.

(Escribe y piensa)

Castel (Reflexivo y desafiante, PPP): La frase “todo tiempo pasado fue mejor” no indica que antes sucedieran menos cosas malas, sino que la gente las echa en el olvido. Yo recuerdo los hechos malos, podría decir que “todo tiempo pasado fue peor”, si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado.

CONTROL 2: Efecto flashback (voces, gritos, insultos, discusiones de Castel y María. Carcajadas).

Castel (PPP): La memoria es para mí la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza. Hasta cierto punto los criminales son gente más limpia, más inofensiva.

CONTROL 3: Fundido, FX canto de pájaros, FX chicharras, FX canto del gallo.

Castel (enojado. PPP): Al fin de cuentas estoy hecho de carne, huesos, pelo y uñas como cualquier hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí, precisamente de mí, cualidades especiales; uno se cree a veces un súper hombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido.

CONTROL 4: Tema musical U-haft muza de Einstürzende Neubauten, fade in. Efecto flashback (FX tormenta, FX lluvia, FX truenos, FX vidrios rotos, forcejeos).

Castel (abrumado, PPP): Existió una sola persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté.

CONTROL 5: Tema musical Wardrobe de Einstürzende Neubauten. Corridas y golpes.

Castel: No, no ¡basta!

CONTROL 6: TEMA CENTRAL, efecto crossfade, FX túnel, efecto fade out.

Capítulo 2: “El principio de la obsesión”

Escena 1: INT. / SALA DE EXPOSICIÓN DE ARTE / DÍA.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL, efecto crossfade, tema musical 1930's and 40's Jazz Benny Carter, Dee Parker and Harry Hayes Radio 4 Recording Mix. FX bullicio.

Crítico 1 (2P): Este pintor me fascina.

Crítico 2 (2P): Tiene cierta cosa profundamente intelectual.

Castel (fastidiado PPP): Es una plaga que nunca pude entender. ¿Qué saben? Si nunca agarraron un pincel.

Narrador (PP): Aquel cuadro retrataba una escena particular. A través de una pequeña ventana se veía una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante.

CONTROL 2: Tema musical Ausencias de Astor Piazzolla, efecto fade out, silencio. Tacos y FX bullicio.

(Castel la mira a María deslumbrado)

Castel (asombrado, PPP): Una mujer desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro. Tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero: no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela.

CONTROL 3: Continúa Ausencias de Astor Piazzolla. FX bullicio.

Narrador (PP): Hasta que se clausuró el salón, fue todos los días y se colocaba suficientemente cerca para reconocer a las personas que se detenían frente a su cuadro. Pero aquella mujer de cabello castaño claro, suave y delicada, no volvió a aparecer.

Escena 2: INT. / TALLER / NOCHE.

CONTROL 4: FX puerta que se abre. Sonidos de frascos de pintura, pinceles.

(Castel pintando un cuadro tras otro)

Castel (obsesionado, PPP): Sólo pensaba en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella.

CONTROL 5: Tema musical Armenia de Einstürzende Neubauten.

Castel (reflexivo, PPP): Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como un vertiginoso ballet; o quizá por eso mismo, me acostumbré a gobernarlas y a ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco.

CONTROL 6: TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 3: “El encuentro”

Escena 1: EXT. / CALLE SAN MARTÍN / DÍA.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. FX bullicio, sonido de vía pública, autos, bocinas, gente caminando.

(Castel caminando por la calle)

Narrador (PP): Bajo la hipótesis de que ella trabaja allí, Castel iba todos los días a las seis de la tarde a esperarla en la puerta del edificio. Con la esperanza, tal vez, de encontrarla. A las seis empezaba a salir el personal, a las seis y media se habían ido casi todos y a las siete todo había terminado.

Castel (sorprendido, PPP): Una tarde, la vi. Caminaba por la vereda de enfrente. La reconocí inmediatamente; podría haberla reconocido en medio de una multitud.

CONTROL 2: Pensamiento de Castel. Eco.

Castel (pensativo, 2P): ¿Tiene mucho interés en el arte? ¿Por qué miró sólo la ventanita? ¿Le gusta Castel?

CONTROL 3: FX Bullicio, sonido de vía pública, autos, bocinas, gente caminando.

Castel (atónito, PPP): Pensé tanto en ella, durante esos meses, imaginé tantas cosas, que al verla, no supe qué hacer. Sólo la seguí.

CONTROL 4: FX pasos acelerados. FX ascensor.

(Castel intercepta a María)

Castel (nervioso, PP): ¿Este es el edificio de la Compañía T? (*titubea*) ¿Por qué se sonroja? Usted cree que esto es una casualidad, pero no es una casualidad, nunca hay casualidades. He pensado en usted varios meses. Tengo algo importante que preguntarle, algo referente a la ventana.

María (avergonzada, PP): Disculpe. ¿De qué me habla? ¿Qué ventana?

Castel (enojado, PP): Veo que me equivoqué. Buenas tardes.

María (temblorosa, PP): Usted me pregunta por la escena del cuadro.

Castel (esperanzado, PP): ¿Entonces la recuerda?

María (tímida, PP): La recuerdo constantemente.

CONTROL 5: Pensamiento de Castel. Eco.

Castel (emocionado, 2P): La recuerdo constantemente.

CONTROL 6: Tema musical Get lucky de Rachael Lander.

Castel (asustado, PPP): Cada vez que pensaba en la frase que ella me había dicho mi corazón latía con violencia y sentí que se me abría una oscura pero basta y poderosa perspectiva; intuí que una gran fuerza, hasta ese momento dormida, se desencadenaría en mí. Por otro lado imaginé que podía pasar mucho tiempo antes de volver a encontrarla. Es necesario encontrarla. ¡Es necesario! ¡Es necesario!

CONTROL 7: TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 4: “Yo también pienso en usted”

Escena 1: INT. / TALLER / DÍA.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Efecto fade out. Unos segundos de silencio y FX de teléfono que suena. Voz filtrada.

(Castel está en su casa y llama por teléfono a María)

Castel (desesperado, PP): Hola, desearía hablar con la señorita Iribarne.

Ama de llaves (PP): Hola, la señora María no se encuentra. Partió a la estancia hoy por la mañana.

Castel (perplejo, PP): ¿Para el campo?

Ama de llaves (PP): Sí, señor. ¿Usted es el señor Castel?

Castel (seguro, PP): Sí, soy Castel.

Ama de llaves (PP): Dejó una carta para usted acá. Que perdone pero no tenía su dirección.

CONTROL 2: FX teléfono que se corta seguido del tono.

Ama de llaves (PP): ¿Hola? ¿Hola? ¿Señor Castel? ¿Señor Castel?

CONTROL 3: Pensamiento de Castel. Eco.

Castel (atormentado, PPP): ¿Por qué se fue al campo? ¿Quería huir de mí? ¿Por qué?... Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de entender por qué hago ciertas cosas.

Escena 2: INT. / CASA DE MARÍA / DÍA.

(Castel se encuentra en la casa de María y toca el timbre)

Narrador (PP): Sus ansias lo llevaron desesperadamente a la casa de María, en pocos minutos. Un deseo, un impulso, nació dentro de él.

CONTROL 4: Efecto de transición. FX timbre.

Allende (cordial, PP): ¿Usted es Castel no?

Castel (desafiante, PP): Sí, señor Iribarne.

Allende (irónico, PP): No me llamo Iribarne y no me diga señor. Soy Allende, el marido de María. Ella me habló mucho de su pintura, como quedé ciego, todavía puedo imaginar bastante bien. Aquí está la carta, léala.

María (íntima, 2P): Yo también pienso en usted.

Escena 3: EXT. / CALLE / NOCHE.

(Castel caminando sin rumbo, atormentado)

CONTROL 5: Sonido urbano de noche. Flashback, la voz de Allende. Pensamiento de Castel. Eco.

Castel (atormentado, PPP): Mi cabeza era un pandemonio: una cantidad de ideas, sentimientos de amor y de odio, preguntas, resentimientos y recuerdos se mezclaban y aparecían sucesivamente.

CONTROL 6: Tema musical U-haft muza de Einstürzende Neubauten. Voces de María. Sonidos de gritos de hombre y mujeres en diferentes planos que se van acelerando. Sonidos mezclados.

Castel (poseído, PPP): Nada tiene sentido. En una planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años. Nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfrentamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil. ¿Sería eso, verdaderamente? ¿Toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes?

CONTROL 7: Gritos. Efecto fade out. Silencio. TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 5: “Búsqueda de respuestas”

Escena 1: INT. / TALLER / DÍA.

(Castel recibe una inesperada carta de María)

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Efecto fade out. Sonido de encender un cigarrillo. Sonido de beber whisky. Sonido de que se abre una carta. Silencio.

Narrador (PP): La llegada de la carta fue como la salida del sol. Pero ese sol era un sol negro, un sol nocturno. De todas las palabras que describían a María, la palabra “nocturna” era la más apropiada.

CONTROL 2: Ambientación de playa, pájaros, las olas rompiendo en la orilla del mar, caminata en la arena.

María (nostálgica, PPP): He pasado tres días extraños: el mar, la playa, los caminos me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos. No sólo imágenes: También voces, gritos y largos silencios de otros días. Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos; ahora mismo, aquí frente al mar, sé que

estoy preparando recuerdos minuciosos, que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza.

El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente el mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo? Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me mirás como pidiendo ayuda.

María.

CONTROL 2: Olas rompientes. Tema musical River flows in you de Cremaine Booker Cello.

Castel (angustiado y con un sentimiento profundo de amor, PPP): Cuando ella se detuvo frente a mi cuadro y miró aquella pequeña escena sin oír ni ver a la multitud que nos rodeaba, ya era como si nos hubiésemos conocido y enseguida supe cómo era y quién era, cómo yo la necesitaba y cómo, también, yo le era necesario.

Amaba desesperadamente a María y no obstante la palabra *amor* no se había pronunciado entre nosotros. Yo que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso. ¡Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel!

CONTROL 3: La MÚSICA se funde con el TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 6: “Al borde de la obsesión y al extremo de la locura”

Escena 1: INT. / TALLER / DÍA.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Efecto fade out. FX teléfono.

(Castel está en su taller y recibe la llamada de María)

María (temerosa, PP): Hola Castel, ¿cómo estás? Vuelvo mañana a Buenos Aires.

Castel (entusiasmado, PP): Te quiero ver enseguida.

María (PP): Te espero en La Recoleta. Estaré a las ocho.

CONTROL 2: Se corta el teléfono.

Narrador (PP): Hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene.

Escena 2: EXT. / LA RECOLETA / NOCHE.

CONTROL 3: FX sonido urbano nocturno.

(Castel se encuentra con María en La Recoleta y la toma violentamente de un brazo)

Castel (violento, PP): ¿Por qué te fuiste a la estancia? ¿Por qué me dejaste solo? ¿Por qué dejaste esa carta en tu casa? ¿Por qué no me dijiste que eras casada?

María (suavemente, PP): Me hacés mal Juan Pablo ¿Por qué todo tiene que tener una respuesta? Hablemos de vos. Pensé contentamente en tu pintura. Quiero saber qué hacés ahora, ¿qué pensás? Si pintaste o no.

Castel (rabioso, PP): No, no deseo hablar de mí. Deseo hablar sobre nosotros. Necesito saber si me querés.

(María no responde, solloza)

Castel (insistente, PP): ¿Entonces no me querés?

María (segura, PP): Claro que te quiero. ¿Por qué hay que decir ciertas cosas?

Castel (caprichoso, PP): ¿Pero cómo me querés? Hay muchas maneras de querer. Se puede querer a un perro, a un hijo. Yo quiero decir amor, verdadero amor. ¿Entendés?

Escena 3: INT. / TALLER / NOCHE.

CONTROL 4: FX puerta que se abre. FX dial de radio. Tema musical Crush on me (jazz) Copas que brindan, voces, risas, suspiros. Cachetadas, forcejeo.

(Castel y María se encuentran en el taller)

Narrador (PP): Algo los unía más allá y comenzaron a verse con frecuencia.

Castel (fuera de sí, PP): Si alguna vez sospecho que me has engañado, te mataré como a un perro.

(María se resiste)

CONTROL 5: FX objetos rotos.

Castel (desacatado y con desprecio, PP): ¡Putá! Engañando a un ciego.

Castel (enfurecido, PP): No te vayas. Perdoname. Soy un monstruo cruel.

María (llorando, PP): Basta, dejame.

CONTROL 6: Transición. Temas musicales The good son de David Sylvian y Armenia de Einstürzende Neubauten.

Castel (atormentado, PPP): Las horas que pasamos en el taller son horas que nunca olvidaré. Mis sentimientos, durante todo ese período, oscilaron entre el amor más puro y el odio más desenfrenado, ante las contradicciones y las inexplicables actitudes de María; de pronto me surgía la duda de que todo era fingido.

Mis dudas y mis interrogatorios fueron envolviendo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama.

CONTROL 7: Tema musical Armenia de Einstürzende Neubauten se funde con el TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 7: “Lo imposible por escapar”

Escena 1: INT. / BAR / NOCHE.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Efecto fade out. Silencio.

(Castel se encuentra en un bar del bajo de Buenos Aires)

Castel (con superioridad, PPP): Esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad: desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi olímpica. Me encontraba solo como consecuencia de mis peores atributos, de mis bajas acciones. Siento que el mundo es despreciable pero yo también formo parte de él. Siento cierta satisfacción en probar mi propia bajeza y en verificar que no soy mejor que los sucios monstruos que me rodean.

CONTROL 2: Tema musical Quiero verte una vez más de Gatica, El Mono. FX bullicio, sonido de brindis, risas de mujeres, bebidas que se sirven.

Castel (reflexivo, PPP): Me dejo acariciar por la tentación del suicidio. El suicidio seduce por su capacidad de aniquilación: en un segundo, todo ese absurdo universo se derrumba como un gigantesco simulacro. La vida aparece a la luz de este razonamiento como una larga pesadilla, de la que sin embargo uno puede liberarse con la muerte, que sería así, una especie de despertar. ¿Pero despertar a qué?...

CONTROL 3: FX hombre caminando.

Narrador (PP): Sumergido en sus vicios y sus peores bajezas. Se desconocía.

Escena 2: INT. / TALLER / DÍA.

CONTROL 4: Tema musical *Do I wanna know why you only call me when you are high* de Rachael Lander. Efecto fade out. Sonido de papel y pluma escribiendo.

(Castel se encuentra en su taller y escribe una carta para María)

Castel (desolado, PP): Necesito que me perdones, soy una basura. No merezco tu amor. Estoy condenado a morir en la soledad más absoluta. Es tanta la soledad que siento, que a veces tengo ganas de morirme.

CONTROL 5: Continúa el tema musical *Do I wanna know why you only call me when you are high* de Rachael Lander.

Narrador (PP): Sus días fueron atroces. No recibía respuesta alguna, hasta que un sobre con el perfume de María lo sorprendió.

Castel (entusiasmado, PPP): Sentí que algo de nuestros primeros instantes de amor, volvería a reproducirse. Estaba en la estancia esperándome.

CONTROL 6: Fade out, fade in. Tema musical Free horror music Evening of chaos.

Castel (abrumado, PPP): ¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduele de él y me acusa a mí mismo de lo que denunció en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo. La otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad.

CONTROL 7: Tema musical Free horror music Evening of chaos se funde con el TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 8: “El silencio que habla”

Escena 1: INT. / ESTANCIA / DÍA.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Efecto fade out. FX tren que llega. Transición. FX timbre.

(Castel se encuentra en la estancia y llama a la puerta)

Narrador (PP): Hunter era el primo de María. Era alto, moreno, más bien delgado. Tenía mirada escurridiza. Con cortesía irónica recibió a Castel.

Hunter (irónico, PP): ¿Así que usted es el famoso pintor?

Castel (con rabia, PP): Sí señor.

Hunter (PP): María tuvo una indisposición y se ha recostado pero creo que bajará pronto. ¿Qué pintores prefiere? Venga que le muestro la casa.

Castel (impaciente, PPP): ¿Y a mí que me importa? Este hombre es tan insensible y tan hipócrita.

Hunter (amable, PP): Este es el viejo dormitorio del abuelo y ahora lo ocupo yo. Cuando esté listo lo esperamos para tomar té. ¿Con qué prefiere acompañarlo? ¿Pasas de uva? ¿Quinotos? ¿Jamón cocido o crudo?

Castel (fastidiado, PPP): Esta gente es frívola, superficial. Gente así no puede producir en María más que un sentimiento de soledad. Gente así no puede ser rival.

Narrador (PP): Castel estaba harto de escuchar palabras vagas y pensamientos mediocres. Su mirada estaba perdida. De repente levantó los ojos y la vio. Todo volvió a tener sentido.

Escena 2: EXT. / PARQUE – ESTANCIA / DÍA.

CONTROL 2: Tema musical Ausencias de Astor Piazzolla, versión guitarra. Ambientación aire libre. Se funde con las olas rompiendo.

(Castel y María llegan al mar)

María (frágil, PP): Cuántas veces soñé compartir con vos este mar y este cielo. A veces me parece como si esta escena la hubiésemos vivido siempre juntos. Cuando vi a aquella mujer solitaria de tu ventana, sentí que eras como yo y que también buscabas ciegamente a alguien. Desde aquel día pensé constantemente en vos, te soñé muchas veces y hasta pensé en buscarte y confesártelo; pero esperé que de algún modo, fueras vos el que me buscara. Yo te ayudaba intensamente, te llamaba cada noche, y llegué a estar tan segura de encontrarte que cuando sucedió, al pie de aquel absurdo ascensor, quedé paralizada de miedo y no pude decir nada más que una torpeza. Y cuando huiste, dolorido por lo que creías una equivocación, yo corrí detrás como una loca.

Castel (enamorado, PP): Estoy cayendo como en una especie de encantamiento...

María (desolada, PP): Dios mío... muchas cosas en esta eternidad que estamos juntos... Cosas horribles... no sólo somos este paisaje, sino pequeños seres de carne y hueso, llenos de fealdad, insignificancia...

Narrador (PP): El mar se había ido transformando en un oscuro monstruo. Pronto la oscuridad fue total y la furia de las olas parecía correr por dentro de él.

CONTROL 3: Tema musical Tension Stormfront.

Castel (violento, PPP): Ella decía que éramos seres llenos de fealdad e insignificancia; pero, aunque yo sabía hasta qué punto era capaz de cosas innobles, me desolaba el pensamiento de que también ella podía serlo, que seguramente lo era.

Sentí ganas de avanzarme sobre ella, destrozarla con las uñas y apretar su cuello hasta ahogarla. Quería arrojarla al mar.

CONTROL 4: Tema musical Tension Stormfront se funde con FX de un tren.

Castel (desesperado, PPP): Concluí mis sospechas sobre la relación de María y Hunter. Todo me parecía fugaz, transitorio, inútil, impreciso. Mi cabeza no funcionaba bien y María se me aparecía una y otra vez como algo incierto y melancólico. Sólo horas más tarde, mis pensamientos empezarían a alcanzar la precisión y la violencia de otras veces. Sólo quería arrojarla al mar.

CONTROL 5: TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 9: Amor, decepción y algo más...

Escena 1: INT. / BAR / TARDE.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Se funde con tema musical Lucho Gatica Percal. Ruidos, música, gritos, botellas rotas, risas, cigarros que se encienden, carcajadas de mujer.

(Castel llega un bar de Leandro Alem y se apodera de una mujer)

Castel (autoritario, PP): Vos te venís conmigo.

Escena 2: INT / TALLER / NOCHE.

(Castel está con una mujer a su taller y ella se ríe de sus cuadros)

Prostituta: ¿Y esto?

Castel (con ira, PP): María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, simulaba placer; María es una prostituta. ¡Putal! ¡Putal! ¡Putal!

CONTROL 2: FX teléfono.

Castel (decidido, PP): Tengo que verte enseguida.

María (triste, PP): Aunque no sé qué ganamos.

Castel (reprimiendo el odio, PP): Muchas cosas, muchas cosas.

María (decepcionada, PP): Pues yo creo que sólo lograremos hacernos un poco más de daño, destruir un poco más el débil puente que nos comunica, herirnos con mayor crueldad... Vine porque me lo pediste, pero debí haberme quedado en la estancia: Hunter está enfermo.

Castel (esperanzado, PP): Gracias. Nos vemos a las cinco en La Recoleta.

CONTROL 3: Se corta la comunicación telefónica.

Escena 3: EXT. / PLAZA LA RECOLETA / DÍA.

CONTROL 4: FX Plaza.

(Castel llega a su taller enfurecido)

Narrador (PP): Se quedó varias horas sentado, la luz del día se apagaba y María no llegaba. Por un instante todo fue milagroso y alucinante; y ahora todo era sombrío y helado.

CONTROL 5: Tema musical Oscuro disonante cuadro de Ayala.

Castel (decepcionado, PPP): Pensé que quizá era posible echar a un lado todas las dudas que me torturaban. Tal vez tenía que aceptar su amor así, sin condiciones; y me aterrorizaba la idea de quedarme sin nada, absolutamente nada. Me di cuenta de que podía empezar una nueva vida, pero desgraciadamente María me falló.

Narrador (PP): Algo había ocurrido, algo se había derrumbado. María ya no estaba en la ciudad. Una vez más, estaban más lejos que nunca.

(Castel manejando el auto)

Castel (desahuciado, PPP): Una amargura triunfante me poseía ahora como un demonio ¡Tal cómo lo había intuido! Me dominaba a la vez un sentimiento de infinita soledad y un insensato orgullo: el orgullo de no haberme equivocado.

CONTROL 6: Tema musical Bad girls bartok de Rachael Lander. Ruido de llaves, el auto que se enciende y arranca con velocidad. Se funde con el TEMA CENTRAL. Efecto fade out.

Capítulo 10: “...en todo caso había un solo túnel: el mío”

Escena 1: EXT. / ESTANCIA / NOCHE.

CONTROL 1: TEMA CENTRAL. Se funde con ambientación de noche. FX Búhos, grillos, truenos amenazantes, latido de corazón, viento. Risas en un segundo plano de María y Hunter.

(Castel llega a la estancia y se esconde entre los arbustos)

Narrador (PP): El calor era insoportable, había una agobiadora calma y por momentos, la luz de la luna atravesada los nubarrones. Se sentía ese calor estático y amenazante que precede a las violentas tempestades de verano.

Castel (perplejo, PP): No sé cuánto tiempo pasó, de ese tiempo anónimo y universal que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte.

CONTROL 2: FX Trueno fuerte. Ruido de lluvia.

Escena 2: INT. / ESTANCIA / NOCHE.

CONTROL 2: Lluvia y viento.

(Castel entra por la terraza a la casa)

Narrador (PP): Todas esos pensamientos, todas esas sospechas se confirmaron antes sus ojos. Todas esas ideas efímeras, ahora eran certezas.

CONTROL 3: FX ventana rota. Pisadas de Castel. FX cajita musical.

Castel (en llanto, PPP): Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo. Mi cuerpo se

derrumbó lentamente, como si le hubiera llegado la hora de la vejez. Lo que sucedió lo recuerdo como una pesadilla.

CONTROL 4: Tema musical Vocalise de Dame Kiri Te Kanawa. Suspiros de María, llanto de Castel, forcejeos, cuchillo.

Castel (desesperado, PPP): Con ella, que había sido como alguien detrás de un muro de vidrio a quién yo podía ver, pero no oír ni tocar; y así, separados por el muro de vidrio, habíamos vivido ansiosamente, melancólicamente.

Escena 3: INT. / CELDA / DÍA.

CONTROL 6: Contrabajo. Interpretación de Julián Gómez.

(Castel está encerrado en una celda)

Castel (triste, PPP): A veces el muro era de vidrio, otras veces era de piedra negra y yo no sabía que pasaba del otro lado. Quizá todo fue una ridícula invención o creencia mía y en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío. El túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida; y ahora, en los muros de este infierno.

CONTROL 7: Se cierra la reja de la celda. TEMA CENTRAL. Efecto fade out. Créditos.



CONCLUSIÓN

Cuando comenzamos a transitar el camino de la Tesis de Grado fueron muchos los obstáculos que se presentaron pero en el transcurso de este largo proceso pudimos concretar la idea que teníamos en mente. En un principio sabíamos que queríamos trabajar con el tratamiento estético en la radio, ya que nos pareció que no es un tema que esté demasiado abordado. Creímos que la mejor forma de encarar el potencial estético radiofónico en su mayor expresión, era a través de la *ficción*.

En ese sentido tuvimos que realizar una investigación exhaustiva sobre el formato ficcional y su tratamiento en la historia de la radiodifusión argentina. Por sorpresa, nos encontramos con una escasa bibliografía al respecto. La ficción radiofónica en Argentina fue marcada, nada más y nada menos, que por el reconocido radioteatro y algunas adaptaciones de clásicos internacionales. El género radioteatro se caracterizó por sus emisiones de obras teatrales únicas basadas principalmente en los diálogos, con una extensa duración, de 60 a 90 minutos emitidas en vivo. Definitivamente no era lo que queríamos trabajar.

Profundizando en la teoría, tomamos los aportes de los investigadores españoles especializados en la ficción en radio, Armand Balsebre y la Dra. Emma Rodero Antón, con quienes mantuvimos una entrevista y gentilmente nos facilitaron artículos y libros no publicados en Argentina, los cuales se convirtieron en una fuente muy enriquecedora y de gran preponderancia para sustentar nuestra producción.

En el mundo radiofónico, hoy en día, la apertura en el campo de la comunicación dio origen a nuevos modos de hacer radio. Pensamos que lo más apropiado era pensar a la ficción en un formato distinto, que tenga ritmo y pueda generar mayor efecto de atención en los oyentes; para así proponerle al que escucha del otro

lado, una experiencia nueva en donde pueda sumergirse y sentirse parte de la historia. Ya no sólo con las palabras como protagonistas, sino también con los efectos de sonidos, con la música, los silencios, las ambientaciones; todo lo que constituye el lenguaje radiofónico. De este modo, el *serial* era el indicado para iniciar esta experimentación en el lenguaje sonoro y el desafío fue realizar la adaptación de *El Túnel* de Ernesto Sábato en 10 episodios de 7 minutos cada uno.

He aquí una aclaración de conceptos que pueden resultar confusos: ¿Por qué un serial y no una serie? El serial está conformado por emisiones de breve duración, con una estructura común que mantienen la trama con una relación entre sí y una continuidad; por su parte la serie, si bien tiene un hilo común en la temática de los capítulos, contiene emisiones independientes entre sí. Teniendo en claro la diferenciación de estas categorías, nos abocamos a trabajar la ficción desde el serial realizando una adaptación de un clásico literario.

Para seguir adelante, era necesario indagar sobre el tratamiento estético en la ficción. En el caso de los efectos, por ejemplo, antes eran artesanales, se hacían en vivo y luego se grababan en cassettes. En la actualidad, el alcance a una computadora hace que la edición tenga una mayor accesibilidad, pero aun así esto conlleva a la complejidad tecnológica. Pensamos que con las ventajas de la tecnología, iba a resultar fácil, pero no lo fue. En algunas escenas, no logramos conseguir los sonidos deseados, por lo que tuvimos que recurrir al método artesanal de grabarlos para que tengan una mayor verosimilitud. Logramos combinar las dos formas de tratar los efectos de sonidos –artificiales y artesanales-. En este sentido, lo que sin dudas predominó fue la importancia de la creatividad por sobre lo técnico para poder crear esa “realidad ficticia” con la mayor veracidad posible. Ya sea con sonidos artificiales o sonidos artesanales, de igual modo, se debe construir esa verdad lo más cercana a “lo real” para generar en el otro la comunicabilidad deseada.

¿Por qué *El Túnel*? Simplemente porque nos pareció que un clásico de la literatura argentina era el indicado para la producción. A la gente le gusta que le cuenten historias, y más si esas historias son clásicos. El desafío era aun mayor

de realizar ese pasaje escrito a un lenguaje sonoro y lograr en quien escucha un efecto, que se sienta parte; en fin, que estimule y aumente su capacidad auditiva.

Tras analizar los principales modos de hacer ficción en radio y decidimos por el serial, tuvimos que seleccionar los momentos claves de la historia para comenzar a trabajar. Elegimos esos momentos cruciales de la historia, como así también decidimos omitir algunos otros, pero sin alterar la trama original. Parecía una tarea sencilla pero cómo no teníamos los conocimientos para poder hacerlo, seguimos los pasos de la Dra. Rodero Antón. Primero realizamos la caracterización de los personajes, para lo cual hicimos una encuesta en distintos sitios de literatura hispanoamericana en la red social Facebook. Este sondeo nos sirvió para construir un perfil de los personajes en base a lo que la gente se imaginó al leer el libro y además nos sirvió para darles las indicaciones a los actores a la hora de realizar la interpretación. Ni bien empezamos a ahondar en la trama del libro, ya teníamos en mente quiénes serían los actores que representarían la historia. Teniendo en cuenta que una de nosotras está vinculada al ámbito teatral, convocamos a actores de confianza.

Para continuar con el proceso, escribimos una sinopsis general de la historia y una sinopsis particular de cada capítulo. Al tener estas cuestiones definidas, elaboramos el planteamiento de la estructura dramática (introducción, desarrollo, desenlace) y después el planteamiento particular de escenas en que se divide esa estructura dramática, definiendo el tiempo, espacio, las acciones de los personajes, la presencia y la funcionalidad del narrador; que en algunos casos tuvo una participación descriptiva y en otros sirvió de anclaje entre las escenas.

Teniendo en cuenta todos estos pasos mencionados, dimos origen al guión literario técnico. Este guión estratégico fue escrito de una forma inicialmente pero a medida que comenzamos a llevar adelante el montaje, se fue transformando paulatinamente. Entre esas modificaciones constantes lo que se alteró fue la duración de las emisiones ya que la misma varía entre los 6 y 7 minutos, algunas no redondeadas a 7 como se estipuló en un principio. En el caso de la música, nuestro propósito fue que músicos independientes compongan la banda sonora

del serial, pero por circunstancias de falta de tiempo y la dificultad que esto demandaba, decidimos resolverlo de otra manera. Nuestra directora de Tesis, la Dra. Andrea Holgado, nos sugirió y nos facilitó música adecuada para poder ambientar esos escenarios.

A la hora de hacer el montaje, tomamos el aporte del editor profesional Alejandro Sanz, de ordenar cada archivo y crear nuestro propio banco de sonidos. Utilizamos el programa de edición Cool Edit, porque nos pareció que el tratamiento de sonidos tenía mayor eficacia en el multipista. Para eso, confeccionamos una lista y emprendimos la búsqueda con varias opciones sonoras, pero tuvimos que decidir qué utilizábamos y qué no. De esta forma, fuimos combinando los sonidos y se fueron presentando altercados tecnológicos, tales como la conversión de archivos; lo cual no estaba planificado pero que pudimos resolver en el momento. Así fuimos realizando cada capítulo y luego de escucharlos varias veces pulimos los detalles.

Cuando pensamos en la circulación del producto, tuvimos en cuenta varios programas de radio ligados a la literatura y a la ficción en radio. Pero en el camino surgieron varias oportunidades para presentar la producción. Entre ellas, Guido Sábato, nieto de Ernesto Sábato, nos invitó a exponer nuestro serial en La Casa de Ernesto Sábato en Buenos Aires. Y por su parte, el investigador español Armand Balsebre, en la entrevista que mantuvimos con él, nos propuso presentar la Tesis de Grado en un Congreso de ficción en radio organizado por él mismo, en la Universidad de Barcelona.

Si bien no fue un proceso fácil, estamos conformes con el resultado final. Creemos que pudimos construir la historia con las ambientaciones deseadas, con la música adecuada, los efectos de sonidos apropiados, para recrear ese potencial expresivo con la fuerza que requiere la prosa dramática de Ernesto Sábato.



“La creatividad es la palabra mágica para el éxito en la radio”

Bill Burton.



En el trascurso de nuestra investigación, leímos esta frase y sin dudas fue la que resumió perfectamente todo este camino recorrido. Porque en un principio asociamos el concepto de *radio* con el concepto de *magia*, ese atractivo que nos generó el deseo y nos motivó a tratar la estética desde la ficción; y para eso tuvimos que recurrir a los niveles introspectivos de creación. Creatividad, como bien lo dice la palabra, consiste en crear, en generar nuevos modos, aplicar nuevos conceptos y reivindicar la importancia del tratamiento de la dimensión estética en la radio. ¿Por qué apostamos a esta forma particular de expresión? Porque creemos que la radio avanza en formas de alcance, de difusión, de medios, cada vez rompe más con espacios y tiempos; pero también cada vez se pierde esa creatividad.

Todos disfrutamos de las historias y los periodistas también cuentan historias. La realidad misma también puede ser transmitida desde distintos potenciales expresivos. El tratamiento estético también puede vestir una noticia informativa, para que llegue de otro modo a ese receptor. La radio no es sólo un medio de información sino un medio de comunicación; creemos que el comunicador debe explotar las herramientas expresivas del lenguaje radiofónico utilizando su imaginación.

Con esta Tesis de Grado, luego de estimular los oídos, de proponerle a quien está del otro lado generar imágenes mentales: apostamos a la creatividad. Esa creatividad que es infinita y única en sí misma, y que será siempre la esencia de la radio. La radio como medio de expresión por excelencia, ese medio que no tiene imagen pero que despierta todos los sentidos. La radio que con su magia, encanto y misterio, más que cualquier otro medio de comunicación, nos invita a ver más allá, a sentir en un nivel de extrema profundidad, siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Dra. Emma Rodero Antón, Recuperar la creatividad radiofónica. Razones para apostar por la radio de ficción. Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca. 2005.
<http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15176/179896>
- Dra. Andrea Holgado, Identidad sonora en tiempos de intermedia: Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos. 1ra Edición, CICCUS. 2013.
- Elisa Arias García, El serial radiofónico como producto de creación: Análisis de la estructura del primer capítulo de Ama Rosa, <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/474.pdf>
- Entrevista a la Dra. Emma Rodero Antón sobre la Ficción Radiofónica: Cómo contar una historia en el programa “Amigos de la Onda Corta”. 2010.
http://www.ivoox.com/ficcion-radiofonica-como-contar-historia-la-audios-mp3_rf_446969_1.html
- Armand Balsebre, El Lenguaje Radiofónico. Editorial Cátedra. Madrid. 5ta Edición. 2007.
- Ricardo Haye, Sobre Radio y Estética. Una mirada desde la Filosofía del Arte. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. Vol 7 nro 23. Universidad Autónoma del Estado de México. Septiembre, 2000.
- Carlos Andrés Aristizabal Botero, Teoría y Metodología de Investigación. Guía Didáctica y Módulo. Fundación Universitaria Luis Amigo. Facultad de Ciencias Administrativas, Económicas y Contables. Colombia. 2008.
- Dra. Andrea Holgado, Identidad Sonora en tiempos de intermedia. Estéticas, ficción y nuevos formatos periodísticos. Módulo 1 del Seminario

de Estética, Ficción y Arte en Radio. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2013.

- Dra. Emma Rodero Antón, Producción Radiofónica. Editorial Cátedra. 2005.
- Los lenguajes de la radio. CISA (Centro de Investigación Social Aplicada). <http://cisa.org.ar/index.php/category/los-lenguajes-de-la-radio/>
- Mariano Cebrián Herreros, La información radiofónica. Mediación técnica. Tratamiento y programación. Editorial Síntesis. 1994.
- Dra. Emma Rodero Antón, Clasificación y Caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: Los contenidos olvidados. Universidad Pontificia de Salamanca. <http://www.terras.edu.ar/aula/tecnicatura/6/biblio/6Generos-Radiofonicos-Emma-Rodero.pdf>
- Patricia Terrero, El Radioteatro en La vida de nuestro pueblo. C.E.A.L. Buenos Aires. 1981.
- Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Pann y Gabriela Tijman, Días de Radio. Historia de la Radio Argentina. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina. 1995.
- María Mercedes Di Benedetto, El radioteatro nacional. Historia y testimonios. Editorial Tiempo Sur. Quilmes. 2008.
- Federico Manzi y Pablo Vigliano, Tesis de Grado Aquí Radio Bangkok: El Documental. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2006.
- La Tribu. Comunicación Alternativa. Colectivo La Tribu. Ediciones La Tribu Asdi. 2000.
- Dra. Emma Rodero Antón, Sensaciones radiofónicas. Cómo combinar los elementos del lenguaje radiofónico para provocar distintas sensaciones. Actas de las Jornadas sobre Lenguaje Radiofónico. Universidad San Pablo (CEU). Madrid. Mayo de 2003. http://www.academia.edu/5679593/Sensaciones_Radiof%C3%B3nicas
- Entrevista a la Dra. Emma Rodero Antón realizada por las autoras el martes 28 de octubre de 2014.

- Entrevista a Armand Balsebre realizada por las autoras el jueves 13 de noviembre de 2014.
- Entrevista a Alejandro Sanz realizada por las autoras el martes 23 de diciembre de 2014.
- Dra. Emma Rodero Antón y Xosé Soengas Pérez, Ficción Radiofónica. Cómo contar una historia en la radio. Instituto Radio Televisión Española. 2010.



ANEXOS



Entrevista a Alejandro Sanz

Martes 23 de diciembre de 2014



Alejandro Sanz es Técnico Superior en Producción y Creatividad Radiofónica que desde el 2011 trabaja en la agencia nacional de noticias Telam S.E. como Jefe de Compaginación de Audios. Editor profesional que trabajó en Radio Continental durante siete años, en diversas radios y programas televisivos. Es músico, actor y realizador integral de producciones de humor musical –desde el guión hasta la música y el audio-. Trabajó con Adrián Korol en Radio Nacional y en el programa de televisión Sin Codificar. Además se ha desempeñado como columnista de humor en reconocidos programas de radio.

Al realizar una producción radiofónica, era fundamental conocer en profundidad a la radio como medio técnico y creativo. Para eso, era necesario tener la mirada de un editor profesional. Más allá de conocer su experiencia y sus conocimientos dentro del medio, descubrimos a un verdadero “enamorado del sonido”, tal como él mismo se define.

¿Cuándo empezó a trabajar en el medio y específicamente como editor?

En realidad yo soy músico y mi relación con el audio viene a través de la música como el trabajo profesional. Empecé a laburar en 1985, venía desde antes, pero profesionalmente empecé en esa época. Me mezclé con la radio en el '99, llegando al año 2000 descubrí el tema de la radio y ahí empecé a buscar porque me llamó mucho la atención el tema de trabajar con la edición de audios digitales. No soy editor de audio analógico, como se hacía antes con las cintas o los discos, que se iban mezclando audios en discos. Y la verdad que descubrí una herramienta potencialmente enorme. Y bueno, desde el 2000 hasta ahora, hace 14 años que me empecé a meter en el tema, siempre desde el lado musical y teatral, porque yo laburo mucho humor; el humor en la producción general de

audio, yo hago las canciones, hago los guiones, armo toda la idea. Por ejemplo imagínense un trailer de cine en broma, bueno, hago todo. Las voces de los personajes, la música, la edición y la mezcla final. Siempre aprendiendo, al principio de cada formato que voy a abordar. Aprendiendo cuáles son las leyes de cada formato, porque eso te obliga también a conocer cómo es la edición de cada cosa. Si hago una publicidad en broma, tengo que ponerme a escuchar mucha publicidad y aprender cómo se edita publicidad, si hago un documental; la música es lo más fácil, porque la conozco desde hace mucho tiempo. Así empecé, después me puse a estudiar. Me puse a estudiar en ETER, hace unos tres años me recibí, estudié productor, creatividad en radio; un título larguísimo que le pone ETER pero es productor. Y ahí hay una de las materias que tiene que ver con edición. Ahí me encontré con lo que son las herramientas de edición, que en mundo digital son pluguines que emulan a procesadores de audios físicos, cómo trabaja un procesador, un compresor, un limitador, cómo trabaja un ecualizador, qué tipo de ecualizadores, cómo se usan, las entradas y salidas; todo lo que tiene que ver con la edición del audio.

¿Cuáles son las diferencias más notorias, a nivel tecnológico, desde que comenzó a trabajar con la edición de sonidos hasta la actualidad?

Yo entré directamente en la era digital, pasé por la edición analógica cuando se grababa en cinta pero yo no era el editor, yo era músico que iba a un estudio y grababa. Y veía lo que hacían los productores y los post productores de audios en un estudio de grabación de música y radialmente lo que noto, haciendo memoria ahora, es que era un proceso más lento y que tenía sus pautas rígidas como lo tienen cada uno; el digital tiene lo suyo y el analógico también. Ahora, lo que mantiene los dos sistemas, es la toma del sonido. ¿Qué les quiero decir con esto? El digital y el analógico lo que tiene en común es que los micrófonos siguen siendo los mismos, las consolas que toman los sonidos siguen siendo las mismas. Lo que cambió es el soporte donde se trabaja, en vez de haber una cinta, hay una computadora y un sistema binario.

Se facilitó mucho el trabajo...

Se facilitó mucho, sí. Yo creo que es una herramienta que potenció y abrió una ventana enorme, básicamente esta posibilidad de mezclar sonidos. Antes en lo analógico, vos tenías que tener un guión muy preparado porque no había vuelta atrás, o sea que había una cinta final que grababa el resultado sincronizado de varios soportes. Como por ejemplo, yo tenía uno o dos locutores -vamos a suponer una radionovela- yo tenía a los actores, al director, los efectos de sonidos y tenía determinadas cortinas que podían grabarse con un conjunto en vivo o podían estar grabadas en vinilo. Todo eso, entraba en una consola y cuando se decía “grabando”...

Salía en vivo básicamente...

Salía en vivo y si salía mal, a esa cinta había que volverla a empezar. Acá no, acá la posibilidad digital te abre el panorama de decir “vamos a hacer fragmentos y después los pegamos y vemos cómo queda”. Son herramientas distintas, con la diferencia de que la digital sí te permite poder repetir lo analógico en el sentido de la cadena de producción. También lo puedo hacer en vivo, lo grabo en vivo y lo respeto como si estuviera grabando en cinta; es una decisión artística. Y después, bueno, el trabajo del audio ¿no? Pero con el audio pasa lo mismo que con la fotografía. La profundidad de sonido, la calidad, la espacialidad que te dan las distintas capas sonoras de un ambiente, lo digital lo emula bastante cercano a lo analógico. Yo creo que no lo superó, ni siquiera lo igualó. Cuando uno va a grabar algo de mucha calidad, generalmente vuelve a lo analógico o a elementos digitales de mucho costo que casi son lo mismo que lo analógico.

¿Ha tenido la posibilidad de realizar adaptaciones de obras literarias a producciones radiofónicas?

Sí, sí, yo trabajé, hice varios, a lo que producción de sonidos se refiere. No hice la producción sino la post producción. El trabajo de tomar audio y de hacer, por ejemplo, se hizo una recreación en formato de radionovela de una obra, *Las del Barranco*. Se grabó, se trabajó el audio llevándolo a la época de la novela; hice toda esa post producción, se generó la música. Sí, todo eso lo trabajé. En ese campo lo hice y laburé también generalmente en cosas que tienen que ver con tema humorístico llevado a la producción. Pero así un trabajo como el que están haciendo ustedes no hice puntualmente.

¿Por qué cree que en la radio de hoy en día no hay mucha ficción y no hay demasiada estética?

Porque cuesta, es costoso. Económicamente es cara. Los medios no están dispuestos a pagar el costo de calidad que tiene, los medios nuestros ¿no?, los medios privados no invierten dinero en la ficción. Sin embargo uno puede ver, donde se invierte en producción de audios, post producción de audios, ficción, es en videos. Nuestro canal estatal, la televisión pública sí invierte mucho dinero en eso, pero después se nota que los otros medios no. Es una cuestión de inversión, no que se pueda o no se pueda hacer.

¿Qué importancia le da a la música a la hora de realizar una producción radiofónica?

La música, en una producción radiofónica o sea de video, yo creo que el valor que tiene es enorme. Por lo menos no baja del 50%, porque la música te puede servir para dispararte clichés, puntualmente de sentimientos. Yo te pongo una música en una escena X, puede ser una escena romántica o una escena de terror, sin cambiar ninguna imagen. La música te puede variar ese sentido del que percibe el resultado de ese producto artístico. En todo momento el acompañamiento musical

es fundamental, yo creo que trabaja en niveles de percepción del que recibe a nivel emotivo muy profundo y que generalmente no se puede prescindir de la música.

No sé si tiene que estar siempre, porque uno puede decidir artísticamente que no esté. Inclusive hay algunos experimentos, a lo que el video se refiere, hay experimentos de videos sin pistas de audios y sólo lo que toman las cámaras. Pero en radio es indispensable. La radio sin la música no podría funcionar; porque cuando no estaban grabadas, las radios tenían auditorios y estaba la música, o siendo protagonista o acompañando, o mostrando divisiones de secciones. Uno conoce o identifica un programa X por la cortina que ya la tiene incorporada o la determinada sección de un programa, que aparece con un sonido, no sólo musical, los instrumentos también usados como efectos. El sonido no verbal en la radio es fundamental.

¿Qué es lo que a usted le apasiona de trabajar con los sonidos?

Es muy complicado. Me gusta mucho el gran abanico, volviendo a la digitalización, el abanico de posibilidades que tenés hoy con una herramienta que la podés armar hasta en tu casa. Ustedes son jóvenes, ustedes nacieron con la era digital, para ustedes el teléfono celular y la computadora con cosas cotidianísimas. Para los que venimos de la cinta y el vinilo -les cuento esta pequeña historia para que entiendan el cambio-, por lo menos para nuestra generación fue la digitalización y estas cosas, este abanico de posibilidades y por qué estamos algunos tan enamorado del sonido. Imagínense que en el año '75 para ver cómo sonaba una canción, un conjunto musical de un barrio se tenía que juntar a ensayar, conseguir los instrumentos, el tiempo, los amplificadores, los cables, un lugar. Y después que sonaba había que ver quién tenía un grabador para escuchar cómo eso sonaba. Eso era un montón de tiempo. Y a veces no era fácil conseguir en esa época quién tenía un grabador para escuchar. Hoy en día hay programas multipistas que con una computadora medianamente buena, ni siquiera una computadora súper profesional, les digo una computadora que uno compra en

cualquier casa de electrodomésticos, que tenga un buen procesador, que tenga una placa de audio; le podés conectar una consola, le podés conectar un bajo, una guitarra. Podés conseguir samplers, que son programas de sonidos en pre-grabados, donde vos podés tener baterías grabadas, a los cuales es muy difícil acceder. Podés tener cuerdas, podés tener coros; todo eso lo podés meter en ese multipistas y podés hacer en una tarde, a lo mejor, una maqueta de un tema musical que a vos te parece que puede ser ideal para la cortina o la apertura o un determinado bloque de un programa. Y suena bastante cercano a la realidad.

Esa posibilidad a mí me enamoró de lo digital. Y cada vez, como se va avanzando mucho, el que marca la pauta del desarrollo del video, el video te obliga a que los procesadores sean cada vez más grandes y más rápidos; y que las memorias RAM, las máquinas no sean dos gigas sino que sean 32 gigas, 64. Entonces el audio que pesa tan poco, va ir creciendo muy rápido. Entonces tener programas, como les decía recién, que de lo que te imagines.

Un programa multipistas tiene una determinada capacidad de grabar justamente eso, son muchas pistas. Yo pongo a grabar una guitarra y después yo mismo grabo la voz, sin tocar la guitarra porque escucho la grabación sin grabar la guitarra de vuelta y pongo una voz. Después puedo grabar una segunda voz a la voz que grabé, y una tercera y una cuarta y una quinta; hago un quinteto con una guitarra. La posibilidad que te da el MIDI, de hace más o menos unos 15 años, de cuando aparecieron los sintetizadores, es que los programas MIDI en la computadora es un protocolo que te permite leer instrumentos grabados por famosos. O sea, hay un gran baterista que grabó determinados golpes de la batería o determinados ritmos, y el MIDI es –esas grabaciones se llaman samplers-, y el MIDI es una máquina que te permite a vos como un usuario, hacer de esa batería que grabó Ringo Star, de uso particular. Yo puedo hacer tocar esa batería como a mí me interesa, o un violín, un violonchelo, una flauta o un tambor. Esa es la posibilidad que te da un MIDI, de manejar los samplers que hay en la fabricación de música.

Hoy en día en Hollywood, la mayoría de las películas que vemos, están producidas por samplers; no son músicos los que están tocando. Hay muy pocos músicos tocando y muchos samplers de computación, y hay dos o tres personas que arman todas esas grandes formaciones musicales de *El Hobbit*, *El Señor de los Anillos*, *Hary Potter*, todo eso es computación. Siempre el desafío es cómo se maneja, la creatividad. El primer paso, siempre, antes de hacer una composición musical, o lo que están haciendo ustedes, es tener la partitura escrita y decir “Pucha, escribí algo que me gustó”, ahora me pongo a producirlo.

A la hora de producir el montaje, de sentarse a editar, ¿cuáles son las primeras recomendaciones generales que hay que tener en cuenta?

Yo la primera recomendación que me hago a mí y que le hago a todo el equipo de gente que tengo acá en Telam trabajando conmigo en la compaginación de audios, es que sean ordenados. Ordenar los audios que vas a usar, porque uno maneja tanta cantidad de información que si no la tiene ordenada, pierde demasiado tiempo, en cometer errores, por ahí. Decir “Bueno, mirá voy a usar determinados tipos de cortinas o determinados tipos de fondos musicales para determinados momentos de lo que voy a hacer”. Mi primer trabajo es buscar y definir el plan, van a ser dos, tres o cinco cortinas. Supongan que haya dos que te convencen y decís “hay tres que las puedo llegar a usar”, bueno como cortina principal, ahí voy a poner la cortina principal nombrada claramente para que la entienda cualquier operador que pase por esa sesión y entienda que esas cortinas son principales en lo que estás produciendo y que hay otra carpeta que dice “cortinas secundarias”. Y que si hay un guión escrito, ustedes le dejan a un operador y se van, porque tienen que seguir produciendo otras cosas, el operador sepa: estas son las cortinas principales que se van a usar acá según el guión, y siempre se usa el mismo nombre. Los efectos pasa lo mismo, nombrar FX-ambiente, abstracto –eso que se usa como ráfagas, algunos le llaman ráfagas, otros cuneos, separadores-.

Puede ocurrir que cuando te organizaste decís “para producir esto voy a necesitar cortinas musicales, efectos especiales, locuciones de determinadas personas dichas a los cuales por ahí uno va a tener que marcar actuaciones de determinados actores”. Cuando tenés todo ese elemento, ese material sonoro que vos decís “con esto voy a empezar a trabajar”. Puede ocurrir, como es un hecho artístico, que cuando empezás a juntar todo, lo que te sonaba muy bien, separado en tu imaginación, vos escuchabas una cortina y decías “uh esto va a quedar genial”, por ahí cuando la juntás con el locutor, el actor o el efecto, no es lo que vos estabas esperando. Y yo creo que es válido el cambio y buscar y cambiar pero siempre partir de una base organizada. Decir: “yo para trabajar esto, voy a tener todo listo”. Y todo listo quiere decir grabados lo locutores, inclusive ya procesados, una voz del locutor se comprime, se ecualiza, se deja lista. Si el locutor que va a hablar 20 minutos en la producción sonora, tiene cinco intervenciones, yo lo que haría sería poner: “locutor intervención uno”, “locutor intervención dos”. Que no quede ninguna duda para ninguno que pase por esa sesión que cuando uno está hablando de la tercera intervención, dice: “locutor intervención tres”. Por ahí es redundante pero en la organización donde trabajan tantas personas, y por ahí tantas ya son dos, ponerse de acuerdo dos en esto ya es un desafío.

Actualmente usted es Jefe de Compaginación en Telam...

Sí, soy Jefe de Compaginación, me encargo de todos los que trabajan en compaginación de audios mantengan una norma de trabajo. Quiere decir, nosotros producimos enlatados de audios, hacemos boletines que tienen una determinada duración, una determinada característica sonora. Ese boletín tiene una cortina, tiene una locución de un locutor y de una locutora, y tiene una artística. Mi trabajo es que cualquiera de los compaginadores o compaginadoras que pasen por la mesa de trabajo, el producto final, suene igual. Porque si no ocurre que cada uno pone su oído, y ya a mí me parece que la cortina para el boletín un poquito más alta o no, va más baja; y el efecto un poquito antes o un poquito después. No, eso tiene una norma de trabajo, porque la empresa tiene una norma de trabajo.

Supongan que ustedes hacen este trabajo y lo escuchan de HBO y dicen “Qué genial”, se va a comunicar con vos alguien de HBO y te va decir “nosotros trabajamos las normas de audio de esta manera”, y te van a pasar una forma; y vos te vas a tener que ajustar técnicamente a esa forma, si no, si HBO, ellos trabajan en -12 dv la mezcla final de amplitud del audio, y ustedes se lo mandan en -3, no lo van a usar, porque está fuera de su norma. Yo me encargo de eso, de que todas las normas a las cuales tenemos que ajustarnos para producir la cantidad de audios que tenemos que producir, estén bastante parejas.

Parece una tarea sencilla, pero es complicado porque en un trabajo que siempre en donde uno está involucrado la persona siempre tiene un componente artístico, entonces todos quieren poner su pincelito. Hay otros audios donde sí pueden dar rienda suelta. Por ejemplo tenemos especiales, que son como efemérides, en donde cada uno sí puede hacer las mezclas internas del audio como quiera, el trabajo final está en -3 dv, se graba en MP3 y es en 44.100 hz y se 128 k/bits, si no está dentro de esa norma yo lo llamo al que grabó y le digo “tenés que grabar así y así”.

Esa es la calidad estándar, ¿no?

Es la calidad estándar de radio. Para video es 48.000, no graban en MP3, graban en otro tipo compresor, porque las máquinas trabajan en esa norma.

A la hora de editar, ¿qué programas de mayor efectividad recomienda y también qué bancos de sonidos son los más apropiados?

Lo de los bancos de sonidos es muy grande. Es muy difícil recomendar algo puntual porque hay que buscar qué querés hacer. El Cool Edit a diferencia de Sound Forge, es un programa que es monopista, siempre es un editor final de un audio. El Cool Edit es un multipista y también es editor de una pista. Yo sumaría el Vegas, que es un programa multipista que en realidad, es el que usa como esclavo editor al Sound Forge. Ese programa es muy amable, tiene muchas

posibilidades de edición que lo van a tener que aprender. Esa es una de las cosas geniales que tiene la tecnología, uno puede meterse en YouTube y buscar un tutorial de por ejemplo cualquiera de los Vegas, el Vegas 12 y te explican cómo se usa.

Lo ideal para editar eso, no es que lo editen ustedes. Busquen alguien que sepan usar los pluguines. Hay procesadores que son dinámicos, procesadores que son lineales; todo eso tiene que ver con el resultado. Yo lo que haría, es profundizar lo que quiero lograr con el sonido y agarrar a alguna persona que sepa producir esto y que me ayude a traducir. Por ejemplo, “yo quiero que esta voz suene profunda, que esté en determinado lugar”. Ahí vos podés usar determinados procesadores y un compresor le da determinada presencia o no a la voz, hay efectos que le puede poner, una reverberancia que puede darle la sensación de que esté en una sala vacía. Cómo mezclás un eco, cómo mezclás a alguien que viene caminando y pasa. Todo eso lo tiene que hacer un editor de audio y es complicado, depende de lo que ustedes quieran hacer. Otra cosa es pegar sonidos que ya vienen editados, otra historia que también es válida, y es más simple, más para hacer en el Sound Forge o en el Cool Edite.

Y bancos de sonidos hay miles, depende lo que quieran hacer. Supongan que quieren hacer el trailer de una película y ahí van a tener bancos de sonidos. La mayoría de los bancos de sonidos son estándar y vienen de Hollywood. Si vos querés un sonido de las calles de La Plata, no lo vas a encontrar en ningún banco de sonido. Tenés que tomar el grabador y estar un montón de tiempo, a lo mejor de ahí sacás dos minutos, de un momento sonoro que vos querés o vas y grabás algo puntual, el tránsito, la calle 13; o el sonido de un bar de La Plata. Les digo porque me pasó, teníamos que hacer producciones nuestras y no hay bancos.

Si ustedes van a hacer algo como *El Túnel*, por ahí el desafío es armarse su banco, a lo mejor no son muchos sonidos; el tema es pensar qué sonidos les parece que cuando le quiten la imagen, van a servir para apoyar esa imagen que ustedes quieren proyectar en el que escucha. Generalmente son sonidos evocativos que van a necesitar. El efecto del audio evocativo es aquel que ponés,

para ser burdos: el personaje estaba en una estación de tren, no. Mejor pongo un tren que pasa lejos. Entonces el que escucha dice “está en una estación de tren o está en un lugar en donde pasan los trenes”.

Que lo vaya descubriendo el oyente cuando lo va escuchando...

Claro, y en ese caso sí les diría que todo lo que sea efecto especial, traten de buscar en producirlo. Hoy en día hay muchos buenos aparatos que graban bien, no les digo los teléfonos. Los teléfonos no graban bien esta calidad de audios. Una cosa es grabar para escuchar uno y otra cosa es procesar. Cuando vas a procesar un audio, necesitás que la calidad de la toma sea buena, que no sea en MP3, tiene que ser un equipo que grabe en WAV que lo hay. El WAV es la forma de sonido más parecida a la digital. Y ¿por qué les digo esto? Porque cuando uno va a procesar el sonido, imagínense una imagen, tenés una foto de mala calidad, la empezás a procesar y la calidad se va deteriorando. El audio pasa lo mismo. Entonces yo necesito grabar en el interior del colectivos, dos personas que van charlando sobre *El Túnel*, tengo que ver qué tipo de grabador me voy a conseguir, si la Facultad me puede dar un buen grabador de audio que tome en WAV. Eso, la nomenclás bien, le ponés efecto, FX-colectivo exterior, no importa el audio del archivo. Lo guardás en tu carpeta en donde vas a estar organizando todos los audios que vas a usar para la producción de sonido. La música es lo más fácil, porque hay muchas carpetas de música y ahí se encuentran carpetas; es muy cinematográfico lo que uno hace cuando hace producción de radio también para el audio.

La música queremos componerla nosotras...

Eso sería genial. Yo haría lo mismo, dentro de las posibilidades de producción porque eso le da mucho más valor. Toda la producción de un hecho sonoro. Si toda la producción es propia tiene mucho más valor. Por eso yo ahora vuelvo y me remito ahora de vuelta a la Televisión Pública; la Televisión Pública hace tan sólo

15 años, era el centro de la inutilidad. Todo el mundo decía: “nadie puede hacer nada, ahí no se puede trabajar”. Ahora se demostró que se puede trabajar y bien. Es la misma gente la que hay, los técnicos, no es que llamaron técnicos. Por ahí cambiaron alguna idea, pero los técnicos que están laburando en Canal 7, y que están haciendo ficción y que salen a la calle y que filman, que editan y los que hacen Paka Paka son técnicos que hasta hace un tiempo no muy lejano no hacían eso. Porque fue una decisión artística también y política, bueno; pero en este caso estamos hablando de lo artístico.

Lo válido es armar todo uno y ser muy riguroso a la hora de los detalles. El detalle es lo que va a terminar marcando la calidad de un buen guión, que es el primer paso. Un buen guión es lo que soporta todo el resto. Nunca el detalle va a mejorar un mal guión, pero sí lo va a embellecer si el guión es bueno. Si la idea que ustedes tienen de contar esto, está redonda, hay que pensar qué cosas le voy poniendo a esto para que este plato quede espectacular.



Entrevista a Armand Balsebre

Jueves 13 de noviembre de 2014



*Armand Balsebre es periodista, investigador y escritor, catedrático del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Su línea principal de investigación se basa en el lenguaje radiofónico, la historia de la radio, el radiodrama y el periodismo radiofónico y televisivo. Fue director, productor y realizador de ficciones en los años '50. Autor del reconocido libro *El lenguaje radiofónico* (1994), que se convirtió en uno de los más importantes aportes teóricos en la radio, con una suma de reiteradas ediciones.*

Armand Balsebre fue uno de los primeros autores que leímos en el Taller de Producción Radiofónica en la Facultad en el primer tramo de la carrera. Su libro *El lenguaje radiofónico* (logramos conseguir el último ejemplar de la Argentina), se convirtió en el pródigo para comprender los conceptos esenciales de la radio y aplicarlos en nuestra producción. Enviamos un correo electrónico y gentilmente, en menos de 24 horas confirmamos entrevistarle mediante Skype. Un aporte más que honorable que lleva consigo la trayectoria y la experiencia radial.

¿Considera que una producción radiofónica puede ser una Tesis?

Bien, en un sentido distinto me la hicieron a mí, hace ya bastantes años, cuando hice mi tesina, en el sentido de que entendí entonces que el lenguaje radiofónico no era lenguaje, que el lenguaje radiofónico era la lengua que utilizábamos para hablar a través de la radio y no el conjunto de elementos sonoros que construye un código particular a través del cual emitimos mensajes. Entonces se consideraban que las Tesis tenían que ser escritas, tenía que ser un texto escrito y que no podíamos presentar como Tesis un documento sonoro. Yo creo que ha pasado mucho tiempo, y que debemos entender que las cosas se pueden integrar perfectamente; y que el texto y el audio pueden ir juntos y que por lo

tanto, una Tesis puede ser un documento sonoro y ese documento sonoro puede ser una ficción.

Lógicamente una Tesis no puede desnaturalizar su nombre, ¿qué es una Tesis? Y ahí está el trabajo de una investigación que a partir de una serie de preguntas y de una serie de hipótesis, llega a una serie de conclusiones y a una serie de demostraciones. Una verdad probable -hipótesis- se convierte en una verdad demostrada –Tesis- ; y eso es lo que nosotros debemos hacer independientemente si lo presentamos a través de un formato sonoro, si lo hacemos de un contexto histórico o de una ficción radiofónica a partir de la adaptación de una novela, un relato literario tan conocido como el de Ernesto Sábato.

Teniendo en cuenta lo que usted nos dijo, ¿desde qué lugar se podría justificar concretamente la realización de una producción radiofónica?

Bueno, hay varios enfoques: por un lado estaría el enfoque narrativo, es decir lo que nosotros pretendemos es demostrar que un código literario, a partir del cual hemos representado una historia, una historia escrita para ser leída, necesita de una adaptación cuando pasa a otro medio y utiliza otro código, por el código sonoro para ser representado por la radio. Y la Tesis se encargaría de formalizar esa transferencia de códigos, es decir analizar cómo aquello que fue literario pasa a ser radiofónico mediante una adaptación; y en qué consiste esa adaptación, pues en el análisis de esa adaptación está la Tesis.

Otro enfoque podría ser un enfoque más expresivo: es decir, ver cómo los sonidos de las voces, de los personajes cobran en el oído del oyente una nueva dimensión distinta a las voces mudas que encarnaban los personajes en el imaginario del lector. Es decir, cómo eso que es un universo del silencio, en el imaginario del lector, pasa a ser un universo sonoro en la imagen sonora de la radio. Y estudiar cómo los lectores imaginan a los personajes y ver cómo luego los oyentes re-imaginan a los personajes cuando los oyen a través de la radio, en un contexto comunicativo distinto, con unas voces ya más concretas que las voces abstractas del imaginario mental del lector; pues también podría ser un enfoque interesante, ver cómo cambiando de voces, cambiando de actores, cambiando

de timbres sonoros, en la representación de unos determinados personajes, podemos también transmitir distintas re-lecturas del texto. O sea que aquello que se decía que el significado no lo da sólo el autor de un mensaje sino el intérprete, el que interpreta ese mensaje, pues bien, adaptando El Túnel con distintos actores, podríamos encontrar que el oyente percibiría distintos significados. Eso sería también un análisis experimental interesante: cogemos fragmentos de la adaptación, de la adaptación uno, los pasamos a la audiencia cautiva, les preguntamos una serie de cosas: cómo imaginan a los personajes, qué atributos psicológicos le dan a los personajes y luego sometemos a la misma audiencia cautiva la prueba de una segunda adaptación del mismo texto, del mismo guión, pero con otros actores, con otras voces, con otros timbres sonoros. ¿Qué obtendríamos? No lo sabemos. Posiblemente una interpretación distinta del texto y eso sería también un enfoque interesante. Creo que hay muchas puertas abiertas y muchas propuestas que podréis trabajar.

¿Por qué cree que son temas no muy abordados en las Tesis?

Una producción radiofónica, por sí sola, no es una Tesis. Lo que pasa es que la producción radiofónica ha de llevar detrás toda una serie de preguntas que la producción radiofónica intenta demostrar. Una producción radiofónica es la materia con el cual fundamentamos determinadas investigaciones, determinados conceptos. Sin la producción radiofónica no hay Tesis. Pero la producción radiofónica por sí misma no es una Tesis. En esto estaría parcialmente de acuerdo con aquellos que os decían que una producción radiofónica, un serial, una serie, no es por sí misma, sólo ella, una Tesis. Pero si la producción radiofónica es la representación que nos lleva a una determinada investigación que es el punto de partida para una investigación o el punto de llegada; porque detrás hay una investigación teórica, entonces nadie os puede negar que esa producción es una Tesis. Lo que ocurre es que si solamente nos limitamos a hacer el trabajo creativo de adaptar el texto de Sábato a la radio y lo hacemos oír y ya está, ahí no hay una Tesis. La Tesis es toda la conceptualización que nos lleva a decir por qué es importante esa adaptación, qué queremos demostrar con esa adaptación.

Y respecto a que por qué no hacen más cosas como estas, bueno, es por lo de siempre, porque la radio primero ha sido siempre, a pesar del vigor y la potencia comunicativa que sigue teniendo y media entre muchas audiencias, tanto en España como en América

Latina, sigue siendo dentro del mundo de la investigación, la hermana pobre, la cenicienta. Obtenemos pocos recursos que nos ayuden a financiar nuestras investigaciones si trabajamos en la radio mientras que obtenemos más recursos si investigamos otro tipo de medios. Si lo que nos interesa es, por ejemplo, la radio web, en estos momentos seguramente para un organismo financiador de investigaciones universitarias, puede encontrar en la radio web un atractivo mucho mayor que si le decimos que queremos analizar, pues, la capacidad expresiva de la radio en la adaptación de un texto literario. Y también, estudiar la radio comporta un problema añadido que es saber operar con el sonido, conocer cómo funciona el lenguaje radiofónico, convertirte en productor y creador de sonidos. El investigador universitario no necesariamente debe saber cómo trabaja el montaje sonoro, cómo editar sonidos, cómo grabar, para eso ya hay unos técnicos; pero es cierto, y en esto repito una frase de uno de nuestros maestros de nuestra Facultad que fue Román Ruber, ya retirado pero todavía hay muchas investigaciones, no solamente un teórico de la historia del cine sino también de todos los medios, él decía que “el intelectual no puede ser un intelectual sin manos, es decir que el intelectual ha de ponerse ante el control de sonido en el estudio de radio, ha de saber dirigir a los actores, ha de saberles pedir una serie de cosas, ha de saber experimentar con ellos y en esa experimentación es cierto que lo que estamos haciendo es investigar”. Pero claro, hacer eso significa conocer la radio por dentro y a veces si solamente has estado en la Universidad, es difícil entrar en el medio y conocer la radio por dentro. Y esa es otra dificultad que complica al asunto.

¿Qué diferencia podría trazar entre la radio de la década del 90 -porque usted escribió el libro a principios de esta década- con la radio de la actualidad?

Si nos basamos con el tema del lenguaje radiofónico, yo diría que no hay muchas diferencias.

Sin embargo, en la actualidad, hay muchas radios que proponen que se pueda ver cómo se está llevando a cabo un programa...

Ese es un buen tema. El año pasado en un Congreso internacional en la ciudad portuguesa de Braga, yo decía que “la radio ha muerto, viva el sonido”, es decir que si de alguna forma, si convertimos, si seguimos apostando porque la radio es la banda sonora

de la comunicación sonora por excelencia, es el medio sonoro por excelencia y huimos de la tentación de hacer ver la radio; de pensar que en un mundo dominado por las imágenes, los jóvenes sobre todo, podemos llegar a ellos a través de imágenes, de videos en la radio web, de gráficos y dejamos de trabajar bien los sonidos, entonces estaremos apostando por la muerte de la radio. En este sentido es cierto que hay un peligro de intentar, aprovechándonos de las nuevas tecnologías, de las redes sociales, de la capacidad que tiene hoy el oyente para la recepción asincrónica, escuchar la radio cuando se le apetezca; no solamente cuando se está emitiendo y todo eso le supone acudir a una pantalla en el ordenador, en un móvil y descargarse el sonido, podemos caer en la tentación de que sin imágenes no hay radio y eso no es cierto. El vigor que ha tenido la radio, en España en los últimos 90 años, desde que se fundó, en el año '23, precisamente viene de haber sabido apostar y trabajar bien la creatividad sonora, con un elemento tan sencillo como es una voz; una buena voz ante un micrófono, contando una buena historia a veces sin necesidad de nada más y otras veces pues con sonidos musicales y efectos sonoros. Por eso os decía que mi propuesta del lenguaje radiofónico cuando se editó por primera vez en 1994 no se ha desnaturalizado porque realmente lo que pretendemos reivindicar que eso sigue siendo válido, que eso sigue siendo eficaz para llegar a los oyentes; incluso aquellos oyentes que nunca antes han escuchado radio.

En el '88 produje una réplica de *La guerra de los mundos* de Orson Welles, aprovechándonos del '50 aniversario, que es cuando tienes libertad para hacer grandes festejos, y le pedí a quien entonces era una referencia de historia y estupenda como director de cuadro escénico radiofónico, Juan Manuel Soriano, que había sido el director de *El teatro invisible* de Radio Nacional de España, que dirigiera a los actores, y con 5 o 6 actores. Eso se emitió por un canal público unas 500 o 1.000 personas que llenaban un teatro y al mismo tiempo se pasó por la cadena nacional. Eso lo hice grabar en video.

Pues bien, yo ahora paso el video en las aulas a jóvenes de 18 – 19 años y la mayoría de los cuales no escuchan radio y si la ha escuchado de niño, no se acuerda. Es muy probable que de niño en el autobús o transporte escolar o cuando sus padres lo llevaban al colegio con la radio encendida, escucharan la radio. Es decir, son personas que se consideran analfabetas radiofónicamente. Pues tendréis que ver las caras de admiración ante los sonidos que ven en esa pantalla, porque es cierto, que en ese caso, los sonidos pueden tener un buen recurso de iniciación. Pero muchos de ellos, incluso dejan de ver

para solamente escuchar; es cierto que eso no lo puedes hacer de cualquier manera. En esa adaptación tuvimos la suerte de contar con las mejores voces que entonces había en el teatro radiofónico, la mayoría de ellas hoy en el doblaje porque el doblaje cinematográfico hoy en día en España sigue siendo una industria muy poderosa y que cuenta con las mejores voces que pudimos haber oído nunca. Pero esas voces fueron capaz de seducir a gente joven que no ha estado alfabetizada. Por eso muchas veces solamente hay que recurrir a esas voces, a un buen montaje sonoro y yo creo que el libro sigue siendo válido desde esta perspectiva, a pesar de los cambios que se han producido en la radio.

Con respecto a los elementos expresivos, además de la voz, ¿cree que un efecto de sonido creado en forma artificial puede generar mayor representación que un sonido tomado en forma real?

Sí, puede hacerlo, pero también un sonido real. Es decir, por el hecho de que ese efecto sonoro este en un compac disc o en una biblioteca de efectos de librería, no significa que no pueda dar la misma impresión de realidad, de verosimilitud que un efecto grabado en un espacio real. Por ejemplo hay efectos grabados en espacios reales que aunque se hayan grabado con buenos micrófonos, de mucha calidad, en el momento en que eso pasa a una grabadora digital y luego se transmite a través de las ondas, se produce una deformación, una pérdida de señal inevitable en todo proceso de transmisión de sonido y cuando ese sonido llega a los oídos del oyente a través del altavoz, ese sonido pierde la imagen sonora que había tenido en la realidad. Es como cuando vemos el atardecer de un día: una estampa maravillosa, unos colores tornasolados magníficos y cogemos la máquina de fotografiar y fotografiamos, y cuando la vemos en la pantalla, ya no es lo mismo y eso era un efecto real; pues el micrófono no siempre puede captar la potencia sonora de un efecto real, pero sí lo puede hacer si lo trabajamos bien y si luego hacemos una post producción sonora que compense las pérdidas de calidad de esa grabación real. Y lo mismo, pues un efecto de librería, una de las colecciones de efectos sonoros que se han utilizado en el mundo más importantes en casi todas la emisoras de radio fueron las del BBC Radiofonic, el taller de radio de la BBC creado a finales de los '50 con el objetivo de alimentar de efectos sonoros en las producciones dramáticas de radio y televisión de la BBC.

Pues se grababa de muchas maneras, se cogían fuentes sonoras reales, queremos grabar una fuente sonora, pues vamos a la fuente y grabamos; otras veces no. A través de generadores electrónicos, a través de ese sonido que es real pero que no nos remite a una fuente sonora concreta, no nos remite a una imagen sonora concreta, según como lo repetimos y según como lo ecualizamos obtenemos una imagen sonora concreta. Es el clásico efecto sonoro del papel de celofán cuando lo arrugamos según como lo arrugamos, ya no evoca la imagen de un hombre arrugando un papel de celofán sino la imagen de un hogar de leña acompañando el diálogo de dos personas. Y ahí tenemos una fuente sonora real, pero que no evoca una imagen real.

Lo que usted dice, que la realidad radiofónica es más real que lo real, tiene que ver con esto...

Sí, exactamente, porque ahí está la otra gran dimensión que es la de la recepción. Por un lado producimos las cosas de una determinada manera pero hacemos ese producir pensando que nos oye, no nos ve. Que nos oye en un contexto de unos niveles de atención determinados, de un contexto narrativo determinado, es decir relacionamos lo que oímos en función de lo que acabamos de oír hace unos minutos en esa secuencialidad interrumpida y ese contexto sonoro narrativo también interviene; y luego la ceguera radiofónica que es eso maravilloso que nos hace trabajar mejor la imaginación. Imaginar y producir imágenes mentales. ¿Por qué producimos imágenes mentales? Pues porque la imagen visual no la tenemos. Porque se decía que la imagen visual hipnotiza, la imagen visual del televisor; dejas a un niño unos pocos meses frente al televisor y de repente todo ese caudal de energía de ese niño que no paraba de moverse y saltar se inmoviliza y se queda ahí quieto en un estado pre-hipnótico, ideal para la mamá que sabe que en ese momento ya podrá descansar y no tenerlo que estar vigilando continuamente; porque la imagen visual lo que hace es anular todo ese potencial intelectual-imaginativo que tenemos dentro porque nos seduce de tal manera que todas las alertas de percepción con las que actuamos cuando estamos escuchando la radio, desaparecen. Y eso no es bueno. Y eso es lo que precisamente os ha hecho de la radio el medio tan importante que es.

¿Qué debemos tener en cuenta para realizar una adaptación y además para escribir un guión?

En primer lugar tenéis que construir lo que llamamos el guión estructural. Es decir, preocuparos de cuántos bloques, cuántas secuencias, cuántas partes ha de tener esa historia. Se supone, que para no caer en aquel aforismo de traduttore-traditore-tradutor es un traidor, lo hemos de hacer es ser fieles lo máximo posible al texto. Lo que ocurre es que hay imponderables que en radio eso lo hace imposible. Por ejemplo la duración de la adaptación, si va a durar 30 minutos, va a durar 40, 50 o 60; pues la duración impone unas reglas a la adaptación. Y ese guión estructural con el que hemos de empezar que será compartimentar el texto literario en una serie de bloques, en una serie de partes, a modo de capítulos, a modo de secuencias pues tendrá que ajustarse, en primer lugar, a la temporalidad externa que va a tener esa historia de cara a los oyentes.

Entonces no es necesario que se tome la historia de manera fiel...

No. Ha de ser fiel pero seguramente habremos de segmentar la historia, habremos de reducir episodios que tenían mayor duración a una menor duración, habremos de silenciar personajes.

Luego viene otro contexto importante, que es el contexto de la producción: qué recursos humanos vamos a tener, vamos a tener muchos o pocos actores, vamos a tener muchos o pocos días para ensayar, vamos a tener a buenos o malos actores, aficionados, profesionales; es decir que el contexto de la producción te puede llevar a utilizar los mismos personajes que utilizaba el autor o menos personajes de los que utilizaba el autor. Puede ser también que tiene la necesidad de representar distintos personajes con una misma voz, mejor dicho con un mismo actor que cambia la voz, porque no tienes recursos económicos para más y entonces, que es lo que se hacía mucho en los radioteatros del principio, a lo mejor la historia tenía 20 personajes pero tú nada más tenía ocho actores. Tenías la posibilidad de tener dos actores que eran una especie de comodines que te hacían la voz de un personaje secundario como la de un figurante, el tendero, el niño o incluso el perro que ladraba porque sabían imitar muy bien las voces de animales. Esos actores comodines tenían mucha importancia en el cuadro escénico radiofónico porque te reducían el costo de la producción. El mismo actor en una misma convocatoria con un

mismo pago, de ese mismo actor tenías varias voces. Está claro que no todos tienen la capacidad de transmutarse y entonces ahí, pues tienes que tener en cuenta cómo lo representas, cómo te aprovechas de ese actor. Y, desde luego, lo que podéis hacer es si ese actor va a desdoblarse en dos personajes, esos dos personajes estén en secuencias contiguas; tienes que separarlos, engañar al oído del oyente. Y si en el relato de Sábato, esos dos personajes están un minuto después, solamente hay una diferencia temporal de un minuto, pues a tí te interesa alargar más la distancia temporal por una cuestión de producción. Es decir, que factores de producción te pueden obligar también a alterar la adaptación en el sentido de alterar el orden de la distribución de los elementos.

Es lícito también, por cuestiones de producción, y también por otro tipo de cuestiones más expresivas, que aún siendo los personajes los mismos, tú alteres la distribución de la linealidad temporal de la historia. También hay una cuestión de ritmo. La radio es un medio de comunicación por excelencia, es un medio de expresión; es lo que nos interesa pero, en primer lugar, es lo que yo reivindico. A pesar de que me he dedicado siempre a trabajar en el lenguaje radiofónico, en primer lugar es un medio de comunicación, y es en función de los factores de percepción del oyente cómo nosotros codificamos el sonido de una determinada manera; pues bien, en función de esos factores de percepción del oyente, a tí te interesa trabajar los momentos de tensión-relajación, ritmo rápido-ritmo lento de una determinada manera. Imagínate eso en la adaptación que hice yo de *La guerra de los mundos*, la primera parte del radiodrama de Orson Welles duraba unos 57 o 58 minutos; hay dos mitades muy claras: la primera parte es un informativo, un programa dramático enmascarado de informativo y por eso atrapó a la audiencia y alcanzó los grados de verosimilitud que consiguió porque utilizaba todos los géneros periodísticos: la entrevista, la noticia, el reportaje. Entonces los primeros minutos son básicamente monólogos de un locutor periodista muy largos. Es posible que para unos hábitos de recepción de los años '30, '40 no hubiera problemas pero para los hábitos de recepción de los años '80, '90 sí que lo hay; por lo tanto lo que yo hice simplemente fue construir ese personaje, desdoblado en dos personajes, en lugar de ser un locutor, un actor que hacía de locutor informativo que leía monólogos de tres y cuatro minutos, eran dos actores que hacían de dos locutores informativos que iban alternándose. Ya sabéis que en la periodicidad de las voces está el ritmo y con eso lo que conseguíamos era un mayor ritmo en la narración; factores expresivos del ritmo también condicionan la adaptación. El

ritmo es un elemento muy importante y tenéis que conseguir la periodicidad de los elementos, tenéis que conseguir que los personajes dialoguen, que el narrador si en el libro original ocupa en una secuencia dos páginas, en esas dos páginas de repente incorporar elementos distintos que rompan el monólogo del narrador y hacer que derepente pues interviene un personaje que de una forma simbólica, como si fuera un flashback o como si fuera el elemento de la realidad superpuesto al elemento de la narración, son dos voces que se van alternando la una a la otra.

En la narración original, Sábato a lo mejor os puso uno detrás de otro, pues vosotros, por una cuestión de ritmo, porque en la periodicidad de esas voces tenemos dos ritmos, os interesa más ponerlo uno junto al otro o uno sobre el otro; es decir, superponer en un determinado momento la voz del narrador sobre la voz de la acción del personaje que dialoga con otro aunque no lo oímos pero dialoga con otro, para que en un momento determinado hacerle una pausa al narrador y ser la voz del personaje la que sube a primer plano. Luego vuelve a bajar al segundo plano y vuelve a entrar el narrador y ahí se produce como una especie de diálogo simbólico entre el narrador que la da ritmo a una acción o a lo mejor para el sistema natural de la recepción literaria donde podemos leer y releer las cosas, podemos cerrar el libro y volverlo a coger más tarde, no era necesario; el ritmo también impone unos condicionantes a la adaptación. En fin, son distintos factores que habéis de tener en cuenta a la hora de estructurar el guión en su segmentación en secuencias, de trabajar eso en función del tiempo que va a durar la adaptación y también en función de ese oyente que lo que quiere es estar atrapado y seducido; y darle elementos de ritmo que le obliguen a estar enganchado a los que vosotros le decís.

¿Entonces usted cree que debe haber un narrador o eso es decisión de nuestra adaptación?

Eso me lo ha preguntado el otro día un oyente. Nosotros enseñamos en cuatro cursos, cuatro años son para estudiar el grado de Comunicación Audiovisual, y al alumno a veces le cuenta entender que lo que aprende en primero no necesariamente ya es válido en cuarto. Es decir, tú enseñas el primer curso en función de cómo coges al alumno, en función de determinada madurez y de unos conocimientos previos e impones normas muy estrictas: las frases no han de durar más de treinta palabras, el narrador no es necesario,

es inútil, ¡fuera! No utilizar el narrador, porque el narrador es un recurso fácil, ir a la acción dramática de los diálogos. Pero en cuarto les decimos que no, ya habéis aprendido eso, las frases pueden tener más de treinta palabras, que con una buena interpretación, con unas buenas pausas etcétera, no ha de hacer incomprensible la idea. Y luego, el narrador en algunos momentos puede ser muy necesario, si lo justificamos bien. Por ejemplo reesfuera el lenguaje verbal descriptivo que es lo que crea imágenes auditivas, color, forma, tamaño, localización en un espacio, localización en una dimensión temporal; eso que el libro lo tenéis como la semántica descriptiva verbal, si el narrador describiendo lo que ocurre, describiendo los rasgos físicos de los personajes, ayuda a imaginarnos esos personajes, está justificado. Si el narrador nos ayuda en elipsis temporal, cuando pasamos en una secuencia en un día a una secuencia una semana después –claro que no hay que ir al recurso fácil de decir “una semana después”- pero es posible que el narrador ayude. Y luego un narrador

en narraciones no tan realistas cuando jugamos un poco con simbolismo, con un tratamiento más psicológico de la acción; sí que el narrador, sobre todo si es un personaje, es el personaje que narra al oyente, que le está contando al oyente lo que le ocurrió porque no se lo cuenta a nadie más, sí que entonces, está plenamente justificado.

Por lo tanto, es cierto que el uso abusivo del narrador, en la segunda mitad de los años ‘60 en España que era el apogeo, yo creo que contribuyó a devaluar la calidad de los radioteatros; porque de repente, con el serial como el formato publicitario por excelencia, se llevó a un sistema de producción que era una locura: se emitían cada día de cinco a siete seriales radiofónicos en una misma emisora, cada día, eso quiere decir que los mismos actores tenían que hacer los mismos personajes. No había posibilidad de ensayar antes y no podías hacer grandes repartos con lo cual, el narrador te ayudaba para reducir los repartos. En 15 o 20 minutos tú podías hacer una historia con cuatro o cinco actores y el narrador te ayudaba a matar personajes y eso fue un uso abusivo. Pero no hemos de llegar por eso a la deducción de que el narrador no es útil y no necesario. Puede ser necesario narrativamente y expresivamente, puede dar mucho fuego y ocupar un espacio simbólico de cercanía al oyente; y eso es construir un espacio poético muy interesante muchas veces en la acción sonora.

En nuestro caso de la novela El Túnel, en algunos pasajes el autor menciona el pensamiento del protagonista Juan Pablo Castel ¿Cómo podríamos representarlo, como un personaje o un narrador?

Sí, a mí se me ocurre de entrada que él podía ver sus monólogos interiores, con ese primerísimo primer plano de la voz del narrador, que ya sabéis que ese plano es con la voz un poco cerca del micrófono. Baja la voz, por lo tanto él si se acostumbra a tener la voz una tesitura media, un poco más grave y más lento, es decir no puede hablar muy rápido. Esa sería la construcción. Y a ese primerísimo primer plano, a ese espacio simbólico del narrador le superponemos por debajo los efectos sonoros de la acción dramática, porque está narrando cuando conoce a ella por primera vez en tal sitio y de repente oímos ese music-box de una cafetería y ese rumor de voces y cómo de repente ella, en un primero segundo plano, le dice a él: “¿Tú por aquí? Hacía tiempo que no te veía”, y el narrador, pero ahora ya personaje por lo tanto ya en un primer plano, más lejos del micrófono, con una proyección de la voz mayor, con un tono más agudo le contesta a ella; y luego ella le replica, y entonces sobre esa voz que ella le replica vuelve a entrar el narrador y vemos como el narrador se superpone a él mismo dialogando con ella. Las superposiciones de una voz consigo misma a veces son complicadas, si hay otro, no hay problema; es decir, si es un diálogo, pero si fueran dos monólogos, da en el receptor una sensación rara. Pero bueno, esa podría ser una manera.

Otras veces es solamente el narrador con una fondo de música expresiva que nos ayuda al ritmo -ritmo-músico-verbal- es decir que el narrador va contando la historia, la música entra en fade in; no necesariamente en principio, sino cuando él ya lleva un rato hablando a partir de un momento determinado en el que él dice “Y en ese momento la vi, a ella”, y al decir eso entra una música en segundo plano y él continúa hablando y esa música va dialogando también con el narrador. En un momento determinado el narrador se para, la música sube en un primer plano, baja y luego a esa música si queréis le superponéis una banda de efectos que describen esa acción, que describe la voz del narrador. Es decir, es como un segundo nivel de descripción; no necesariamente sin voces. Podemos ir haciendo como dos niveles sonoros, como dos niveles narrativos distintos. Por un lado lo que cuenta el narrador, desde una perspectiva temporal del presente, y por otro lado lo

que cuentan los efectos y las músicas desde una perspectiva temporal del pasado. Esa podría ser una manera.

¿Cuándo se refiere al montaje sonoro tiene que ver con el lienzo sonoro? (Al momento de sentarse a editar, Ricardo Hays emplea la palabra lienzo sonoro)

Pues me descubriste una nueva cosa que no sabía. Yo nunca he sido partidario de fijar terminologías únicas. Es decir que si la palabra “lienzo”, la definimos en ese contexto y explicamos que entendemos por “lienzo sonoro”, pues de la misma forma que yo tuve que definir el montaje radiofónico, porque por montaje siempre en la radio se había entendido “cortar la cinta”. Es decir, el montador era aquel que cogía una cinta, la cortaba y la unía a otros segmentos y así editaba y lo hacía también una figura especial en la BBC que tenía una estructura profesional mucho más compleja y lo hacía el editor. A veces lo hacía el propio adaptador porque los ensayos se grababan, no se desperdiciaba nada, no se hacía en directo, se hacían varias tomas, y eso es una cuestión de producción que habéis de tener en cuenta; no siempre el actor nos da en la primera o segunda toma lo que queréis, y no se desperdiciaba nada y entonces claro, tu ibas grabando la cinta sin parar y luego cortabas y se entendía por montaje solamente eso.

Y yo reivindicaba por montaje simplemente la combinación de los distintos elementos sonoros. Por lo tanto, tu has de tener en cuenta, pues si ese relieve acústico, que quizás por ahí viene lo del lienzo; es decir, ese contraste de figura-fondo. La figura es lo que ves en primer plano, el fondo es el paisaje que está detrás de esa figura y más allá, más lejos está ese segundo paisaje que es el tercer plano y toda esa combinación de efectos sonoros; la hagas en directo o la hagas en una posproducción con el ordenar, pues formarían parte del montaje. Y es cierto que en montaje está la creatividad sonora, es un montaje que empieza a imaginarse en la cabeza del creador, del guionista cuando escribe. Cuando estáis escribiendo ya tenéis que imaginar ese lienzo, ese montaje y bueno, de ahí pasáis luego a la grabación a la producción y me gusta la construcción en donde podéis añadir o quitar cosas porque es cierto que a veces, desde el punto de vista del creador se convierte en algo muy complejo que desde el punto de vista del receptor es inútil. Es inútil a veces poner en tercer plano sonidos que no se van a escuchar, sonidos que van a estar enmascarados por los sonidos del primero y segundo plano; por lo tanto

ganaremos en creatividad porque hay más elementos sonoros plásticamente, estéticamente ganaremos en cromatismo sonoro pero si el oído del oyente no los percibe, es útil. Y ahí volvemos a lo de siempre: la radio es un medio de comunicación, no podemos construir una estética sonora que no sea perceptible por el oyente.

¿Qué es eso que a usted lo apasionó y llevó a investigar y el lenguaje radiofónico?

Mi origen es de periodista radiofónico. Entro en el año '74 en Radio Barcelona y me encuentro con que la creatividad al servicio del periodismo radiofónico era muy limitada. Pero entendía que lo importante no era cómo emitimos las cosas sino lo que decimos. En el año '79 me ofrecen dar clases en la Universidad Autónoma de Barcelona, al mismo tiempo que seguía de periodista radiofónico en Radio Barcelona y ahí entiendo, mi periodismo radiofónico coincide con la transición de la dictadura a la democracia. La dictadura acaba con la muerte de Franco en noviembre del '75 y entramos en un episodio político y periodístico muy interesante. Podemos hablar de muchas cosas de las que no podíamos hablar, se elimina la censura y le damos mucha importancia al qué decimos.

Pero a partir de ese momento, llegan a los micrófonos voces que no estaban muy preparadas para transmitir cosas, voces que incluso eran inaudibles, que no hubieran pasado ningún examen 10 años antes; es decir de esas voces semi-perfectas de locutores que leían textos escritos por otros pasamos a voces imperfectas que leen textos escritos por ellos mismos, porque ellos son los periodistas que han construido el relato y ellos son lo que acercan esa historia a los oyentes. Desde el punto de vista comunicativo eso ganaba mucha fuerza, pero desde el punto de vista expresivo eso era realmente un fracaso y por lo tanto yo creí que había que buscar un equilibrio. Y el equilibrio era intentando enseñar a los futuros periodistas de radio a que tenían que saber utilizar el lenguaje radiofónico: saber primero, hablar frente al micrófono y a partir de ahí, saber usar toda la estructura del lenguaje radiofónico que también puede ser creativa en la información radiofónica.

Interfiriendo en un curso de voz que hacían para el Instituto del Teatro en Barcelona, que es como la escuela de arte dramático, con una de las mejores maestras que ha habido el

arte dramático en España que se llama Coralina Colón. Y a partir de ahí estuve dos años y empecé a ver que lo que yo estaba aprendiendo intuitivamente se podía sistematizar y trasladarlo a los estudiantes pero que eso no era suficiente porque la voz es solamente un elemento y entonces a partir de ahí empecé a leer muchos libros sobre el lenguaje cinematográfico. Dos libros de producción radiofónica en Francia fueron mis dos primeras lecturas más específicas y eso lo mezclaba con libros sobre semiótica del cine. Por esas fechas se recuperó un texto clásico en España de Rudolf Arnheim, una persona muy conocida en el mundo de las artes y de la arquitectura, porque era un psicólogo de la percepción visual pero que en el año '30 escribió un libro que se llamaba *Radio*, que luego se ha rebautizado como el arte radiofónico y ese libro con el nombre de *Estética Radiofónica* se reedita en los años '80 en España y también me daba muchas ideas.

Esa necesidad, por un lado, de reevaluarte a mí mismo como periodista creativo de radio, pero también de tener un sistema de trasladar a los alumnos lo que yo sabía de una forma más sistematizada, fue lo que me llevó a estudiar, a estudiar y a estudiar y así llegar a la Tesis sobre las imágenes auditivas y fue entonces cuando un editor de cátedra -es la única vez que un editor me ha llamado para proponerme un libro, aparte de que he sido yo el que ha intentado persuadir a los editores-, pues me dijo que en la colección *Signo Imagen* había muchos libros de cine pero que no había todavía nada de radio; y que le habían dicho que yo había hecho una Tesis sobre el lenguaje radiofónico. Y entonces fue cuando me planteé el libro como un manual que pudiera ser leído no solamente por mis alumnos, sino por más personas.

Es cierto que este libro ahora lo hubiera escrito de otra manera. Este es un libro de juventud y utilizo una retórica que sé que a veces ha sido muy complicada de entender a primera vista; es decir, no es un libro para leer en una primera lectura, necesitas un profesor que te explique las cosas porque, claro, intentas definir mucho las cosas con conceptos que a veces son complicados. Lo digo porque me han llegado comentarios de foros que se han realizados en otras Universidades de España en donde los alumnos han estado debatiendo "qué quiso decir Balsebre en esta página que no lo entendemos". Porque es cierto que la experiencia también te enriquece en el lenguaje y los conceptos que están ahí se pueden explicar más fácilmente.



Entrevista a Emma Rodero Antón

Martes 28 de octubre de 2014



Emma Rodero Antón es doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA), con la calificación de Sobresaliente Cum Laude y Premio Extraordinario de Doctorado. Cursó un Postgrado de Especialista en Patología de la Voz por la Universidad de Alcalá de Henares y el Instituto de Ciencias del Hombre. Directora, redactora, locutora y autora de numerosos libros y artículos relacionados especialmente con la ficción radiofónica y la locución. Rodero Antón ha sido premiada y reconocida por sus producciones radiofónicas de ficción. Actualmente obtuvo una beca de investigación de la Unión Europea y se encuentra en Los Ángeles trabajando sobre un nuevo proyecto vinculado a la radio.

La doctora Emma Rodero Antón nos capturó desde el primer momento en que la leímos. Sus investigaciones realizaron aportes fundamentales para sustentar nuestra Tesis. Al leer sus artículos, buscamos la manera de contactarnos con ella. Encontramos un posible correo electrónico y en menos de una hora llegó la respuesta, que efectivamente concretó la charla que luego mantuvimos a través de Skype. Palabra más que autorizada y especializada en la ficción radiofónica.

¿Una producción radiofónica ficcional puede ser una Tesis?

Depende de cómo la enfoquéis, estamos hablando de una Tesis de Grado; todo depende de los requisitos que tengáis allí para hacer las Tesis. En España, sería perfectamente factible lo que planteáis como proyecto de fin de carrera. Como Tesis sería ya más complicado porque habría que buscarle una concepción teórica, es decir, no solamente quedarnos en la parte de que hago un producto y ya está. Hago la adaptación de una novela, la hago ficción sonora, hago el producto radiofónico y ya está, no. Hay que fundamentarlo y sobre todo hacer que

esa novela sea un ejemplo, un simple ejemplo. Necesito inferir de ahí una metodología de trabajo, una manera de hacer determinada.

Intentaría, desde el punto de vista académico, no hacer algo puramente artístico por lo puramente artístico; sino realmente buscarle una concepción teórica basada en el guión y basada en el lenguaje radiofónico.

¿Cuál es la diferencia entre serie y serial?

En una serie cada capítulo empieza y acaba y tú no necesitas verlos todos para saber por dónde va la trama. Un serial es, imagínate, una telenovela. Pasan cosas en cada capítulo pero la historia fundamental se desarrolla a lo largo del completo de capítulos. Tiene un principio en el primer capítulo y tiene un final en el último capítulo. Hay principios y finales, esa es la diferencia. Entonces el serial se desarrolla con unos mínimos elementos comunes a lo largo de todos los capítulos, mientras que las series son capítulos únicos, de alguna manera. Hay una trama que empieza y acaba en cada capítulo.

¿Cuáles serían los pasos para realizar una adaptación?

Bueno, lo primero que debéis hacer es tener clara la sinopsis. Lo primero es tener en cuenta qué escenas, qué voy a hacer en cada capítulo. Tengo que tener en claro qué va en cada capítulo con una sinopsis dedicada a cada capítulo, sobre exactamente qué pasa en cada capítulo, desde el principio hasta el final. Una vez que tengo eso, definir ambiente, espacio, tiempo, personajes y acción. Qué pasa en ese capítulo. Básicamente ese es el sistema, cuando uno ya tiene definido en cada capítulo, la sinopsis, personajes que actúan, lugar, tiempo, espacio, ambiente, etc., sí me pongo a revisar los diálogos. Primero tengo que tener muy claro qué contiene cada capítulo, cómo está estructurado y en función de eso ver cómo se desarrolla la trama, dónde están los puntos de giro. Las partes de un guión, los puntos de giro, lo que es la estructura narrativa, la estructura dramática, eso mismo. Los puntos de giro son los mismos en televisión, en cine o en radio, da

igual. El climax es el climax donde sea, porque son elementos de una estructura narrativa y vosotras están haciendo narración; lo otro es el medio en donde yo después lo adapto, la radio, la televisión o el cine. Pero lo que es el guión, eso es lo mismo. Qué es el punto de giro, cómo se produce tal, qué tiene que ir en la introducción, qué tiene que ir en el desarrollo, qué tiene que ir en el cierre, qué es el climax, dónde se tiene que producir el climax; ese tipo de cosas son fundamentales para producir cualquier obra dramática. La idea es ver la historia desde arriba; qué tiene cada pieza y dónde está colocada. Las miro desde arriba y después decido. Necesito verlo desde arriba antes de empezar a escribir. Una vez que tengo claro todo eso, dónde se produce la trama, cómo se producen los puntos de giro, dónde está el climax; entonces ya me pongo a escribir.

¿Debe haber un narrador en un serial?

Yo recomiendo que no. Pero por varias razones, porque con varios experimentos que hemos hecho siempre se demuestra que algo que se llama identificación con los personajes, no se produce cuando tienes un narrador. Un narrador es una figura abstracta fuera del mundo, es un ente abstracto con el que yo no me identifico. Cuando habla, no sé de dónde viene, un Dios que está ahí; y la gente tiende a no identificarse con esa persona. Yo me identifico con un personaje pero no me identifico con un narrador. Entonces desde ese punto de vista funciona peor. Además es una manera muy sencilla y muy fácil de facilitarle al guionista, no al oyente. Al guionista, quiere decir en vez de tener que hacer actuar a María para que yo oyera y deduzca que María es una persona muy mala porque ha hecho no sé qué cosa, llega el narrador y dice “María era una persona muy mala”. Ya está. Arreglado. Es la vía rápida, menos artística, menos creativa y con menos posibilidades de identificación con el oyente que existe. Otra cosa es poner un narrador, diferente al tipo narrador tipo Dios, que habla en tercera persona, etc.; otra cosa es que sea un personaje un narrador.

A veces se utiliza un recurso que hay un narrador que habla con el oyente directamente. Puede ser el pensamiento de un personaje. Pero buscando un

recurso que permita introducir a ese narrador, no simplemente ese señor ahí que habla de repente y dice: “Entonces María se dirigió a la puerta y dijo Awww”. No, eso no. Dejemos que María vaya, se acerque a la puerta, la abra y diga “Awww”.

Usted menciona en sus artículos que es necesario renovar el lenguaje radiofónico, ¿por qué?

Porque las series, seriales, los radioteatros que se producen en muchas partes ahora mismo, intentando revivir el género, lo que hacen es copiar lo que se hacía en los años '60. Y claro, eso no funciona así. Tú no me puedes poner ahora a narrar una novela de los años '60 porque la aguanto cinco minutos, porque no habla mi lenguaje y para empezar las cosas tienen que ir muy rápido. Hoy en día, vosotros son jóvenes y lo sabéis, las cosas tienen que ir rápido. El lenguaje televisivo es rápido, el lenguaje cinematográfico es rápido y busca la atención del oyente y busca los cambios; cambios con música, cambios con efectos, cambios continuos. Cambio, cambio, cambio; mientras que las novelas de los años '60 eran muy estáticas, muy lentas, desde ese punto de vista. Hoy en día, no puedes hacer eso así. No puedes jugar con el lenguaje radiofónico como se hacía entonces. Tienes que utilizarlo mucho más, tienes que variarlo mucho más. El ritmo tiene que ser rápido, los cambios de voces, los cambios de efectos, los cambios de músicas. El personaje no puede estar mucho tiempo en un sitio, no puede tener diálogos muy largos, etc.

El oyente se volvió más exigente y hay que cambiar la forma de producir...

Sí, exactamente. Y además, como la tienes a tu alcance, porque resulta que tienes todos los medios a tu alcance, con unos editores de sonidos que permiten hacer lo que tú quieras realmente con el sonido y hacer cambios. Hay que hacer una producción dinámica.

Usted menciona la importancia de que las escuelas de Comunicación no sólo formen a un buen comunicador, un buen periodista; sino también es importante que sepa realizar producciones de este estilo. ¿Por qué hace hincapié en eso?

Porque considero que el formato ficción radiofónica es un formato que primero, funciona muy bien con los oyentes; siempre ha sido así y está demostrado siempre en todos los experimentos que hacemos, o bien los que se hacían entonces. A la gente le gusta que le cuenten historias, y le gusta que le cuenten historias con sonidos también. La gente se engancha, lo que hay que buscar es la manera de actualizar ese lenguaje como decía previamente para que realmente acertemos con las perfecciones que tiene el oyente actual, lo que la juventud necesita ahora. También desde el punto de vista de un comunicador o un futuro comunicador es muy importante porque es una herramienta más para contar historias. Un periodista cuenta historias, cuenta historias del presente, puede contar historias del pasado también; y hay una manera en la que la gente las entiende mejor, que es con la ficción sonora.

Además la ficción sonora puede estar presente, lo está, por ejemplo en la publicidad, en muchos casos. Está presente, pero a veces no nos damos cuenta de que está ahí. En muchas noticias se producen recreaciones, se producen también representaciones sonoras, que nos pueden hacer pensar en la ficción sonora. Es decir, se puede utilizar para muchas cosas. Y especialmente en el caso de los periodistas, se puede utilizar para educar. Esa Función educadora, la conocen muy bien en muchos países, como México, que la trabajan desde ese punto de vista, y que funciona muy bien. Y es una manera de educar a la gente y de transmitir conocimientos que de otra manera sería difícil hacer llegar. Creo que es un potencial que no debemos perder. De hecho creo hay países en donde se está intentando, hay países donde se sigue trabajando muy bien la ficción sonora, como Gran Bretaña y BBC por ejemplo, que tiene el radioteatro más antiguo del mundo que se sigue emitiendo. Se emite por podcats también y comienza a haber

muchos podcats dedicados a ficción sonora. Mis alumnos han hecho muchos podcats y mucha ficción sonora que han ganado premios. Es España, la Radio Nacional está, justo antes de ayer, vi que iban a dar El Quijote, y si entráis en la página de Radio Nacional de España veréis, si pones radioteatro, veréis que ha habido y puedes escuchar varias adaptaciones de novelas que ya se han hecho. Para mí se están haciendo con actores actuales, lo cual le da un punto de actualidad porque son actores de hoy en día. Las de Radio Nacional no son un ejemplo para mí porque son un poco “carcas”, no son muy para jóvenes, ¿no? No están muy adaptadas a lo que debería ser. Suenan un poco al pasado.

¿Cómo hay que tener en cuenta para captar a un oyente joven?

Antes la gente se reunía, pero claro eso no va a volver a pasar, porque estamos acostumbrados sobre todo a una escucha más individual. Auriculares, voy en el metro con los auriculares puestos. Es ese tipo de escucha. Para que un oyente joven, porque tu abuela y la mía ya sabemos que la va a escuchar porque están acostumbrados a eso, pero lo que buscamos no es eso; lo que buscamos es que los jóvenes se incorporen a ello. Mi experiencia es que primero en las Facultades, y en la mía se ha hecho muchísima producción de ficción sonora. A los estudiantes les encanta porque se disfruta mucho haciendo realmente producción sonora, se disfruta mucho más que en televisión. Las cosas son más sencillas de hacer y eso ayuda también. Y los jóvenes, cuando realmente, les das una buena producción; una buena producción me refiero, algo adaptado a sus intereses y a sus necesidades de percepción, lo escuchan con mucho gusto. Pero claro, la página de Radio Nacional a la que me refería se llama ficción sonora, no me pongas una cosa de estas. Si tú me pones *El Quijote*, la única manera de recuperar la ficción sonora es que tú me adaptes *El Quijote*. Si yo le digo a un chaval de 17 años que le voy a poner *El Quijote* en versión sonora, ¿tú crees que va a escuchar eso? Porque es la mejor manera de echarlo para atrás. Esa no es la mejor manera. La mejor manera es adaptarnos a sus necesidades y a sus intereses. Entonces, por ejemplo, nosotros hemos trabajado mucho en la Facultad

con series policíacas o una historia de amor; historias que tengan que ver con ellos, historias que tengan que ver con vosotros. Yo me puedo identificar, yo puedo ser la María de esa historia. Y además contada de manera reducida, yo no recomiendo nunca más de 10 minutos por capítulo. Cortito, muy facilito, muy digerible. Y desde el punto de vista de la rapidez, muy rápido. Un ritmo importante y demás, porque la gente hoy en día está acostumbrada a eso. Entonces si tú le das todos esos ingredientes, probablemente tengas a un oyente joven escuchándolo, sino pues no; olvídate.

Yo creo que el género funciona, lo que pasa es que las radios son muy conservadoras, tremendamente conservadoras. Lo han abandonado, lo han abandonado pensando que era cosa del pasado, cuando ellos llevan haciendo lo mismo desde hace no sé cuánto tiempo sin renovarse, porque es lo que está pasando en la radio. Entonces yo creo que no podemos hacernos caso de la radio y demás sino de lo que hay en Internet. En Internet hay muchísima ficción sonora. En Barcelona hace dos meses que vi una iniciativa nueva, en la cual, y ahí sí que se podría juntar la gente, son un grupo de gente, o sea público, que va a una representación de ficción sonora. Entonces ellos van allí, y en una especie de teatro entonces en el escenario están una serie de personas que son las que dirigen el radioteatro. En ese momento explican y empiezan a preguntar: “A ver, ¿quién quiere ser María? Tenemos un personaje que se llama María, ¿quién quiere ser María?”. Y entre el público imaginemos que levantan la mano dos personas. “Muy bien, vale, casting. Venid para acá y hacen un casting. Tenéis que leer las frases”. Entonces el público decide, quién va a representar a María, y así con todos los personajes. Deciden los personajes y una vez que está todo, los visten. Al momento que escogen del público a cada personaje, se lo llevan dentro, los visten, los caracterizan, los peinan y demás. Y a partir de ahí, empieza la actuación y la gente se la pasa como enanos, sobre todo, además participas como enanos. Y eso es ficción, sonora. Y ahí sí se reúne gente. Quiero decir, iniciativas de este tipo hay muchas y funcionan, sólo hay que saber cómo hacerlo.

Sobre la novela El Túnel, ¿le parece que puede llegar a tener alcance a los más jóvenes?

Es una trama muy psicológica, con la cual puedes jugar con muchos efectos y recursos. Yo creo que sí, pero siempre y cuando no adoptéis una forma tradicional de contar. Es decir, la forma más tradicional de contar es en un orden absolutamente cronológico, donde hay personajes que actúan en orden cronológico, respetando absolutamente todos los hechos y ya está. Si fijáis en cómo cuenta una historia un niño, sería así. Si tú le preguntáis a un niño que te cuente la historia, te la cuenta exactamente cómo ha pasado de pa a pa, desde el principio hasta el final. Es una forma tradicional de contar, no queremos eso; por eso a la gente le aburre. Entonces queremos estructuras diferentes, en vez de una estructura cronológica lineal, pues igual se pueden reducir saltos en el tiempo, se pueden utilizar muchos recursos. La voz, que decíamos, que puede ser el narrador, una voz que surge que puede representar esa parte más psicológica. No tengáis miedo en cambiar el orden. Cuando uno está adaptando, está adaptando. No es la obra original, es una adaptación; y es una adaptación a un lenguaje nuevo. Lo cual significa que si tengo que alterar los hechos de la novela, lo altero; mientras que al final, todo se produzca, no hay ningún problema. Es un poco lo que se hace cuando se hace una película. Adaptar una película de un libro, es un poco lo mismo. Como tengo un lenguaje audiovisual, tengo que omitir muchas cosas, saltarme muchas cosas y cambiar otras.

¿Una producción radiofónica necesariamente tiene que estar enmarcada dentro de una programación o puede ser emitida de forma independiente?

Pues puede ser absolutamente independiente. Desde el momento que es un producto enlatado, que tiene principio y fin, no necesita meterse en una programación. De hecho la propia producción, la propia ficción, debe llevar su inicio y su final, son sus títulos de créditos, etc., para que eso vaya tal cual. Y así es como se emitían en la radio entonces. En la radio entonces no había un

programa dentro del cual se emitía esto, el programa era eso; era la producción tal cual.

En sus artículos usted habla sobre una crisis en los contenidos en donde no se utiliza a la ficción...

Falta de todo y si habréis leído mis artículos es una cosa de la que me quejo bastante, desde hace mucho tiempo además, terriblemente; y es lo mismo en todos los países, ese es el problema. Cosas muy generalistas, siempre lo mismo, las noticias, luego los deportes, luego no sé qué y desde el punto de vista estético no hay nada que me llame la atención. Aquí en Estado Unidos hay un programa radiofónico pero que está encapsulado en podcats, que los jóvenes escuchan y la estética es muy diferente y eso hace que los jóvenes estén muy apegados. Y vas a la Universidad y la gente sabe lo que es. Mientras que en mi país, España, tú vas a la Universidad y preguntas por un programa de radio probablemente nadie sepa. Hay una falta de estética, la radio es un blablablá y no hay ningún poder creativo, sobre todo, además en una era en donde Internet permite hacer muchísimas cosas y la tecnología te permite hacer lo que tú quieras con sonidos. Realmente hay muchas cosas creativas, y al revés, lo que está haciendo la radio es absolutamente conservador, sin criterio estético. La radio que es el medio del sonido es el medio que menos trabaja con el sonido, es lo que siempre digo. Si queréis un buen uso del sonido, si queréis aprendéis cómo utilizar bien el sonido, ver una película.

Hay carencia de creatividad...

Sí, pero en todo; en los contenidos, y si yo os pregunto, ¿les interesa lo que dice la radio? A mí es que no. A vosotros tampoco, a mis alumnos tampoco. No interesan los contenidos, no interesa la manera de contarlos, porque es una manera muy carca, muy antigua de contar las cosas y siempre lo mismo. Una voz que me habla, que me habla muy rápido y que me cuenta siempre lo mismo. La

publicidad es lo mismo. La publicidad en radio es horrible. Todo, lo mires por dónde lo mires, es antiguo. Lo más triste es decir eso: la radio, el medio por excelencia, del sonido, es el medio que peor trabaja el sonido.

Para ir cerrando, algo que sostiene en sus artículos y en sus libros, que es la idea de recuperar la imaginación.

Sí, porque se ha comprobado, hay varios estudios, que la radio frente a la televisión, la televisión lo que produce es una onda plana, la televisión realmente no estimula ninguna capacidad cognitiva en el televidente; es decir, es plano, básicamente. Pero la radio tiene esa capacidad de estimular la creación de imágenes mentales y está comprobado científicamente; antes no lo estaba. Hay libros y libros plagados de esa idea de la radio es imaginación, la radio es el teatro de la mente pero realmente pocos han probado científicamente eso. Realmente la radio es el medio de la imaginación y sí lo es. Hay algunos estudios científicos, uno que he publicado yo hace poco, en el cual demostramos que realmente se producen imágenes mentales. La gente tiene que sustituir la parte visual que no existe en la radio recreando imágenes mentales en su cabecita, que construya, a partir de su propia experiencia, del referente que tiene del sonido. Por eso siempre decimos que el monstruo de la radio es siempre tu monstruo. Es el tuyo, está personalizado. Mi monstruo puede ser verde y el tuyo puede ser azul; y el miedo puede ser gordo y el tuyo puede ser delgado; el mío puede tener granos y el tuyo puede no tenerlos. Pero mi monstruo es “mi monstruo” y eso es único de la radio. Ese poder no lo tiene ningún medio, absolutamente ninguno.

De la radio o el sonido si quieres, a mí me gusta hablar de sonido, porque realmente es el poder del sonido por sí mismo. Eso no hay nadie que pueda hacerlo. Ahora que se le ha entregado el premio Príncipe de Asturias a Quino, yo siempre pongo el mismo ejemplo con Mafalda, muchas veces el escuchar al personaje, o sea tú te lo imaginas de una determinada manera. Normalmente

cuando ves a Mafalda, tú tienes en la cabeza la voz de Mafalda, es una voz determinada. Te imaginas esa voz, y en este caso, la radio hace lo mismo. Es decir, crea físicos, crea imágenes muy diferentes. Ahora estamos preparando una Tesis doctoral que demuestra precisamente cómo te imaginas a un locutor cuando habla por la radio y cómo puede construir su imagen. Y hace muy poco fui a la peluquería aquí en Estados Unidos, y con mi voz llamé, yo hablé por teléfono; nada más al llegar, la chica lo primero que me dijo fue “me imaginaba una chica morena así más grande. Eres pequeñita y rubia” y le dije “ya, es porque tengo una voz grave” y las voces graves transmiten eso. Ese es el poder de la radio. Cuando tú escuchas una voz grave, de repente te imaginas una persona morena, cuando es una voz más aguda y dulce, de repente te imaginas una persona más pequeñita quizás.

Tú puedes jugar con los elementos sonoros para crear en la mente del oyente lo que tú quieras, la imagen que tú quieras. Y eso es fantástico y no lo puede hacer ningún medio que tenga imagen; porque la imagen ya la estás viendo y no hay nada que imaginar. Entonces ese es un poder muy fuerte, pero que la radio no está explotando para nada.