

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



TESIS DOCTORAL

**Leocadio Machado y Carlos Infante: ficción radiofónica
española en la segunda mitad del siglo XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pablo Ernesto Manzano Ben

Director

Pedro Javier Gómez Martínez

Madrid

© Pablo Ernesto Manzano Ben, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**LEOCADIO MACHADO Y CARLOS INFANTE: FICCIÓN
RADIOFÓNICA ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL
SIGLO XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

Pablo Ernesto Manzano Ben

Director:

Pedro Javier Gómez Martínez

Madrid, 2021

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo no se habría podido realizar sin la desinteresada aportación, de diferentes maneras, de las siguientes personas: Paloma Carrere (RNE), Pablo Gómez (de El ático de los sueños), Raúl Hernández, Carlos Infante, Pedro Jiménez (Cadena SER), Isaac Manzano, Ana María Martínez (Cadena SER), José Ignacio Niño (UCM), Ana Ruiz (Cadena SER), Homero Valencia, Ramón Villot y Federico Volpini.

La organización del Prix Italia respondió amablemente a mis preguntas por la vía del *e-mail* y facilitó enormemente mi tarea en varios aspectos.

A esta lista debo añadir la de dos grupos de personas que no han tenido participación directa en la creación de este texto, pero que sí han ayudado indirectamente a que yo pudiese empezarlo y llevarlo a término: mis amigos y mi familia (en especial, mis padres).

Y por último ha de incluirse, y en un lugar muy especial por su generosidad, paciencia y confianza, a mi director y tutor, Pedro Gómez.

A todas estas personas les reconozco aquí mi más profundo agradecimiento.

SUMARIO

| | |
|---|-------------|
| RESUMEN | XI |
| ABSTRACT | XIII |
| 1. INTRODUCCIÓN | 1 |
| 2. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y DEFINICIONES | 5 |
| 2.1. HIPÓTESIS DE TRABAJO Y OBJETIVOS | 5 |
| 2.2. METODOLOGÍA | 5 |
| 2.3. DEFINICIONES | 7 |
| 3. MARCO TEÓRICO | 9 |
| 3.1. EL RADIODRAMA: UNA PERSPECTIVA INTERNACIONAL | 9 |
| 3.1.1. ORIGENES | 9 |
| 3.1.2. PRIMEROS IMPULSOS TEÓRICOS | 15 |
| 3.1.3. EVOLUCIÓN DEL RADIODRAMA EN TORNO A LA II GUERRA MUNDIAL | 33 |
| 3.1.3.1. Las reflexiones de Douglas McWhinnie | 39 |
| 3.1.4. LA RADIO DRAMÁTICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX | 45 |
| 3.1.4.1. La radio según Andrew Crisell | 48 |
| 3.1.5. EL RADIODRAMA EN EL CAMBIO DE SIGLO: INTERNET Y LA ACADEMIA | 55 |
| 3.2. EL RADIODRAMA EN ESPAÑA | 62 |
| 3.2.1. ROBERT STEINER KIEVE | 64 |
| 3.2.2. ANTONIO GONZÁLEZ CALDERÓN | 68 |
| 3.2.3. ANTONIO LOSADA | 70 |
| 3.2.4. EL RADIODRAMA MASIVO: LOS SERIALES | 71 |
| 3.2.5. ANÍBAL ARIAS Y <i>RADIOFONISMO</i> | 71 |
| 3.2.6. ESPAÑA ENTRA EN EL PRIX ITALIA | 72 |
| 3.2.6.1. Leocadio Machado | 73 |
| 3.2.6.2. Carlos Infante | 76 |
| 3.2.7. EL RADIODRAMA DE 1970 A LA ACTUALIDAD: DECLIVE EN LA PROGRAMACIÓN, AUGE EN LA ACADEMIA | 78 |
| 3.2.7.1. El arte sonoro según José Iges | 79 |
| 3.2.7.2. Pedro Barea y el teatro de los sonidos | 83 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.7.3. El lenguaje radiofónico según Balsebre | 86 |
| 3.2.8. ÚLTIMAS APORTACIONES NACIONALES | 96 |
| 4. ANÁLISIS DEL CORPUS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS | 109 |
| 4.1. ANÁLISIS DEL CORPUS | 109 |
| 4.1.1. <i>LA SIESTA DE LOS CAIMANES</i> (1965) | 109 |
| 4.1.1.1. Análisis del contenido | 109 |
| 4.1.1.2. Análisis formal | 114 |
| 4.1.2. <i>LAS UVAS DEL ANOCHECER</i> (1972) | 117 |
| 4.1.2.1. Análisis del contenido | 117 |
| 4.1.2.2. Análisis formal | 125 |
| 4.1.3. <i>EXPERIENCIAS PARA UNA SOLA VOZ</i> (1973) | 127 |
| 4.1.3.1. Análisis del contenido | 127 |
| 4.1.3.2. Análisis formal | 136 |
| 4.1.4. <i>EL HOMBRE DE PRAGA</i> (1975) | 138 |
| 4.1.4.1. Análisis del contenido | 138 |
| 4.1.4.2. Análisis formal | 142 |
| 4.1.5. <i>GASPAR</i> (1976) | 144 |
| 4.1.5.1. Análisis del contenido | 144 |
| 4.1.5.2. Análisis formal | 150 |
| 4.1.6. <i>EN BUSCA DE MARCEL PROUST</i> (1978) | 153 |
| 4.1.6.1. Análisis del contenido | 153 |
| 4.1.6.2. Análisis formal | 155 |
| 4.1.7. <i>LOS CACHORROS</i> (1978) | 157 |
| 4.1.7.1. Análisis del contenido | 157 |
| 4.1.7.2. Análisis formal | 171 |
| 4.1.8. <i>FELINOS</i> (1979) | 175 |
| 4.1.8.1. Análisis del contenido | 175 |
| 4.1.8.2. Análisis formal | 181 |
| 4.1.9. <i>EL HOMBRE DE LOS PÁJAROS</i> (1972) | 183 |
| 4.1.9.1. Análisis del contenido | 183 |
| 4.1.9.2. Análisis formal | 188 |

| | Sumario |
|--|------------|
| 4.1.10. <i>SECUESTRO</i> (1980) | 189 |
| 4.1.10.1. Análisis del contenido | 189 |
| 4.1.10.2. Análisis formal | 194 |
| 4.2. DISCUSIÓN DE LOS DATOS | 196 |
| 4.2.1. CONSTANTES TEMÁTICAS | 196 |
| 4.2.2. CONSTANTES ESTILÍSTICAS | 201 |
| 5. CONCLUSIONES | 203 |
| BIBLIOGRAFÍA | 205 |
| OTRAS FUENTES | 209 |
| ANEXO. FICHAS DE LOS PROGRAMAS ANALIZADOS | 211 |

Durante las décadas de 1960, 1970 y 1980, Radio Nacional de España (RNE) participó en varias ediciones del certamen internacional de creatividad radiofónica Prix Italia —creado por la RAI, Radiotelevisione Italiana—, con obras dramáticas realizadas por dos profesionales: Leocadio Machado y Carlos Infante. El presente trabajo ofrece, como marco contextual, un recorrido por la historia del drama radiofónico en España y otros países occidentales desde la invención del medio hasta el final del siglo XX, con especial hincapié en las principales aportaciones teóricas que en ese período se fueron publicando. Una vez establecido este marco histórico, se analizan los estilemas y motivos temáticos de tres programas realizados por Machado y tres de Infante, así como de otros cuatro programas coetáneos realizados por otros profesionales, de RNE y de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER), todos ellos presentados al Prix Italia. El análisis transversal de los datos recogidos servirá para sacar conclusiones de los rasgos distintivos del trabajo de ambos profesionales.

PALABRAS CLAVE: radio, drama, radiodrama, Carlos Infante, Leocadio Machado, RNE, Prix Italia, radio española.

ABSTRACT

During the 1960s, 1970s and 1980s, Radio Nacional de España (RNE) participated in several editions of the international competition for radio creativity Prix Italia —created by RAI, Radiotelevisione Italiana—, with dramatic works by two professionals: Leocadio Machado and Carlos Infante. The present work offers, as a contextual framework, a journey through the history of radio drama in Spain and other Western countries from the invention of the medium to the end of the 20th century, with special emphasis on the main theoretical contributions that were published in that period. Once this historical framework has been established, the styles and thematic motifs of three programs produced by Machado and three by Infante are analyzed, as well as four other contemporary programs carried out by other professionals, from RNE and the Spanish Broadcasting Society (SER), all of them presented to the Prix Italia. The cross-sectional analysis of the data collected will serve to draw conclusions about the distinctive features of the work of both professionals.

KEYWORDS: radio, drama, radio drama, Carlos Infante, Leocadio Machado, RNE, Prix Italia, Spanish radio.

1. INTRODUCCIÓN

Desde que empezaron los estudios en comunicación tanto en España como fuera de nuestras fronteras, la radio fue reconocida por numerosos autores como un medio de características singulares que requería una atención especial. Y, así, han surgido desde entonces manuales e historias que dan cuenta de sus características y evolución, centrados tanto en los géneros ficcionales como no ficcionales. Así, el devenir de la industria tanto en nuestro país como en Estados Unidos, Reino Unido o Francia, naciones punteras en el desarrollo de la radio a lo largo del siglo XX, se ha contado en numerosas ocasiones. Y se han escrito manuales y clasificaciones de todos los elementos del género radiofónico. Un simple vistazo a la bibliografía del presente trabajo servirá para constatarlo.

Gracias a toda esa investigación y reflexión, sabemos que la radio es un medio sonoro, y que debido a la duración limitada de los sonidos —sujetos a una actividad kinésica que los produzca—, el oyente ha de realizar un trabajo mental para retener lo escuchado en un momento dado y relacionarlo con lo que se escucha en instantes posteriores. En cine o televisión también se dan las sucesiones de imágenes, pero al depender la visión de la luz, y no del movimiento de aquello que se ve, las presencias son obviamente más constantes, con lo que el esfuerzo de memoria es menor.

Sabemos, gracias al trabajo de quienes mezclan las distintas pistas de audio en radio y cine, que el oído humano tiene una capacidad limitada de disociación de sonidos cuando vienen de una misma fuente.

Sabemos que el uso de la reverberación, de la amplitud sonora y del estéreo (cuando lo hay) permiten recrear efectos de perspectiva sonora que el oyente puede percibir y entender por su similitud con la audición en la vida cotidiana.

Sabemos que la palabra es el método más fundamental para asegurar que el mensaje radiofónico se entienda, porque cada unidad tiene su significado unívoco, compartido por todos los hablantes. Y ese significado objetivo aporta un contexto que ayuda a que otros elementos de significación menos evidente —

sonidos, música, las propias características de voz e interpretación de quienes dicen las palabras— puedan interpretarse más fácilmente.

Sabemos cómo se fundó RNE, de dónde sale la cadena SER y quiénes integraban los equipos.

Y, sin embargo, no sabemos tanto de la radio española, por una razón fundamental: las obras generalmente no se escuchan. Algunas de las más importantes no son fácilmente accesibles o ni siquiera han llegado a nuestros días. Si bien este estado de la cuestión es más preocupante en España, se da de manera generalmente similar en la mayoría de los países occidentales.

Sirva una comparación para expresar el problema: la Filmoteca Española programa decenas de películas cada mes, de todas las épocas y nacionalidades, que pueden ser vistas en el Cine Doré de Madrid, y en muchos otros a lo largo y ancho del territorio español. Canales de televisión, tanto generalistas como especializados, ofrecen películas y series de todas las épocas, que además han sido vendidas y revendidas al público general hasta la saciedad, en distintos formatos de vídeo doméstico, y en los últimos años, mediante el *streaming*. El cine y la televisión, al igual que sucede con los libros, son medios cuyas obras nos acompañan de manera constante: nos hemos acostumbrado a frecuentarlas y por ello las demandamos. Y eso ha generado a su vez una retroalimentación cultural, en la que cada poco aparece en las librerías una nueva historia del cine o de la literatura; en las revistas culturales vemos artículos sobre las 100 mejores películas de la historia o de tal o cual década, o de las mejores novelas del año. Y las reflexiones, y con ellas, la presencia de esos medios en nuestras vidas, se multiplican. Desgraciadamente no sucede lo mismo con la radio.

El caso del cineasta y radiofonista norteamericano Orson Welles ilustra este desequilibrio. Celebérrimo por sus aportaciones al cine, con películas como la revolucionaria *Ciudadano Kane* (1941), Welles fue, sin embargo, un artista sonoro de éxito antes que cineasta. Incluso cabría decir que en cierto modo su éxito fue mayor en las ondas que en las salas: no solo se caracterizó por buscar la innovación en ellas tanto como lo hacía en el cine, sino que su repercusión social fue mayor. Sin embargo, si bien tenemos infinidad de libros sobre las

aportaciones creativas de Welles al medio fílmico, y las características autorales que definen sus películas, hay comparativamente muy poco escrito sobre sus programas de radio. Y eso, cuando el acceso a estos programas es muy fácil, muchos de ellos están disponibles para cualquiera en Internet sin pagar por ellos, dado que se hallan en el dominio público.

Incluso si escribiéramos un monográfico sobre los programas de radio de Welles, surgiría un problema mayor: habría que poner en contexto esos programas con otros de la misma época. Es posible que esta actividad la haya realizado alguien en alguna universidad de Estados Unidos; desconocemos el dato, pero la presencia de estas obras, tanto en cantidad como en difusión, es obviamente mucho menor que las que se dedican al Welles cineasta.

Lo cierto es que los estudios sobre las obras radiofónicas suelen ser una especie de *rara avis* exótica, algo que se refleja también en el contenido mismo de los estudios. Con frecuencia se describen seriales de éxito, de los que muchos no se han conservado, y más con un ánimo de comentario social de la época que de verdadero interés comunicacional.

El estudio más reciente al que hemos tenido acceso en nuestro país, la tesis doctoral de Belén Fernández González *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, es un primer paso en la buena dirección: inusual, se ofrece un análisis formal y de contenido de obras hasta ahora desatendidas, e incluso una cierta perspectiva temporal. Aun así, esa perspectiva es provisional, en la medida en que un grupo de obras representativas no cuenta toda la historia de una producción que hasta los años ochenta era bastante cuantiosa. Y, sobre todo, metodológicamente faltan herramientas para enfrentarnos al análisis de los textos ficcionales radiofónicos. En la obra citada, por ejemplo, se atribuye a los guionistas las decisiones creativas de la obra, obviando el papel de la realización y la dirección en el medio; un papel que puede determinar tanto el estilo de interpretación de un intérprete, como su distancia del micrófono, la música que acompaña a una escena, o la sensación espacial, el ritmo del programa, la duración específica de cada sonido y de los silencios, la naturaleza de los ambientes... El significado último de un mismo guion llevado a cabo por dos realizadores y directores distintos podría, pues, variar enormemente. El pre-

sente trabajo pretende continuar la labor iniciada por la doctora Fernández González y animar a futuros investigadores a seguir conociendo nuestro patrimonio radiofónico.

Por el momento, el trabajo historiográfico y metodológico que hay por delante en España sigue siendo grande. Obras puntuales aparecidas en otros países, como el estudio de Neil Verma *Theater of the Mind*, o la tesis de Roger Wood sobre la radio dramática de la BBC, en Reino Unido, podrían servirnos de modelo. En todo caso, hasta que no se clasifiquen sería y sistemáticamente las obras, los autores intelectuales y su responsabilidad en ellas, estaremos a oscuras en una parte de nuestra cultura que, tras su vigencia máxima en la primera mitad del siglo XX, parece realmente haberse volatilizado, por más libros que se escriban sobre la historia del medio o manuales con clasificaciones teóricas.

Mientras no escuchemos detenidamente las obras, e intentemos establecer quién hizo qué y con qué resultado, es difícil que podamos hablar seriamente de la radio más allá de disquisiciones abstractas, que nos parecen poco útiles por sí solas. Y es en esta dirección en la que queremos orientar el presente trabajo, a través del conocimiento y la comparación de dos autores coetáneos, muy diferentes entre sí, que compitieron internacionalmente por la excelencia: Leocadio Machado, guionista, director y realizador tinerfeño, y Carlos Infante, realizador y director madrileño.

2. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y DEFINICIONES

2.1. Hipótesis de trabajo y objetivos

Nuestra hipótesis de partida es que, entre 1970 y 1980, existieron al menos dos personalidades artísticas singulares en la ficción radiofónica española, Leocadio Machado y Carlos Infante. Esta singularidad sería reconocible, por un lado, en la presencia de estilemas constantes en el trabajo de cada uno, y por otro, en la existencia de diferencias en los citados estilemas respecto a producciones radiofónicas coetáneas realizadas con similares intenciones.

Los objetivos que esperamos cumplir son tres:

1. Establecer la singularidad autoral de Machado e Infante, demostrando las diferencias estéticas que tenían con otros profesionales análogos de su tiempo.
2. Como continuación lógica de lo anterior, establecer igualmente las diferencias entre ambos autores.
3. Conseguir así un acercamiento a las obras de una época en contenido y forma, y con ello, avanzar en el conocimiento de la historia del arte radiofónico en España.

2.2. Metodología

En nuestro marco teórico, en el siguiente capítulo de esta obra, realizaremos un estudio histórico del drama radiofónico desde varias perspectivas:

1. Una aproximación histórica al medio radiofónico desde su creación hasta 1980, fecha de producción del último programa analizado en este trabajo.
2. La evolución industrial y estética de los programas dramáticos en ese tiempo.

3. Un resumen de las principales aportaciones teóricas realizadas en el tiempo de vida del medio, tanto sobre su naturaleza general como particularmente, sobre su aplicación a las creaciones dramáticas.

Este triple recorrido se realizará cronológicamente, primero en escala internacional, prestando especial atención a los casos estadounidense, británico y alemán, países culturalmente cercanos de industrias radiofónicas punteras tanto en creatividad como en éxito de público e influencia, y a continuación, trataremos específicamente el caso español, al que pertenecen los programas que analizaremos.

Para acotar nuestro estudio a una muestra representativa de programas, vamos a centrarnos en un tipo de producción muy concreta: la de los programas de ficción realizados en España, entre 1970 y 1980, para su participación en el certamen de los Prix Italia organizados por la RAI anualmente. Resultan especialmente indicados para una evaluación artística porque su finalidad fundamental no era comercial sino estética: se realizaban con el propósito de participar en una competición en la que se premiaba la excelencia creativa. Además, la escasa popularidad de la que gozaron por su limitadísima difusión —su ánimo no era comercial, sino competir en un certamen de excelencia— hace que sean obras generalmente desconocidas que tiene sentido recuperar.

Nuestros objetos de estudio serán:

- Tres programas realizados por Leocadio Machado: *La siesta de los caimanes* (1965), *Las uvas del anochecer* (1972) y *Experiencias para una sola voz* (1973).
- Tres programas realizados por Carlos Infante: *El hombre de Praga* (1975), *Gaspar* (1976) y *En busca de Marcel Proust* (1978).
- Cuatro programas elegidos al azar, realizados por otros profesionales coetáneos:
 - *El hombre de los pájaros* (1971) y *Secuestro* (1980), producidos por la Sociedad Española de Radiodifusión (SER).

- *Los cachorros* (1978) y *Felinos* (1979), producidos por Radio Nacional de España (RNE).

Sobre cada uno de estos diez programas se realizará un doble análisis basado en la escucha repetida de los mismos. Primero se estudiará el contenido semántico de la narración: qué se cuenta y con qué connotaciones. A continuación, se llevará a cabo un análisis formal, en el que se describirán los elementos fundamentales que se han utilizado para comunicar dicho contenido: diálogos, ruidos, efectos, músicas, silencios... y la relación entre ellos.

Consideramos que este tipo de análisis, basado en la escucha, es aplicable a programas de radio tanto como lo es el visionado a las películas de cine: igual que un movimiento de cámara o un corte de montaje pueden ser evidentes para el ojo humano, otro tanto se puede decir de aspectos como los cambios de amplitud sonora, de reverberación o el uso de los canales del sonido estereofónico.

Tras este análisis por separado de cada programa, pondremos en relación los elementos más salientes encontrados en todos ellos para tratar de señalar los aspectos comunes más evidentes, así como las diferencias más definidas.

Por último, ofreceremos las conclusiones finales a las que nos han llevado ambos procesos de análisis.

2.3. Definiciones

A continuación, se aclaran algunos términos usados con frecuencia en el presente trabajo.

Los elementos expresivos con que cuenta la radio dramática, descritos por varios autores mencionados en el marco teórico, serán mencionados de la siguiente manera:

- «voces», para referirnos a las distintas emisiones producidas por el aparato fonador humano de los intervinientes en el drama;

- «música», para referirnos a toda obra sonora interpretada mediante voz o instrumentos que juegue con la alternancia de patrones de ritmo, melodía y armonía;
- «ruidos», para referirnos a cualquier sonido no musical ni vocal;
- «efectos de sonido», para referirnos a cualquier tratamiento sonoro que se les dé a los ruidos, las voces o la música alternando perceptiblemente su naturaleza (por ejemplo, en cuanto a timbre, tonalidad o duración);
- «silencio», para referirnos a todo fragmento continuo de tiempo en el que la obra sonora no incluya ninguno de los elementos anteriores;
- «*signposting*», para hablar de la práctica de anunciar verbalmente algo que suena a continuación, para garantizar la comprensión del oyente de un significado objetivo del sonido;
- «amplitud», para referirnos al nivel que alcanzan las ondas sonoras de un programa en un determinado momento;
- «reverberación», es el efecto que se produce cuando las ondas sonoras se reflejan en una superficie corpórea provocando una sensación auditiva correspondiente en la que, sin embargo, no parece que haya un segundo sonido, tan solo un cambio de naturaleza;
- «eco», es un efecto de reflexión de las ondas sonoras como el de la reverberación, pero con la diferencia de que el oyente percibe el sonido reflejado como una segunda entidad, separada del sonido original.

Por «radiodrama» entenderemos todo contenido sonoro emitido a través de la radio que ofrece una simulación de uno o varios personajes creados por los artífices —incluso si alguna vez fueron reales— y de circunstancias de sus vidas a través de voces, ruidos, efectos, música y silencios.

3.1. El radiodrama: una perspectiva internacional

3.1.1. Orígenes

‘Radio’, según la Real Academia Española, es el término coloquial con el que se denomina a la transmisión de sonidos por el medio aéreo a través de ondas hertzianas.

La radio se desarrolla como medio de comunicación de masas en la década de 1920, cuando tras varias experiencias de prueba, se crean las primeras emisoras de programación fija en países como Estados Unidos, Reino Unido y Argentina. La primera emisora con programación regular, afirma Armando Balsebre, aparecería en Estados Unidos en 1920: la KDKA, de Pittsburg (Coe, 1996, p. 26). Pronto le seguirían otras. Y surge así la necesidad de ofrecer contenidos que aprovechen la naturaleza del sistema y no se resientan de sus carencias: productos sonoros, entre los que pronto se incluye la ficción.

Más de una década antes, en la víspera de Navidad de 1906, el inventor canadiense Reginald Aubrey Fessenden, protegido de Thomas Alva Edison, realizaría la que según el historiador Erik Barnouw fue la primera emisión de un programa de radio. La señal partió de Brant Rock, Massachusetts, a barcos de la United Fruit Company que se hallaban en el entorno del puerto de Boston. Con ello, Fessenden tomó la delantera a su rival, el ingeniero italiano Guillermo Marconi, al demostrar la posibilidad de transmitir la voz humana de manera inalámbrica —hasta el momento Marconi solo había logrado enviar sonidos telegráficos— (Barnouw, 1966, p. 20).

El hallazgo de Fessenden es relevante porque la emisión de voces está en la raíz de las primeras emisiones dramáticas a través del nuevo medio. Tales emisiones se realizaron por primera vez en el otoño de 1922, cuando tanto la emisora norteamericana WGY de Schenectady (Nueva York), propiedad de General Electric, como la inglesa 2MT, de Marconi en Writtle (Essex), ofrecieron a

sus oyentes pasajes de obras literarias interpretados ante el micrófono (Barnouw, 1966, p. 20).

Una adaptación de la obra escénica *The Wolf*, de Eugene Walter, realizada por la WGY en agosto de 1922, sería la primera emisión dramática realizada para el medio radiofónico de la que se tiene noticia (Blue, 2002, p. 1). Los autores del programa se dieron cuenta de las dificultades de representar una pieza teatral en un medio únicamente auditivo y realizaron una adaptación para garantizar la inteligibilidad y efectividad de la obra.

En rigor, hay que señalar que la representación dramática sonora ya se había planteado más o menos antes de la llegada de la radio. Por un lado, sabemos de la existencia desde finales del siglo XIX de grabaciones en las que conocidos actores teatrales de las escenas inglesa y norteamericana interpretan monólogos de obras de Shakespeare. Un ejemplo es un registro de 1890 del actor Edwin Booth —hermano del asesino del presidente norteamericano Abraham Lincoln, John Wilkes Booth—, interpretando un fragmento de *Otelo* (Crook, 1999, p. 32). Además, conocemos el caso de una serie de grabaciones distribuidas por Columbia Records en 1917, titulada *On Active Service*, obra de un tal A. E. Rees, que contenía una representación ficcional especialmente grabada para la ocasión con actores y un entorno acústico diseñado. Es decir, se trataría de un programa dramático sonoro tal y como los conocemos: hay diálogo y ruidos que dan cuenta de la situación por la que atraviesan unos soldados en una trinchera durante la I Guerra Mundial. Cabe la posibilidad de que no fuera un caso aislado y que en efecto existieran más grabaciones de este tipo antes de la generalización de la radio como medio de comunicación (Crook, 2020, pp. 11-26).

Una tentativa anterior a la radio de transmitir programación sonora a hogares particulares fue el electrófono —o teatrófono, como era llamado en Francia—, inventado en 1881 por el ingeniero francés Clément Ader. Se trataba básicamente de la utilización de una línea telefónica convencional para hacer llegar al receptor el sonido directo de representaciones teatrales. El servicio funcionaba mediante una costosa suscripción de pago y nunca se masificó, quedando solo al alcance de las clases altas. Se ofreció en grandes ciudades europeas como

París, Londres y Budapest, y estadounidenses, como Boston. Y llegaron a transmitirse representaciones de la ópera de la capital francesa a suscriptores de la de Reino Unido, cuando en 1914 la familia real británica quiso agasajar a la emperatriz rusa, de visita diplomática. No obstante, el invento y popularización de la radio hicieron obsoleto este sistema de transmisión, que para 1932 había desaparecido (Crook, 2020, pp. 15-20).

Quizá la experiencia del electrófono sirviera para alertar de la dificultad de disfrutar una representación teatral suprimiendo la parte visual del espectáculo, así como de la necesidad de acercar los micrófonos lo suficiente a las fuentes de sonido como para garantizar una toma de sonido que produjese registros inteligibles.

El 22 de diciembre de 1922 la emisora francesa Radiola —que se había fundado en noviembre— ofreció una obra dramática navideña escrita por George Angeloz, que podría ser la primera obra escrita específicamente para las ondas hertzianas: *Paris-Béthléem - Noël radioux pour Radiola* (Todd, 2002, p. 229).

Por su parte, la British Broadcasting Corporation (en adelante, BBC), en Reino Unido, realizó el 28 de mayo de 1923 una primera emisión dramática de una obra completa: *Twelfth Night*. Se trataba de una adaptación teatral de la obra homónima de William Shakespeare, y los críticos denunciaron las limitaciones de la operación de un «teatro sin imagen», en palabras del dramaturgo St. John Greer Ervine (Iges, 1997, p. 32). Sea como fuere, el impulso del radiodrama, tanto en Estados Unidos como en Europa, había empezado en tres países casi a la vez.

La necesidad de que el contenido de ficción estuviese diseñado específicamente para un medio sonoro provocó que la cadena británica encargase al joven dramaturgo Richard Hughes la escritura de un radiodrama que se tituló *A Comedy of Danger*. Este programa, desde el contenido mismo de su narración, trataba de favorecer el aprovechamiento máximo del medio en sus fortalezas y limitaciones: la acción transcurría en el interior de una mina de carbón de Gales, sumido en una oscuridad total. De este modo, el hecho de oír sin ver gene-

raba identificación psicológica entre el público y los personajes, colocándolos al mismo nivel en términos de percepción (Hand y Traynor, 2011, p. 16).

La empresa vivió a continuación un breve período de experimentación promovida por el responsable de la producción de programas dramáticos Ronald Ernest Jeffrey. Se apoyó en escritores como L. du Garde Peach —especializado en comedias— y Reginald Berkeley —autor de dramas de temática actual— para la realización de programas dramáticos originales en los que se buscaba la participación del oyente (Wood, 2008, pp. 48-52), y en dos profesionales rupturistas: Lance Sieveking y Tyron Guthrie. Si los dos primeros experimentaban con la capacidad del medio —mediante bromas sobre la propia radio el primero, y el uso dramático de ruidos el segundo—, Sieveking, en obras como *Kaleidoscope* (1928), ideó una nueva forma de arte sonoro en la que se renunciaba a conceptos dramáticos tradicionales, como la psicología de los personajes, los roles de protagonista y antagonista, el clímax de la historia, etc. En cambio, el hincapié estaba puesto en la expresión sonora, como si de una pieza musical se tratase, pero incorporando ruidos y voces (Wood, 2008, pp. 59-60).

Por su parte, Guthrie escribió obras para radio en las que el mundo sonoro servía para situar al oyente en el interior de la experiencia subjetiva del protagonista. El recurso del monólogo interior, así como la utilización de voces estilizadas de manera expresionista para describir el mundo exterior, caracterizaban la obra de Guthrie y la hacían trascender las convenciones de la época (Wood, 2008, pp. 63-65).

Para la realización de estos programas, la BBC ideó un panel electrónico que permitía cambiar la señal de la emisión de un estudio a otro, con lo que se realizaba una edición en directo que permitía cambios de escena, de ambiente, de micrófono, de personajes, simplemente accionando un conmutador (Soltani, 2020, p. 135).

La radio generalista inglesa emitió por tanto obras fuertemente experimentales de estos dos autores; esta época terminaría abruptamente a partir de 1928, cuando Val Gielgud impuso el criterio de que la adaptación de obras teatrales

importantes constituía una clave fundamental para el prestigio del nuevo medio. Como sucediera en las primeras décadas del cine con el Film d'art en Francia, más que desarrollar un lenguaje propio se trataba de encontrar un atajo mediante la absorción de la producción de la dramaturgia escénica. Si bien Gielgud escribía obras originales para la radio, su formación teatral parecía llevarle a no reconocer las posibilidades del nuevo medio y a no profundizar en su faceta experimental, algo que, lejos de la sede central de la BBC de Londres, llevaban a cabo marginalmente profesionales puntuales, como Archie Harding y Geoffrey Bridson, en los estudios de Mánchester (Wood, 2008, pp. 48-65).

Por su parte, Alemania incorporó contenido dramático a su programación radiofónica en 1924, con un programa escrito por Hans Flesch, titulado *Zauberie aufdem Sender*, emitido por Radio Frankfurt el 24 de octubre. Esta obra se distingue por una importante particularidad: su autor, que no era un escritor profesional sino un médico y hombre de negocios culto y vinculado con el arte de vanguardia, planteó un juego metagenérico con el recién nacido medio. Así, en ella, una voz anunciaba una representación de *El danubio azul*, se escuchaba a los integrantes de la orquesta revisar la afinación de los instrumentos... y de golpe, irrumpía en la emisión la voz de la «tía», personaje genérico, arquetipo familiar popular en la época de una figura cercana a los niños que les cuenta historias antes de dormirse. La mujer, empeñada en contar un cuento para los más pequeños, discutía en antena con el director de la emisora, el propio Flesch. De repente, se escuchaba una amalgama de sonidos radiofónicos en distintos idiomas, junto con ruidos como sirenas y platillos. Un caos acústico que, pronto se descubría, era obra de un mago salido del cuento contado por la «tía». El mago intervenía entonces en la obra y anunciaba a los oyentes que en los segundos siguientes se materializaría en sus casas, saliendo del aparato de radio. Finalmente, Flesch conseguía impedirlo interrumpiendo la cuenta realizada en voz alta por el mago (Wood, 2008, pp. 44-45).

Este temprano programa fue el primer paso en una dirección experimentadora que la radio alemana desarrolló durante los años de la República de Weimar. En ellos, tuvieron cabida obras de teatro adaptadas a la radio, obras escritas

expresamente para el medio que buscaban la mejor manera de aprovecharlo dramáticamente, y experimentos sonoros que buscaban un nuevo lenguaje. Como sucediera en el caso inglés ya comentado, tras esta fase de ebullición vendría un período de estancamiento experimentador que duraría hasta la década de los cincuenta (Huwiler, 2005, pp. 46-47).

Otro de los programas dramáticos más importantes de los primeros diez años de vida del medio, por la utilización creativa que trataba de hacer, fue *Maremoto*. Tiene su origen en un concurso organizado por el periódico galo *L'impartiale français*, en el que figuras destacadas del ámbito artístico francés hacían de jurado para otorgar un premio al mejor guion para la radio. Dos obras ganaron el galardón: una de ellas, titulada *Agonie*, de Paul Camille, era simplemente un monólogo en boca de un moribundo; la otra obra era *Maremoto*, de Gabriel Germinet y Pierre Cusy: una recreación sonora de las aventuras de un barco durante un temporal. La emisión de este programa, prevista para el 23 de octubre de 1924, se vio suspendida por una extraña circunstancia: por error se emitió el ensayo, realizado unos días antes, y muchos oyentes quedaron convencidos de que escuchaban una catástrofe real. Se decidió entonces que la representación final de la obra no se hiciese para las ondas sino para un auditorio reducido. Habría que esperar al año siguiente para que la BBC produjese una versión traducida de *Maremoto*, que se emitió en el mes de febrero (Wood, 2008, pp. 44-45).

Al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, los recién creados estudios miraron hacia los productos teatrales de éxito como fórmula para llenar de contenido dramático las parrillas radiofónicas. De este modo surgieron programas como *The First Nighter* —de la National Broadcasting Company, en adelante NBC—, y *The Lux Radio Theatre* —de la Columbia Broadcasting System, en adelante CBS—, que se empezaron a emitir en 1929 y 1934 respectivamente. El debate público sobre la calidad de la programación llevaría a la radio norteamericana, durante el final de la década de 1930, a buscar figuras de prestigio cultural, como Orson Welles, para la creación de adaptaciones de clásicos literarios que alejasen así la imagen del medio como un soporte de cultura popular efímera e insustancial (Chignell, 2009, pp. 26-27).

3.1.2. Primeros impulsos teóricos

Como hemos relatado, la creación de obras directamente para la radio generó de manera natural una reflexión sobre la especificidad del medio para llegar a emplearlo de la forma más expresiva y artística posible. Esto dio pie al surgimiento de libros y revistas dedicados en exclusiva a la práctica radiofónica en general y dramática en particular.

El más temprano quizá sea el ensayo británico *Radio Drama and How to Write It*, de Gordon Lea, publicado en 1926 y de 91 páginas de extensión. En él el autor describe dos posibles planteamientos para el drama radiofónico: uno en el que la descripción verbal sitúe al oyente en el escenario y la situación de los personajes, y otro en el que sean los sonidos y las acciones los que guíen la mente del receptor (1926, pp. 46-53). Lea defiende este segundo método con la propuesta de que el drama radiofónico sea como lo que escucharía quien se acerca a la puerta entreabierta de una habitación en la que está sucediendo algo (1926, p. 57). Incide además en la ventaja de la representación sonora frente a la visual: al no haber contornos físicos discernibles, el mundo del relato puede ser generado por la imaginación del oyente sin casi límites (1926, p. 51).

Por otra parte, Lea defiende la primacía del diálogo como herramienta de expresión fundamental para el drama, relegando los ruidos a un papel atmosférico o meramente funcional. Sin embargo, también reconoce que un buen uso de los ruidos permite alcanzar un realismo deseable (1926, pp. 72-73).

Por último, cabe destacar que Lea defiende la música como un recurso que funciona en los dramas radiofónicos de un modo mucho más integrado y natural que en los dramas escénicos (1926, p. 43).

Pocos años después de *Radio Drama and How to Write It*, se publicó el ensayo *Broadcasting* (1933), obra pionera de Hilda Matheson, productora de la BBC. En él se abordan aspectos generales del medio radiofónico, entre ellos el radiodrama.

Si bien las observaciones de Matheson al respecto son antes pragmáticas que artísticas, y no resultan en una teoría o una semiótica compleja, sus observa-

ciones reflejan ciertas tensiones entre extremos formales de la estética radiofónica que ya se producían en fecha tan temprana. Por ejemplo, en el libro plantea una analogía entre el micrófono y la cámara de cine, como elementos formales, en la medida en que ambos dan cuenta del espacio. Esta idea le lleva a rechazar las obras que abusan de sonidos carentes de perspectiva sonora, que parecen no sonar en ningún lugar en concreto.

Además, Matheson hace fuerte hincapié en la importancia del contenido humano, y la información de contexto para comprenderlo, como forma de llegar al oyente. Y señala la necesidad de descartar las obras de aventuras, porque la ausencia de un componente visual contribuiría a hacer que los ruidos que representan los actos físicos acabasen por conformar una acumulación incomprendible para el oyente. En cambio, para Matheson es importante garantizar la inteligibilidad de la obra, garantizando ciertas convenciones funcionales, como priorizar a los personajes sobre el fondo sonoro (1933, pp. 112-113).

Otro estudio de Reino Unido, de características similares, titulado *The Stuff of Radio* (1934), fue escrito por el realizador Lance Sieveking, y ofrece una compleja clasificación de los diferentes tipos de sonidos que se pueden utilizar en el medio radiofónico, especificando el efecto concreto que causan en el oyente y su función en consecuencia. Así, según este autor, se darían las siguientes categorías (1934, pp. 64-68):

- Efecto realista confirmatorio: se trata de la confirmación sonora de una idea que es presentada verbalmente.
- Efecto realista evocativo: se produce cuando sonidos reconocibles para el oyente transmiten por asociación una idea que va más allá de sí mismos.
- Efecto simbólico evocativo: sonido de ritmo abstracto e insistente (no musical) utilizado para transmitir un estado mental.
- Efecto convencionalizado: sonidos inmediatamente reconocibles por el oyente, como el motor de un coche, el relincho de un caballo o una locomotora de vapor.

- Efecto impresionista: un efecto sonoro reconocible como un sonido de la realidad cotidiana, pero que en contexto resulta onírico, surrealista. Se utiliza para representar un estado mental del personaje.
- Música como efecto: cuando simboliza algo concreto, como por ejemplo una melodía interrumpida que ilustra una pérdida de memoria de un personaje.

Como última gran obra de este período, es obligado mencionar *Radio, an Art of Sound* (1936), ensayo de Rudolf Arnheim. En ella, este filósofo y psicólogo alemán, influido por la psicología de la Gestalt, trata de definir un lenguaje específico de la radio que desconecte radicalmente al medio de cualquier herencia, ya sea del cine o del teatro. Trata así de establecer un marco teórico que sirva como guía para el diseño de obras inequívocamente radiofónicas en su naturaleza, y en esa búsqueda, Arnheim rechaza uno de los grandes tópicos del pensamiento radiofónico incluso en nuestros días: la idea de que los estímulos sonoros de fuente identificable se procesan en forma de imágenes mentales. Así, para este pensador, el diseño de obras sonoras tiene que renunciar a cualquier pretensión deliberada de que una idea visual se produzca en la mente del receptor. En cambio, sostiene que el sonido tiene su propia naturaleza intrínseca. Existiría pues una posible «imaginación sonora», desvinculada de cualquier otro sentido (Arnheim, 1936, p. 137).

Arnheim comienza su obra ofreciendo una reflexión sobre la omnipresencia del medio, en tanto permite escuchar voces, música y sonidos, emitidos en un punto del mundo, literalmente en cualquier otro lugar. El medio sonoro da pie a un arte específico, la radio, que se diferencia de las artes visuales por su limitación: donde la mirada nos permite reconocer un importante número de propiedades de los objetos a nuestro alrededor —cantidad de luz que reflejan, contornos, movimiento—, el sonido es mucho más limitado. Buena parte de los objetos a nuestro alrededor son visibles, pero no emiten sonidos que podamos reconocer. Generalmente producen una emisión sonora cuando experimentan algún tipo de cambio. Y esa condición, a menudo necesaria, hace que el sonido sea para Arnheim más apropiado para la comunicación dramática

que cualquier medio visual, pues el drama se define precisamente por la existencia de determinados cambios (1936, p. 23).

En la obra se describen las variables que definen al sonido, como duración, timbre e intensidad, y se apunta a una información adicional que los sonidos pueden ofrecer: la situación de la emisión en el espacio, y el tamaño y forma de este (1936, pp. 25-26). Arnheim afirma que, gracias al abanico de posibilidades que tales variables aportan desde el punto de vista de la expresión artística, el sonido acaba por ser más relevante para la comunicación en radio que el lenguaje hablado, porque la expresión artística involucra procesos mentales primitivos, pre-verbales, que se ven afectados principalmente por estímulos sensoriales. Son tales estímulos los que juegan un papel más importante —sin querer decir por ello que los temas tratados mediante la palabra carezcan de efecto—. Así, los ruidos serían expresivos *per se*, por sus características acústicas —timbre, tono, volumen, evolución temporal—, al margen de qué sonido de la realidad pretendan representar. Esa expresividad, para Arnheim, se puede y debe utilizar en el contexto del radiodrama (1936, p. 28).

Por ello, el autor reivindica un uso de la palabra hablada considerada como un sonido más que debe ser expresivo en sí mismo, y aboga por dotarla de musicalidad en lugar de un realismo plano que acabaría por privarla de cualquier connotación expresiva. En este sentido, los conceptos teóricos del terreno musical —tempo, intensidad, dinámica, armonía, contrapunto— son considerados de utilidad, aunque Arnheim reconoce que no pueden ser aplicados sistemáticamente. El motivo es que la palabra hablada, a diferencia de la música, no es pura abstracción, sino que guarda un vínculo condicionante con la realidad de las vidas humanas en sociedad. En todo caso, afirma que la ausencia de expresividad sonora en lo que se dice ante el micrófono provocaría el aburrimiento del oyente, al no ser atractivo sensorialmente. La musicalidad, además, no debería estar desvinculada del significado, sino que, de nuevo, debería haber una síntesis con este. De hecho, esa es la manera en la que las personas hablarían habitualmente en la realidad, sin monotonía, asegura el autor (1936, pp. 35-36). Siempre habría expresión en la palabra hablada; lo que la musicalidad conseguiría sería hacerla efectiva. Aquí, como en el caso ya descrito de los rui-

dos, la síntesis de realidad y manipulación expresiva sería para Arnheim el objetivo deseable para el medio radiofónico (1936, pp. 29-30).

La obra también hace hincapié en otro aspecto que condiciona el resultado expresivo: la elección de las voces, que, del mismo modo que la elección de los instrumentos en música, puede generar ideas en la mente del oyente sobre cómo es la persona que habla. Y defiende que es preciso que cada voz resulte apreciablemente distinta y singular en relación con las demás con las que comparte tiempo radiofónico, para evitar la confusión del oyente. Esos contrastes favorecen además la efectividad dramática, que puede explotarse tanto a lo largo de toda la obra como escena por escena. Se favorece así la posibilidad de generar contrapuntos (Arnheim, 1936, pp. 38-39).

El uso de instrumentos como imitación de sonidos de la realidad, propio de la música romántica expresionista, conecta para Arnheim con las posibilidades expresivas del radiodrama, donde los ruidos no tienen por qué buscar necesariamente el realismo, pues no se encuentra asociado a unas imágenes realmente existentes que limiten su verosimilitud. Se abre así la puerta a un arte del sonido expresivo. Es decir: a la función denotativa, por la que un sonido representa inequívocamente una fuente sonora concreta, se suma otra función connotativa, dramática, en la que un golpe de viento puede sugerir que algo misterioso está ocurriendo (Arnheim, 1936, pp. 41-42).

La relación entre las voces y las acciones puede ser, según Arnheim (1936, p. 49), de dos tipos:

- Paralelismo
 - El contraste entre dos voces corresponde a su oposición en la acción: por ejemplo, un personaje barítono enfrentado a un tenor.
 - La similitud de las voces corresponde a asociación en la acción: por ejemplo, dos personajes aliados comparten una tonalidad parecida.
- Contraste

- similitud de voces enfrentadas en la trama: por ejemplo, el héroe y el villano son bajos.
- Contraste de voces frente a similitud de acción: por ejemplo, un bajo y una soprano que son aliados.

Esta estructura básica de dos voces puede multiplicarse y volverse más compleja si hay más voces implicadas. Y en ello entrarían en juego el tempo, los cambios de ritmo, la dinámica, etc.

Más allá del contenido sonoro tal cual es emitido por la fuente, el autor señala otro componente expresivo relacionado con el espacio: la colocación de la fuente de sonido respecto al micrófono. Si bien nuestro sistema auditivo puede percibir la colocación horizontal (eje izquierda-derecha) gracias a que tenemos dos oídos, Arnheim afirma que esta distinción no funciona en el eje delante-detrás. Y el micrófono de su tiempo, al funcionar como un solo oído, registraba una única vibración, con lo que el sonido radiofónico carece igualmente de eje izquierda-derecha. Así pues, el único recurso expresivo para transmitir una idea del espacio sería la distancia respecto al micrófono, no la direccionalidad, quizá con el añadido de la refracción del sonido. La direccionalidad, sin embargo, podrá generarse en el pensamiento del oyente si se indica verbalmente, mediante la narración o el diálogo, que un sonido viene de cierta dirección (Arnheim, 1936, pp. 54-56).

En este punto, Arnheim realiza una de sus afirmaciones más discutibles: que la manera de provocar un efecto espacial que sea percibido por el oyente es la distancia respecto al micrófono, sin que se precisen otro tipo de elementos propios de un decorado sonoro (1936, p. 57). Esto ignora lo que la refracción en los elementos físicos de la estancia produce, y lo fundamental que, como otros autores señalarán, resulta para la sensación realista de acercamiento o alejamiento.

De hecho, el mismo autor plantea los efectos de la refracción cuando, recogiendo una observación del musicólogo austríaco Erich von Hornbostel, afirma que una pared tras el micrófono hará que la voz de quien habla resulte más cercana, mientras que una pared entre el micrófono y la persona que emite la

voz hará que esta suene lejana. En líneas generales, cuanto más cercanos sean los límites del espacio en el que el micrófono está situado, más cercana parecerá la voz, y viceversa (Arnheim, 1936, p. 62).

Teniendo en cuenta estos principios, Arnheim distingue cuatro modos en los que el movimiento puede transmitirse a través del micrófono:

1. El movimiento de los cuerpos sonoros es perceptible en la realidad cuando su tono se altera por un cambio de dirección, de distancia o de ambas. Sin embargo, lo único que se percibirá es variación de distancia, no de dirección.
2. Cuando el objeto móvil altera los sonidos de objetos inmóviles: por ejemplo, un coche que se acerca hace gradualmente inaudibles las voces de unas personas que hablan.
3. Moviendo el micrófono en lugar de los objetos. El efecto puede ser distinto del de mero alejamiento o acercamiento de la fuente de sonido, porque con un elemento inmóvil como un reloj, no existe posibilidad de imaginar su movimiento: resultará evidente que es el micrófono el que se acerca, como una cámara de cine realizando algún tipo de *travelling*.
4. Movimientos de la fuente sobre sí misma, como cuando alguien mueve la cabeza, y por momentos deja de hablar en dirección al micrófono.

Como la radio es un medio estrictamente sonoro, la sensación espacial que provoca una diferencia de distancia respecto al micrófono es mucho más fuerte de lo que pueda ser en cine, donde la información visual nos sitúa espacialmente y la información sonora tiene un papel más complementario en este aspecto (Arnheim, 1936, pp. 63-65).

Arnheim entiende que la distancia a la que se oiga una música influirá en el papel que para el oyente pueda jugar —como un acompañamiento de la acción principal, si suena lejos, o como transición entre escenas, si suena cerca—. Y habrá de ser tenido en cuenta el volumen relativo de las voces desde su misma emisión: una persona puede hablar más alto que otra, y esa diferencia de soni-

do podría transmitir involuntariamente la idea de una diferencia de distancia entre los dos hablantes (1936, pp. 69-71).

Pese a contar con un único altavoz, varios micrófonos pueden usarse simultáneamente para buscar ruidos concretos en los que se mezclen sus recepciones en un solo canal. Puede haber variaciones de distancia entre ellos respecto a la fuente, o puede ajustarse su volumen relativo mediante el manejo de sus amplificadores. En todo caso, el actor ha de ajustar el nivel de sonido que emite en función de la distancia del micrófono. Generalmente, estará cerca de él, por lo que su emisión de voz no será demasiado potente, y dotará al mensaje la forma de una conversación ligera y cercana entre emisor y oyente. Por eso, la radio se suele entender como un medio que generalmente se dirige a un individuo, no a una masa de personas (Arnheim, 1936, p. 71).

Esto influye por ejemplo en el modo en que la música se refleja en el medio: obras sencillas, con pocos instrumentos y canto popular, se adaptan mejor que una orquesta con decenas de músicos, que se mezclan en el único canal provocando un exceso de fuentes confuso por su falta de sensación espacial (Arnheim, 1936, p. 79).

Del mismo modo, el micrófono presenta para Arnheim limitaciones a la hora de registrar con calidad sonidos que sobrepasan cierto volumen, por lo que un cantante de ópera rara vez sonaría bien a través de la radio. Y, además, siguiendo con el mismo ejemplo, la radio como medio produce un efecto de cercanía que no resulta deseable en una expresión artística de ese tipo, concebida para tener al público a metros de distancia. Así pues, las expresiones comedidas se registran mejor en radio, y los grandes estallidos emocionales en una interpretación son poco efectivos; cabría sustituirlos por una interpretación en la que el actor parezca contener con esfuerzo una gran emoción en su interior, permitiéndonos intuirlos tras una expresión comedida en cuanto a volumen e intensidad. La comprensión de este fenómeno podría ser útil para la concepción de discursos políticos efectivos (Arnheim, 1936, pp. 80-83).

La distancia del micrófono es otro factor destacado en la obra por su valor expresivo. Su utilidad para paliar los efectos adversos de un alto volumen es

inexistente, porque la distancia del micrófono puede provocar una sensación de alejamiento que separe al oyente de la acción. Pero variaciones en la distancia entre el micrófono pueden usarse expresivamente para transmitir al oyente una idea de espacio. Los sonidos no parecerían así aislados, sino presentes en un lugar real (Arnheim, 1936, pp. 85-86).

Y además se establecería un punto de audición del oyente dentro de ese espacio, con unos sonidos más lejanos y otros más próximos, del mismo modo que una cámara de cine muestra un punto de vista con una determinada perspectiva que nos informa de dónde estamos en relación con los objetos. Desde un punto de vista dramático, se podría así dirigir la atención del oyente privilegiando unos elementos —más cercanos, por ejemplo, en primer término— sobre otros —siguiendo con el ejemplo, situados en el fondo de la escena—.

Otra posibilidad que se abre es diferenciar en cuanto a perspectiva sonora las distintas escenas de un radiodrama, o incluso cambiar dentro de una escena, de forma gradual —para representar un movimiento— o repentina; estos contrastes mantendrán el interés del espectador y reflejarán formalmente el contenido de la historia, incluso enriqueciendo sus significados (Arnheim, 1936, pp. 88-89).

La idea del espacio la transmitirán dos variables: la reverberación específica del lugar de grabación —es decir, la manera que tienen las ondas sonoras de rebotar en las paredes y objetos que rodean al micrófono—, y la distancia relativa de los distintos emisores de sonido: un sonido muy próximo y uno muy lejano conviviendo. La reverberación puede alterarse de manera gradual o repentina para sugerir cambios de entorno de una fuente de sonido móvil, o el paso de una escena a otra. Arnheim advierte, sin embargo, que es importante controlar que la reverberación nunca alcance un nivel en el que pueda dificultar la recepción de matices relevantes de cada sonido. En algunos casos, como en la emisión de un discurso, no sería deseable porque podría hacer las palabras menos claras (1936, pp. 95-97).

Pero en radiodrama, donde se pretende contar una historia con personajes vivos, se considera, dice el autor, imprescindible, ya que la reverberación espa-

cial consigue dar idea de una realidad corpórea al ubicar al oyente en un punto físico determinado de la escena. En cambio, si dentro de una obra escuchamos el monólogo interior de un personaje, tendría sentido renunciar a la reverberación espacial, pues lo que se está presentando es un pensamiento, y no una acción física en el universo de la historia. Cuando el sonido que sale de la radio tiene incluida la reverberación espacial, la sensación para el oyente será que lo que escucha sucede en un espacio distinto al suyo. Mientras que si lo que sale de la radio no lleva reverberación, tendrá la sensación de que sucede en el espacio en el que se encuentra con el aparato de radio (Arnheim, 1936, pp. 98-99).

La reverberación dota a las obras dramáticas de realismo sonoro, pero esta función no es *per se* artística. En cambio, se puede manipular la reverberación expresivamente de acuerdo con el contenido de una escena. Por ejemplo, si su voz llena el espacio, o se pierde en él, y si es diferente en esto al resto de los personajes. Se puede así establecer una jerarquía conectada con las relaciones de los personajes en la obra (Arnheim, 1936, p. 100).

También los cambios del sonido al rebotar en el espacio pueden usarse expresivamente; por ejemplo, la voz del diablo podría sonar con reverberación de un espacio amplio, más libre que la de Fausto, que podría grabarse en una habitación pequeña en la que los rebotes sean sordos (Arnheim, 1936, p. 102).

Como sucede en las películas narrativas, la radio dramática se compone de escenas entre las que puede haber un tiempo del relato que se ha omitido. Dentro de esas escenas el tiempo es continuo, pudiéndose a veces saltar a otra escena y luego volver al tiempo de la primera para contar lo que estaría sucediendo a la vez en sitios distintos, a la manera de un montaje paralelo. Y en una misma escena, se puede pasar de un punto de escucha a otro, igual que mediante la edición cinematográfica se salta de un punto de vista de la cámara a otro. Este tipo de saltos, sin embargo, serían más limitados que en cine por la dificultad de dar una idea de direccionalidad, pues tan solo se juega en radio con la distancia (Arnheim, 1936, pp. 105-106).

Si bien un cambio de escena puede ser facilitado simplemente por frases del diálogo que nos informen —por ejemplo, de a dónde se dirigen los personajes, y de que ya se encuentran en su destino—, este tipo de recursos estrictamente funcionales serían narrativamente pobres (Arnheim, 1936, pp. 108-109).

Los cambios de escena se pueden producir, según Arnheim, mediante tres recursos:

- un cambio en el estilo de la escena, por ejemplo, una reverberación totalmente distinta;
- un cambio de contexto implícito en el diálogo o en el entorno sonoro, por ejemplo, pasar de ruido de tráfico callejero de fondo al tictac de un reloj doméstico;
- la manera en la que se produce la transición de una escena a otra, como un intervalo de silencio, o una nota musical interpretada por un instrumento como un gong, o una bajada de nivel de sonido en la salida de las escenas y una subida en la entrada.

La transición más habitual, la bajada y la subida de nivel, pueden producirse de manera sucesiva —una escena se desvanece y a continuación otra aparece— o mediante un solapamiento —a medida que una escena desaparece, la otra aparece—. También puede suceder que el sonido de la escena que empieza entre directamente a pleno volumen y la escena saliente disminuya su nivel en paralelo, «ahogada» por la secuencia que arranca. Si se usa este recurso es importante que el contexto de la escena que empieza sea reconocible para el oyente como totalmente diferente de la escena de salida.

Sin embargo, cuando la escena de salida y la de entrada presentan similitudes sonoras, el autor señala que, pese a proceder de fuentes distintas en momentos distintos de la narración, esa similitud puede ser usada como nexo de unión precisamente en la medida en que hay un parecido; por ejemplo, podemos pasar del sonido de un tren al de un hombre roncando (1936, pp. 110-115).

Otro recurso habitual para separar escenas es el interludio musical (Arnheim, 1936, pp. 116-117).

La unidad direccional propia de la radio, según la descripción de Arnheim (1936, p. 121), permite que siempre que dos sonidos convivan en el tiempo el oyente los perciba como superpuestos, es decir, que los oiga sonar a la vez. Esto permite todo tipo de asociaciones artísticas entre sonidos: una música que acompañe al sonido de una acción o a un diálogo, un efecto de sonido que represente simbólicamente lo que la parte verbal dice, etc. Habría que tener cuidado, eso sí, de no superponer varios textos a la vez, pues el resultado podría ser una amalgama incomprensible para el oyente.

Respecto a los ruidos, Arnheim recomienda no realizarlos en directo, sino buscar en discos de ruidos pregrabados y, a partir de ellos, realizar las mezclas previas necesarias en cintas de película que luego se reproducirán en directo. Es una idea de montaje sonoro que Arnheim predice como necesaria para el pleno desarrollo del arte radiofónico en el futuro, pues el trabajo directo en el estudio de radio no permite realizar cambios de escena de perspectiva sonora o de acústica con la rapidez necesaria. Del mismo modo, plantea la necesidad de un micrófono móvil en lugar de estacionario para conseguir una adaptación del dispositivo a la escena en lugar de que la escena se escriba pensando en el dispositivo. La escena se desarrollaría pues, con los actores en su sitio, y el micrófono se movería al igual que una cámara de cine o que el micrófono con pértiga empleado en los rodajes audiovisuales hoy (1936, pp. 122-123).

Hacia la mitad de la obra, Arnheim desarrolla en un capítulo titulado «Elogio de la ceguera» su afirmación más radical: el arte radiofónico no debe tener en consideración la imaginación visual del oyente. Contradice así la tesis de Kurt von Boeckmann, principal dirigente de la radio bávara, que entendía que los sonidos evocaban imágenes en nuestro cerebro de manera ilimitada, con lo que el componente de estímulo de la imaginación visual de la radio, por su propia carencia de imagen, era su principal fortaleza. Según Arnheim (1936, p. 135), por más que la visión es el sentido que nos da una información más abundante y constante sobre el mundo que nos rodea, la expresión sonora debería ser suficiente para generar una idea del mundo valiosa en sí misma, de igual modo que la contemplación de un cuadro no debería generar en la ima-

ginación del espectador sonidos, sino que basta por sí sola como forma de representación vinculada a un sentido humano.

Para que este proceso funcione correctamente, lo que se emite ha de estar diseñado para radio. Una mera retransmisión de una realidad dada (como una ópera, una obra de teatro o un mitin político) será efectivamente una selección arbitraria de un aspecto de ella (el sonido), que por sí solo resultará confuso y deslavazado, sin la eficiencia comunicativa de un mensaje creado *ad hoc*. Estas limitaciones solo se justifican para dar testimonio de sucesos históricos únicos. Así y todo, requerirá el respaldo de las explicaciones verbales de un intermediario, como por ejemplo un reportero (Arnheim, 1936, p. 139).

Idealmente, el contenido radiofónico debería tener una forma en la que no se echase en falta el componente visual ni cualquier otro más allá del sonoro. Por ejemplo, anuncios o canciones. En esos dos casos, debería evitarse cualquier sonido que no pertenezca naturalmente al anuncio o la canción, incluso una reverberación perceptible que en el caso del drama radial serviría para dar cuenta de un espacio o para caracterizar un personaje. En música o publicidad tan solo conseguiría ser una interferencia que generaría confusión (Arnheim, 1936, pp. 141-143).

La música debería estar integrada solo por sí misma, como único contenido autosuficiente abstracto, sin referencia sonora al hecho de que hay unos músicos tocándola (Arnheim, 1936, p. 147).

En el caso del drama, además, la síntesis sonora ofrece una reducción a lo esencial que lo haría, en opinión de Arnheim, más efectivo que el teatro. Los elementos visuales estáticos del teatro son percibidos en todo momento, sean o no necesarios para la acción o para lo que se desea expresar. En cambio, los elementos sonoros que escuchamos en un radiodrama pocas veces son estáticos, su propia limitación a un medio estrictamente temporal permite una reducción a lo esencial. Los sonidos suceden en el tiempo y dan cuenta de cambios. Y el cambio, como muchos autores han señalado, es la esencia del drama. Así, el trabajo de creación en radio es aditivo: no consiste tanto en sustraer lo

que no es esencial, como en poner los elementos esenciales. En la obra solo existe lo que tiene función (Arnheim, 1936, p. 152).

La caracterización de los personajes se da en la acción misma de su diálogo: su manera de hablar y lo que dicen los describe. Y el nivel de caracterización se ajustará a la importancia de la función de cada personaje en el relato. Así, tendría sentido caracterizar poco los personajes irrelevantes, que en el escenario de una obra de teatro ocuparían el mismo espacio que los relevantes (Arnheim, 1936, pp. 155-156).

Solo quien habla en un momento determinado se hace presente en la escena —aunque por contexto se le pueda dar a entender al oyente que hay más gente: a quienes se dirige el personaje que habla, por ejemplo—. Así pues, tanto los monólogos como los diálogos con una frecuente alternancia de hablantes serían recomendables para radio; lo que habría que evitar sería el diálogo en el que un hablante emita un parlamento muy largo, porque la presencia de los otros integrantes de la escena se diluiría hasta hacerlos desaparecer para el oyente. La sensación será que el hablante está solo.

La radio produce así una síntesis que es percibida como realista por no exhibir limitaciones en lo que se muestra (sonidos) frente al teatro, cuyo aspecto visual siempre es limitado (tamaño del espacio, falsedad de los decorados). Además, el presentar el diálogo directamente, sin contexto, genera incertidumbre en el oyente respecto a la identidad y circunstancias de quien habla (Arnheim, 1936, p. 159).

El truco literario de evitar la presentación formal de un personaje, con la descripción de un narrador, simplemente contando las acciones del personaje de entrada, se realizaría en radio mejor que en ningún medio visual: en el teatro el escenario, la forma de vestir, etc., dan información sobre el personaje y obligan a cierto carácter explicativo, mientras que en radio, la presencia de una voz no nos da información real sobre las circunstancias de la historia, con lo que se consigue un efecto mucho más estimulante desde el punto de vista psicológico, excita la imaginación. Y la sorpresa como recurso puede ponerse fácilmente en

práctica, pues las apariciones son inmediatas, cada sonido nuevo puede no aparecer gradualmente, sino con la máxima inmediatez (Arnheim, 1936, p. 160).

Hay una elección estilística en la cantidad de ruidos que contenga una obra, que debe justificarse artísticamente. Existe la posibilidad de contar con silencios totales, siempre y cuando guarden relación con los sonidos circundantes. Si esa integración es natural —por ejemplo, el silencio que hay entre las frases de un personaje y las de otro en un diálogo, o en los sonidos de fondo de una fábrica—, el efecto será de vacío. Por otra parte, cabe la posibilidad de incluir un sonido constante de fondo, pero la capacidad de reconocer sonidos superpuestos del oyente es muy limitada, por lo que es un recurso que ha de aplicarse con cautela. Además, la oportunidad de caracterizar el espacio mediante la aparición de sonidos vería menguada su eficacia potencial (Arnheim, 1936, pp. 164-165).

Finalmente, el sonido adquiere su interés dramático cuando es un componente necesario para la narración y no un mero adorno (Arnheim, 1936, p. 166).

El uso de un único sonido que se repite puede comunicar al oyente una determinada presencia, que estaría realmente constituida únicamente por el sonido en sí, sin hacer referencia según Arnheim a ninguna imagen. Por ejemplo, un personaje que vaya en silla de ruedas puede ser identificado por el sonido de esta.

Además, la radio tiene el poder de ofrecer una síntesis de elementos fundamentales de una escena en primer término que en cine o teatro aparecerían dispersos entre otros más irrelevantes: un mitin político se puede componer de tres sonidos: la voz del orador, el sonido del público y una cámara de cine que lo filma todo. Y no se echaría en falta ningún otro elemento para completar la escena. Esta capacidad de síntesis, superior a la de las artes visuales, se debe precisamente a la supresión de lo visual.

Y la diferenciación entre primer término y fondo es más efectiva que en teatro o en cine: los sonidos de fondo de un barco que se oigan durante una conversación resultarán menos intrusivos, en tanto que fondo sonoro, que la imagen del barco como elemento visual concreto en la pantalla. Una vez más, las limi-

taciones del medio sonoro ayudan a la síntesis expresiva (Arnheim, 1936, p. 168).

Por supuesto, el sonido de fondo puede tener un efecto dramático, además de situar al oyente en un lugar determinado, por ejemplo: la música de fondo de un café puede ser alegre durante un monólogo triste (contrapunto) (Arnheim, 1936, p. 171).

Así pues, la desaparición del elemento visual favorece una síntesis, una reducción a lo esencial que propicia la economía expresiva y la aparición del simbolismo.

A ello, Arnheim añade como ventajas adicionales la fluidez de las transiciones, la ausencia de aspectos visuales que compitan con las palabras (verdadera sustancia del guion) por la atención del público, aspectos que en ocasiones pueden resultar rígidos e inoperantes porque la naturaleza real del drama está en los diálogos y monólogos (1936, p. 172).

El habla es finalmente la forma natural del radiodrama (a diferencia del cine), y la manera en la que refleja procesos psicológicos internos en los personajes. Supone acción en movimiento donde, en un medio visual, supondría estatismo. Así, la dificultad que generalmente plantea el monólogo en la escena teatral, por su estatismo visual, desaparece en el medio radiofónico, donde se convierte en una posibilidad artística perfectamente integrada en la naturaleza del medio. Además, son eficaces desde un punto de vista dramático, pues permiten reflejar los conflictos que vive cada personaje en su interior. También favorece una exposición directa y rápida de toda la información circunstancial necesaria para entender la acción (Arnheim, 1936, pp. 175-176).

El terreno sonoro se presta pues mejor a la síntesis y también a la abstracción: donde la puesta en escena visual puede tener problemas a la hora de introducir con naturalidad elementos simbólicos que se integren naturalmente en la acción, en la radio esos elementos simplemente no se requieren. Presencias invisibles, un centauro con voz humana, son algunos ejemplos, así como dar voces a cosas en lugar de personas: la prensa o una puerta son personificadas en obras citadas por Arnheim (1936, p. 181).

Pueden ser convertidos en sonidos aspectos visuales —la luz de un faro convertida en una sirena— o incluso abstractos —el sonido de unos pies marchando como símbolo de solidaridad entre soldados, o los diferentes aspectos de la psique de un personaje encarnados por voces distintas—. Este tipo de expresiones sonoras, para funcionar, precisarían la supresión de la imaginación visual del oyente.

Lo físico se puede mezclar con naturalidad con lo etéreo en el plano sonoro; se fusionan de una manera que no sería posible en los medios visuales, consiguiendo una unidad mayor. Así, dos voces convivientes no tienen por qué compartir espacio en las circunstancias de la narración, la relación podría ser de otro tipo, con lo que no existe correspondencia necesaria con lo que sucede en la vida, donde para oír dos sonidos en sucesión o a la vez tienen que compartir lugar.

Y la música, idealmente no sucedería necesariamente en ningún lugar más que en sí misma (extradiégesis), el flujo de sonido se convertiría en el mensaje en sí, sin necesidad de hacer referencia a ningún contexto externo. Ese acompañamiento musical, señala el autor, no tendrá necesariamente un papel de correspondencia emocional, sino que podría tratarse de una contraposición, en la que una voz luce, por ejemplo, por una música que encarne una fuerza que se opone (el destino, por ejemplo) (1936, pp. 185-187).

El objetivo último del programa de radio no será transmitir la ilusión de que estamos oyendo sonido de la realidad, sino mantener una cierta distancia que obligue a la participación del oyente, con actitud crítica (Arnheim, 1936, p. 199).

Arnheim concluye el capítulo con una reflexión sobre el locutor, cuya pureza como elemento constitutivo del programa de radio considera equiparable al de la música: es una voz que no se encuentra en ningún lugar espacial ni temporal concreto, sino que es puro sonido, en este caso codificado en palabras. Sin embargo, cabe considerar esta ventaja insuficiente a la hora de justificar la presencia de un participante ajeno al drama, y cuyo propósito suele ser

proporcionar información que, para mantener la unidad, debería darse mediante fórmulas de exposición integradas en la acción.

Sin embargo, Arnheim defiende que el locutor no es un elemento realmente ajeno, por cuanto se expresa de la misma manera que cualquier otro personaje en el drama radiofónico, en el que la acción son las palabras mismas. Puede tener un papel primordial a la hora de conseguir el distanciamiento crítico pues puede, no solo dar información, sino comentar, más allá de los datos de la historia. Debe, eso sí, garantizarse su diferenciación sonora de los participantes del drama; su posición como locutor debe ser inequívoca (1936, pp. 197-198).

Arnheim cierra la obra con una reflexión sobre el papel del autor, el productor y el actor en el medio radiofónico. Como sucede en el teatro, si la obra escrita (guion) tiene como principal recurso narrativo la palabra hablada, entonces ese documento contiene los elementos necesarios para considerarse completa, por lo que su autor es realmente el creador fundamental. Productor y actor se limitan a poner en práctica lo planteado en él. Decisiones visuales, que juegan un papel al poner en escena un guion en teatro y cine, aquí simplemente desaparecen, con lo que el director y el actor ven su papel reducido.

Pero si en el guion se establece una expresión no solo verbal para la obra, sino de sonidos, de espacios acústicos, interaccionen o no con el habla humana, productor y actor tienen que recrear el trabajo imaginado por el guionista: no son funciones separadas, como la del compositor y el director de orquesta, sino que hay un componente de reinención, pues el guion determina en menor medida los límites del resultado. No obstante, la cantidad de elementos que quedan en manos de la producción no es comparable a la que hay por ejemplo en el caso del cine. Y dado el papel dominante del autor del guion, se hace necesaria una colaboración con él para garantizar la coherencia con sus intenciones (Arnheim, 1936, pp. 206-210).

Respecto al locutor, Arnheim defiende que debe ser reconocido como ser humano que se dirige a otros seres humanos. No habla solo ante el público, sino que se dirige a él. La manera de dirigirse al oyente debe alejarse de la lectura de un texto previamente escrito y aproximarse al habla como se produce en la

vida cuando uno habla a personas: evitando la sensación de un texto leído y aproximando el estilo a la improvisada ligereza de una conversación íntima.

Además, debe asegurarse la claridad en el mensaje, evitando construcciones gramaticales complicadas, y utilizar siempre los sustantivos, sin sustituirlos por pronombres, de manera que el oyente no pueda perderse nunca respecto a aquello a lo que nos referimos. En este sentido, la estructura de lo que se dice es fundamental: la información compleja debería ir precedida de una introducción más simple que permita al pensamiento del oyente sentirse estimulado y adaptarse gradualmente a las implicaciones del discurso. Y la manera de hablar ha de convertirse en parte del mensaje, para relacionarse de forma natural con el contenido de lo que se dice y formar una unidad integrada que sea recibida como tal por el oyente. Si bien la improvisación no es una técnica deseable — por cuanto puede perjudicar la claridad y la lógica estructural del discurso—, sí sería recomendable conseguir un cierto grado de espontaneidad que hiciese el mensaje vivo (Arnheim, 1936, pp. 211-221).

Aunque este trabajo teórico de Arnheim fue el más importante que aportara Alemania en este período, conviene destacar las aportaciones de un segundo autor, Richard Kolb, que en la obra *Horoskop des Hörspiels* (1932) reflexionó sobre el radiodrama y sus diferencias con el teatro, apuntando que los recursos del nuevo medio tenían que centrarse en la interioridad de los personajes, y no en el aspecto exterior, como es característico de la representación escénica (Huwiler, 2005, pp. 47-48).

3.1.3. Evolución del radiodrama en torno a la II Guerra Mundial

En 1937, en la Exposición Internacional de París, se celebró el I Congreso de Arte Radiofónico, en el que profesionales de quince países compartieron sus puntos de vista sobre el nuevo medio (Iges, 1997, p. 36). Este hecho refleja como en la década de los años treinta se consolidó el medio en todos los países del mundo desarrollado, y en algunos de forma particularmente creativa. Neil Verma, profesor de la Universidad de Chicago, ha descrito en su estudio *Theater of the Mind* como la radio de los años treinta aprovecha ciertas asociaciones culturales preexistentes entre algunos sonidos, como músicas y ruidos, y

ciertos entornos geográficos y sociales. Un ejemplo clásico sería ruido de motor y cláxones de automóviles para indicar que estamos en la calle. Estos significantes compartidos facilitan una idea del tipo de espacio geográfico o social, pero no de la naturaleza física del mismo (2012, p. 34).

Tal aspecto llevaría al desarrollo de una serie de técnicas sonoras que los pioneros radiofonistas de Estados Unidos inventaron para posicionar al oyente en un espacio virtual concreto mediante la escucha de un sonido monofónico. Por similitud con nuestra experiencia sensorial cotidiana, la relación entre la amplitud de cada onda sonora —que determina el nivel de sonido— daba una idea de la distancia desde el punto de escucha, y la reverberación informaba de algún tipo de cierre espacial y de su dimensión. Estos cierres espaciales no solamente servían para hablar de elementos estructurales arquitectónicos, sino que directores como Himan Brown o Irvin Reis expresaron la necesidad de que los actores se moviesen alrededor del micrófono y cambiando la posición relativa de unos respecto a otros, para transmitir distancias entre ellos.

Estos desarrollos provocaron una necesaria reestructuración de los estudios a lo largo de la década de los treinta, que fueron contando con accesorios cada vez más complejos para poder emplear tales técnicas sonoras: habitaciones con diferentes tipos de reverberación, cámaras acondicionadas para la creación de ruidos, etc.

Los ruidos sufrieron asimismo una evolución: empezaron realizándose mediante una recreación objetiva de lo que se pretendía representar; el parecido con la realidad sonora percibida como criterio fundamental, dándose prioridad a un ruido hecho en directo en estudio frente a uno tomado de un disco. Sin embargo, a finales de la década de los treinta, el uso de discos se había generalizado, y la creatividad se centró en las maneras en las que tales ruidos se podían alterar durante su reproducción. Y naturalmente, ampliaban el abanico de sonidos que se podían incluir en un programa. En todo caso, la utilización de discos generó una cierta estandarización sonora, que según Verma facilitó la competencia del oyente para leer los códigos de los programas (2012, pp. 38-49).

Así, surgen programas como *The Mercury Theatre on the Air*. Es la obra de un grupo de profesionales de origen teatral, encabezados por Orson Welles y John Houseman, que ofrecían semanalmente adaptaciones literarias. Como ya se ha apuntado, este tipo de producto fue abrazado por las principales emisoras norteamericanas, NBC y CBS, para conseguir mejorar la reputación del medio radiofónico en la opinión pública. Así, en 1938 Welles y Houseman llevan a cabo la célebre emisión de *La guerra de los mundos*, adaptación de la célebre novela de H. G. Wells, en la que, de forma deliberada, los radiofonistas convencieron a buena parte del público de que una emisión de radio de no ficción se veía interrumpida por la llegada de los marcianos. Quizá el efecto formal más relevante de esta obra, más allá de la imitación de una programación de su tiempo que se ve interrumpida, sea el uso del silencio. El programa, en pleno ataque de los invasores, interrumpía su propio sonido durante varios segundos, consiguiendo que la ausencia de contenido sirviese como un fuerte estímulo sonoro. El uso del silencio, habitualmente asociado a la expectativa, se llevó aquí a un terreno dramático en el que buscaba generar terror e incertidumbre: representa la destrucción provocada por el ataque alienígena (Naremore, 2015, pp. 31-33).

La manera en que este tipo de herramientas se aplican lleva a este autor a concluir la existencia de dos grandes tendencias estéticas: el estilo íntimo, y el kaleidosónico. La primera está constituida por programas centrados en los personajes, con escenas largas que permiten al oyente acercarse a su psique hasta el punto de sentir cierto grado de empatía. Abundan herramientas como los *flashbacks*, y hay un fuerte hincapié en los escenarios. El ritmo es frecuentemente pausado y las transiciones progresivas (Verma, 2012, pp. 58-60).

La segunda tendencia, la del estilo kaleidosónico, correspondería a programas centrados en la colectividad, con acumulación de momentos que se suceden siempre en presente. Los saltos de unos a otros serían directos, sin transición, y el interés vendría de la acumulación de perspectivas en poco tiempo, con un estilo rítmico y dinámico, manteniendo una distancia objetiva ante el mundo representado (Verma, 2012, pp. 63-65).

Esta búsqueda creativa sobre los límites del medio encuentra su fin en los años cuarenta por dos factores. Por un lado, la expansión de la radio como medio de masas llevó a una fuerte codificación, en la que las convenciones eran herramientas útiles para conseguir la fidelidad del oyente. Verma señala como en Estados Unidos la consolidación de las grandes empresas radiofónicas de alcance nacional, frente a las pequeñas emisoras locales, tuvo como resultado una homogeneización del producto (2012, p. 107). Por otro lado, la presencia de la II Guerra Mundial redujo las ambiciones artísticas del medio, que se puso al servicio de las necesidades más inmediatas provocadas por la contienda (Verma, 2012, p. 101). Como sucedió en paralelo con el cine, el radiodrama se volvió más conservador en forma y fondo.

Además, este autor señala un importante desarrollo que condicionará el radiodrama estadounidense durante toda la década: las narrativas se vuelven más introspectivas, centradas en personajes individuales cuyo punto de vista coincide con el del oyente (2012, p. 109). El continuo entre los estilos kaleidosónico e íntimo, que había definido a la radio en la década anterior, da paso a un período de dominio del segundo. En el cine estadounidense es posible rastrear una tendencia paralela en obras como *El tercer hombre* (Carol Reed, 1947), *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945), *Jennie* (William Dieterle, 1948), *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947), o *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1944): narraciones definidas por el punto de vista de un personaje cuya experiencia psicológica constituye el contenido fundamental del relato, a veces a través de un muy radiofónico *voiceover* con el que el protagonista se dirige al público para contarle su historia. Para Verma, este cambio de tendencia tiene que ver con la progresiva concienciación por parte de profesionales y observadores, con la experiencia de la guerra y la propaganda, del papel que el medio de comunicación más masivo del momento tenía de configurar las psiques colectivas. El género del suspense se convirtió en el predominante, con programas como la antología titulada (no por casualidad) *Suspense*, emitido por la CBS entre 1942 y 1962. En estos programas, la manipulación sonora, a través de ruidos, ambientes y música, se fue volviendo cada vez más eficiente en la creación de atmósferas y en el arte de sugerir acontecimientos en la mente del espectador (Verma, 2012, p. 103).

Un ejemplo clásico es el programa *Sorry, Wrong Number*, en el que una mujer impedida para caminar, escucha, sola en su casa, una conversación a través del teléfono en la que alguien planea un asesinato. La dominancia del punto de vista de la protagonista en la narrativa, el uso de ruidos para sugerir la presencia de un intruso que pone en peligro su vida, y la creación de atmósfera con la música, el silencio y los ambientes hacen de esta famosa producción un ejemplo paradigmático (Verma, 2012, pp. 115-117).

En este contexto surgen algunas novedades formales, como la intervención de un narrador que a veces se dirige al protagonista de la historia, y temáticas, como la emisión, transmisión y recepción de mensajes, y particularmente, la obsesión por la capacidad de un individuo de influir en grandes masas de población mediante mensajes persuasivos, algo con lo que el medio parece reflexionar sobre sí mismo (Verma, 2012, p. 113).

Si durante la década previa a la II Guerra Mundial la industria radiofónica inglesa se nutrió de textos teatrales como base para el guion de muchos de sus programas, y la industria norteamericana desarrolló formas de expresión propias, la radio alemana dio a luz una tradición de obras escritas específicamente para el medio por autores literarios consolidados, como Ingeborg Bachmann, Peter Handke o Heinrich Böll. Esto provocó una tendencia creativa que priorizaba la palabra como el recurso expresivo fundamental. De esta manera, el juego formal con ruidos, cambios de amplitud y de reverberación, efectos y música, quedó prácticamente descartado. La radio se consideraba así un fenómeno literario —así lo describía el principal teórico alemán del medio entonces, Richard Kolb—, y los ruidos, la música o el silencio eran meros complementos cuyo uso era un apoyo ocasional (Huwiler, 2005, p. 468).

El ímpetu experimental de Estados Unidos durante la década de los treinta contagió a la BBC de Reino Unido cuando en 1938 se lanzó el programa *Experimental Hour*, tomando como modelo un programa de la CBS. La II Guerra Mundial limitó los medios materiales de la radio —se pasó de un modelo basado en varios estudios a una centralización de la producción—, pero a la vez coincidió con un resurgir de la creatividad en el medio. La presencia del norteamericano Norman Corwin —uno de los creativos más importantes de su

país— escribiendo una coproducción de la BBC y la CBS da cuenta del trasvase y la influencia del estallido creativo de Estados Unidos en el mundo radiofónico anglosajón: *An American in England* se hizo con la voluntad abiertamente experimental de difuminar las barreras entre los géneros de ficción y documental (Wood, 2008, p. 135).

Esta pretensión creativa se vio correspondida en otros lugares de Europa: en 1948, la empresa pública italiana de radiodifusión, la RAI, creó en Capri el galardón Prix Italia, para premiar la calidad e innovación en programas de radio. La idea surgió durante una reunión entre el director general de RAI Salvino Sernesi, el director de programa Giulio Razzi y el jefe de drama y revistas Sergio Pugliese.

Se decidió convocar el 13 de septiembre a delegaciones de 14 emisoras de radio de diferentes procedencias: Austria, Ciudad del Vaticano, Egipto, Francia, Reino Unido, Italia, Principado de Mónaco, Holanda, Polonia, Portugal, Suecia, Suiza, Checoslovaquia y Trieste. Posteriormente, se incluyó a Estados Unidos, la UNESCO y una serie de organismos culturales, como el Centro Italiano de Estudios de Radio, que asistieron como observadores.¹

Una de las características del Prix Italia es que su prestigio queda en el ámbito profesional de la radio, antes que en el terreno del conocimiento popular: los jurados los integran profesionales de las mismas empresas de los distintos países que participan (Fernández, 2019, p. 103).

En Reino Unido, en los años cincuenta, surge con vigor renovado una corriente de radio con pretensiones artísticas marcada por ciertos autores de vanguardia. Esto ocurre porque la BBC modifica sus criterios de selección de autores de radiodrama, que hasta entonces constituían un círculo reducido y cerrado de profesionales con experiencia en la cadena. Se abren las puertas a nuevos talentos, como Harold Pinter o John Arden. Pero el ejemplo más representati-

¹ RAI Radio Televisione Italiana (9 de mayo de 2021). About - Prix Italia - Rai. <http://www.rai.it/prixitalia/news/2019/10/About-Prix-Italia-860f36ba-3a3d-44c3-a49e-1105427193ac.html>

vo es el del escritor Samuel Beckett y las adaptaciones de sus obras que el realizador Donald McWhinnie llevó a cabo para la BBC. En paralelo al auge de la televisión, la radio dramática fue quedando como un medio de público reducido que buscaba en ella una expresión artística propia, caracterizada por la inquietud y la experimentación (Drakakis, 1981, pp. 16-17). Así, surge en 1958 el llamado *Radiophonic Workshop* de la BBC, un departamento encargado de la creación de sonidos y música que tuvo sus puertas abiertas hasta 1998 (West-Thomas, 2012).

3.1.3.1. Las reflexiones de Douglas McWhinnie

Este impulso llevó a la redacción de un nuevo tratado teórico, *The Art of Radio*, en el que el propio McWhinnie, basándose en sus experiencias, ofrece un análisis de la naturaleza del medio y su relación con el oyente. Para hacer más claras sus afirmaciones, compara la radio con el cine y la televisión, y donde Arnheim negaba tajantemente la formación de imágenes a partir de los sonidos, este estudio afirma que el uso ilimitado de recursos sonoros espolea la imaginación visual logrando un caudal de imágenes potencialmente mucho mayor del que cine y televisión podrían lograr —precisamente por estar constituidos por imágenes concretas— (McWhinnie, 1959, p. 26).

Otro aspecto que el autor destaca es la intimidad del medio: en lugar de una recepción comunal, como en un cine o en un teatro, donde los actores se dirigen a un auditorio, la radio ofrece una relación de tú a tú con el oyente, en la que el emisor tiene que asumir las reacciones de este (que no ve) y el receptor escucha cómo una voz cercana se dirige a él directamente, con matices y sutilezas que serían imposibles en una recepción colectiva. Esa recepción colectiva condiciona de forma gregaria las reacciones del espectador, lo que tampoco tiene lugar normalmente en un oyente de radio. Y más importante: donde el cine, el teatro y la televisión muestran la imagen frente a los ojos del espectador, separada por una barrera, la radio genera las imágenes en el interior de su cabeza.

Si nuestros cerebros filtran en el día a día los sonidos a su alrededor en función de su relevancia o saliencia para configurar una idea sintética del mundo en su

cerebro, el realizador radiofónico se convierte en el gestor de esas operaciones para el oyente: cuando este atiende a un único estímulo (la radio) recibe una idea sintética coherente en sí, sometida al diseño, no de un cerebro filtrante, sino del cerebro de un radiofonista que diseña un mensaje (McWhinnie, 1959, p. 24).

McWhinnie desglosa los elementos básicos del lenguaje radiofónico: palabra, sonido y música. Sobre la expresión verbal, primero incide en la diferencia existente entre los textos concebidos para ser leídos —como sucedería con una novela— y aquellos escritos para ser escuchados —como el diálogo de una obra de teatro—. El estudio del texto, en el caso de la radio, afirma el autor, es simplemente una aproximación equivocada a la obra, en tanto que nos priva de un elemento indisociable para evaluar cada obra: el uso de la voz que ante el micrófono haga el actor o el locutor (1959, p. 45).

Tras esta puntualización, McWhinnie ofrece una lista de funciones que pueden desempeñar las palabras en radio. Por un lado, la palabra sirve para comunicar ideas abstractas, si bien su uso queda limitado por la velocidad de procesamiento que pueda llegar a tener el oyente de un programa —limitación que no existe en un libro, en el que es el receptor quien marca el ritmo de lectura—. Esto implica el requisito de la simplificación. Para evitar que el texto se vuelva insulso, se requiere por parte del guionista una importante labor de síntesis (1959, pp. 49-50). El contenido estrictamente lingüístico quedaría así cuantitativamente reducido respecto a la literatura.

Sin embargo, el uso expresivo de la voz aportaría contenido connotativo, artístico, que volvería el mensaje complejo y matizado —al añadir un nivel de expresión, el del trabajo vocal—, estimulando la imaginación del oyente sin sobrecargar sus recursos de procesamiento. De hecho, como contenido sonoro que es, el uso artístico de la voz es uno de los elementos más específicos del medio sonoro.

Por eso, quizá la radio pueda considerarse el medio ideal para conectar al receptor con los pensamientos de los personajes de un drama. El monólogo interior, interpretado, es un elemento recurrente, mucho más en este medio que

en cine o en televisión, donde sería difícil compaginarlo con la imagen sin ser repetitivo (McWhinnie, 1959, pp. 59-62).

El segundo elemento según la descripción de McWhinnie, la música, cumple una función de acompañamiento de la acción aportándole un tono emocional. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en cine, al ser un elemento esencial en tanto que sonoro, parte de la síntesis generada por el realizador del programa; su expresión debería ser precisa y reducida, como ya se dijo en el caso de la palabra. De esta manera, y por poner un ejemplo, un pasaje largo de una gran orquesta interpretando música raramente será efectivo como expresión radiofónica, pues en su abundancia de matices generará su propio sentido global, en lugar de funcionar como parte mecánica del programa en relación con otros elementos, como la palabra. El oyente podría tener la sensación de estar escuchando la emisión de un concierto. En resumen, para no perjudicar la unidad del programa radiofónico, la música debería mantenerse simple e intermitente, estableciendo conexiones con los otros elementos, en lugar de funcionar por sí sola (1959, pp. 67-68).

Además del acompañamiento emocional, McWhinnie menciona el contrapunto y el uso de la música como elemento de transición entre dos escenas emocionalmente distintas. Por último, indica que la música puede jugar un papel vinculado a elementos visuales que el oyente nunca verá más que en su imaginación: por ejemplo, un paisaje, representado en la grabación por un pasaje sinfónico. Esencial sería, en todo caso, que la música tenga valor en tanto que parte integral de la obra sonora, antes que como fin en sí misma. También que su presencia cumpla una función necesaria —por oposición al simple adorno—. Si un tema se repite varias veces a lo largo de una obra, será recomendable que incorpore variaciones, para evolucionar a medida que la obra lo hace también (1959, pp. 69-76).

Por lo que respecta a los sonidos, McWhinnie hace una diferenciación entre lo que llama «sonidos naturales» y lo que agrupa como «*music concrete* y sonidos radiofónicos». En el primer grupo entrarían todos aquellos sonidos tomados de la realidad y reconocibles por el oyente. Precisamente por su cotidianeidad es por lo que, según este autor, carecen de gran valor expresivo y se tiende a

omitirlos. Además, una representación naturalista del sonido, que en cine puede funcionar bien, gracias a la orientación que proporciona la imagen, suele no funcionar en radio, donde sin la imagen de referencia, los sonidos de la realidad pueden percibirse como un caos sonoro difícil de descodificar. Y aunque hay sonidos culturalmente difíciles de confundir —como el galope de un caballo—, incluso en ellos pueden surgir ambigüedades: el tictac de un reloj podría interpretarse como pasos de alguien. Por este tipo de problemas es por lo que esos sonidos tienden a descartarse cuando no cumplen una función dramática determinada en el guion, que generalmente permitirá identificarlos gracias a la mención explícita a la fuente (*signposting*). Por supuesto, cuando cumplen una función expresiva, se pueden estilizar hasta hacerlos poco realistas para conseguir mejores resultados —menos neutros, y más psicológicamente evocadores— (McWhinnie, 1959, pp. 78-82).

Respecto al segundo grupo, se refiere a aquellos sonidos logrados mediante la manipulación de cinta magnetofónica mediante edición física, cambio de velocidad, de sentido de la marcha, etc., y su efecto al ser reproducida (McWhinnie, 1959, p. 86).

Por último, McWhinnie dedica un capítulo al silencio, el vacío sonoro. Lo considera un elemento expresivo de primer orden, que estimula la imaginación del oyente, que rellena el silencio de significado guiándose por lo que le ha precedido. De esta manera, puede servir para completar la ausencia de información visual —por ejemplo, una acción que no vemos es representada por un silencio con la medida que le lleva completarla al personaje—. O puede simplemente dotar de un determinado ritmo a la obra —mediante la medida que tenga la pausa entre los diferentes elementos sonoros que la componen— (1959, pp. 88-93).

En la segunda parte del libro, llamada «Los participantes», McWhinnie se centra en las labores del guionista, el actor y el realizador para poner la claridad como el objetivo fundamental al que deben dirigirse. En ese sentido, las voces deben diferenciarse unas de otras, y deben evitarse pasajes en los que dependamos de que el oyente interprete sonidos sin más. La interpretación exitosa de estos, sin información contextual, puede resultar confusa: nadie sabe cómo

suenan una bicicleta, por ejemplo, y la idea de espacio, lograda mediante cercanía o lejanía del micrófono, no es de una inteligibilidad totalmente fiable (1959, pp. 104-108).

El guionista radiofónico, dice McWhinnie, no se puede permitir desperdiciar nada; cada escena debe contener una tensión que genere una expectativa en el oyente. Con frecuencia la manera más clara y directa de hacerlo puede ser un narrador. Pero para que no resulte un elemento que destruya el drama, por ser externo, tiene que estar integrado, formar parte necesaria de él, y no ser únicamente un elemento de apoyo del escritor para clarificar sus intenciones (1959, pp. 113-115).

Del mismo modo, los soliloquios deben jugar un papel emocional en el drama, y no ser simplemente una expresión literal de lo que el personaje está pensando. Pueden usarse como contrapunto respecto a lo que dicen los otros personajes o respecto a lo que el propio protagonista dice a los otros personajes en voz alta (diálogo) frente a lo que piensa (soliloquio) (McWhinnie, 1959, pp. 116-117).

El papel del productor radiofónico sería interpretar las intenciones del guionista y poner cualquier decisión sobre el texto, ya sea modificarlo o dirigir a los actores, al servicio de la intención inicial de este (McWhinnie, 1959, pp. 120-121).

Los actores deberían ser dirigidos de manera distinta a la del teatro, en donde se requiere que los matices sean relativamente exagerados para que el público pueda percibirlos en la distancia. La cercanía del micrófono en radio, y la cercanía del oyente al altavoz, permiten mayor sutileza en la interpretación vocal en radio, igual que sucede en cine. La diferencia entre estos dos medios sería que ciertos matices visuales, que el cine puede recoger, se hallan ausentes en radio, donde todos deben hallarse en el sonido. Los énfasis en todo caso deben ser sutiles, reducidos al mínimo, de la misma forma que la redacción del guion ha de consistir en la máxima economía posible (McWhinnie, 1959, pp. 123-124).

Además de los matices esenciales, el ensayo ha de servir para establecer el ritmo más adecuado. En ello juega un papel fundamental el uso del silencio, que no debe evitarse (como a veces se hace por miedo a aburrir al oyente) sino aprovecharse, integrándolo con las palabras y los sonidos. En este sentido, ha de establecerse con claridad la diferencia entre el tiempo aparente, según la sensación subjetiva que produzcan los elementos de la obra de la manera en que se integran, y el tiempo real, la duración objetiva.

Por otro lado, las voces de los actores deberían ser diferentes entre sí, un contraste necesario para evitar la confusión del oyente y caracterizar a los personajes mediante la propia elección de la voz. Por ello, las voces de radio deberían ser preferiblemente idiosincráticas antes que bellas. Respecto al diseño sonoro de la escena, la distancia del micrófono y el ambiente acústico (reverberación) pueden ser una forma de diferenciar los bloques dramáticos del guion: señalando un cambio de lugar, de tiempo y de situación. McWhinnie considera el estéreo una limitación en este sentido, porque entiende que da una idea tan concreta del espacio escénico que obliga a pensar en un escenario con unas dimensiones concretas. Los sonidos de la realidad que no jueguen un papel dramático, como pasos, puertas abriéndose y cerrándose, etc., pueden y deben omitirse.

Las decisiones que tome el realizador sobre estos tres elementos, música, voces y sonidos, determinarán el estilo de la obra (McWhinnie, 1959, p. 126).

Por último, McWhinnie hace una defensa del tratamiento del medio radiofónico en su especificidad: evitando la traslación de obras dramáticas escritas para otro medio sin adaptación previa, y favoreciendo así el material escrito específicamente para radio. Defiende, por tanto, la estilización frente al realismo, la codificación de las voces, los sonidos y la música conforme a normas concretas definidas por la naturaleza del medio (1959, pp. 155-156).

3.1.4. La radio dramática en la segunda mitad del siglo XX

En este período de esplendor de la radio inglesa surgen algunos títulos emblemáticos; uno de ellos, en particular, es frecuentemente recordado como una obra cumbre de las posibilidades del medio: se trata de la obra de Dylan Thomas *Under Milk Wood*, que fue producida por la BBC en 1954 y posteriormente en 1963, con Richard Burton interpretando el papel principal en ambas producciones. El interés de esta obra reside en cómo se utiliza la posibilidad de expresión verbal que da la radio, junto con su intimidad característica, para transmitir un tipo de contenido que encaja con tales aspectos: a lo largo de la obra, escuchamos los pensamientos, a veces en estado de vigilia, a veces durante el sueño, de distintos personajes, con el nexo unificador de la voz de un narrador. Se desarrolla así una historia coral en la que los distintos ambientes sonoros y tratamientos de la voz dan cuenta de cambios de espacio físico y psicológico: a veces escuchamos voces del pasado, a veces escuchamos escenas que transcurren en un sueño, a veces el monólogo de un personaje en tiempo presente... El éxito cultural de la obra llevó incluso a una adaptación cinematográfica en 1972; sin embargo, la película no dejó la huella en el arte cinematográfico que la versión de radio sí causó en su medio (Rattigan, 2000, pp. 79-96).

Por lo demás, los años cincuenta traen una importante novedad que trastoca el modo de producción de los programas radiofónicos: la generalización del uso profesional de la cinta magnetofónica. Este sistema de registro sonoro se había patentado en 1928 por el ingeniero Fritz Pfelemer. Aunque se utilizó en 1936 para registrar un concierto en vivo en su país de origen, fue en 1945 cuando tropas estadounidenses lideradas por el capitán John Mullin irrumpen en los estudios de Radio Frankfurt y descubren los primeros modelos de magnetofón fabricados a gran escala. Estas máquinas, que usaban rollos de cinta de media pulgada y duración de veinte minutos, fueron enviadas a Reino Unido y Norteamérica. Además, en 1951, el ingeniero polaco Stefan Kudelski fabricó la primera grabadora portátil (Crook, 1999, pp. 38-39). El sistema de registro magnético proporciona una mayor calidad que los discos y el sonido óptico utilizados hasta el momento, y permite la edición del sonido mediante el corte

físico de la cinta y la copia en un solo soporte del sonido reproducido en varios, es decir, una mezcla de sonidos no realizada en directo.

A la par, los aparatos de radio también experimentaron un cambio tecnológico que mejoró su calidad de sonido: el sistema de transistores (Morton, 2014, pp. 111-124). A la vez, la radio experimentó una dura competencia de la televisión en países como Estados Unidos, que señala el lento inicio de su declive como medio de masas. Significativamente, programas de mucha audiencia como *The Jack Benny Show* y *You Bet your Life* se trasladaron a la televisión; al perder tales activos, el contenido de la radio se fue orientando más hacia el género musical: surgen las listas de éxitos. En el terreno de la programación dramática, se observa una clara sustitución de las antologías de relatos por los seriales y las temáticas de peligros catastrofistas propias de la Guerra Fría. Además, al igual que sucede en el séptimo arte —si bien no exactamente a la vez—, se observa una evolución desde el relato negro clásico, en el que seguimos al detective en primera persona —un ejemplo típico es el serial *Marlowe*—, a los llamados *procedurals* —como *This is your FBI*—, en los que observamos el trabajo de la Policía sin estar condicionados por el punto de vista de ningún personaje. Abundan los relatos basados en hechos reales (Verma, 2012, pp. 164-201).

La década siguiente, la de 1960, gozará de una nueva oleada de innovación esta vez en Alemania, donde a diferencia de lo ocurrido en otros países europeos, se desarrolla una verdadera cultura del arte sonoro de vanguardia, no preocupado por la narración sino por la expresión creativa. Todo empieza con la crítica de las formas tradicionales de radiodrama habituales en el país teutón en los años siguientes a la II Guerra Mundial. El teórico Friedrich Knilli consideraba necesario desarrollar un lenguaje sonoro que prescindiese de la palabra. Así, nace la *Neues Hörspiel*, o «nueva obra radiofónica», que se realiza entendiendo el diseño sonoro de la obra como parte de la responsabilidad creativa del escritor —que en la tradición de otros países se limitaría a los aspectos narrativos del guion: definir lo que se oye y su significado, pero no la naturaleza en sí de esos sonidos—. La tendencia de esta forma artística, menos narrativa y más encaminada a la expresión abstracta, usa música, ruidos y palabras como partes iguales de la obra que no buscan emular una realidad auditiva, sino que

se plantean como una representación sintética que no oculta su condición (Magallanes, 1997, pp. 204-205).

Este producto es ofrecido al gran público y goza de popularidad. Se trata de un fenómeno sin parangón, que sepamos, en otros países europeos, donde las pretensiones comerciales de la radio nunca llegan a permitir la transgresión de un nivel mínimo de convenciones.

Lourdes Quevedo de Orozco, profesora de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá), ha descrito cómo, a partir de los años sesenta, la radio a nivel internacional experimenta una fuerte evolución en su aprovechamiento creativo. Por un lado, el uso de sonidos grabados, facilitado por la implantación de tecnologías como la cinta magnética, se impone frente a las tradicionales emisiones en directo. Como consecuencia, se pone cada vez más énfasis en la creación de entornos sonoros y menos en el drama tradicionalmente estructurado. Se combinan a menudo los elementos ficticios con sonidos recogidos de la realidad (2001, pp. 61-62).

Por otra parte, en 1971 se publica en Reino Unido uno de los textos más influyentes del panorama teórico radiofónico: el artículo «The Mind as a Stage», obra de Martin Esslin —director del departamento de programas dramáticos de la BBC entre 1963 y 1977—. En él se expone la idea de que el oyente es un colaborador activo en el programa radiofónico, en la medida que su pensamiento imaginativo es donde tiene lugar realmente la acción del programa que escucha. De nuevo, se hace referencia a la mente como un escenario en el que el oyente visualiza lo que la radio no le permite ver. Para defender esta tesis, Esslin se apoya en la idea de que el hombre es un animal preponderantemente visual (1971, pp. 5-7).

Además, este autor incide en la necesidad de no utilizar sonidos simultáneos —pues, a diferencia de lo que sucede con los estímulos visuales que se producen a la vez, el cerebro tiene dificultades al separarlos—, y en que oír ruidos no equivale a percibir la presencia de un objeto —como sí sucede al verlo—, por lo que, en el programa, se deben identificar los ruidos en su significado en el

contexto de la obra por el narrador o los personajes —*signposting*— (1971, pp. 5-7).

Sin embargo, la popularización de la televisión lleva a un progresivo descenso de los oyentes incluso en un país con una tradición fuerte como Reino Unido, en el que llegada la década de los setenta la popularidad del producto se encuentra en decadencia. Por ello, la BBC reduce sus presupuestos y el tamaño de su producción cada vez más, hasta que las obras quedan relegadas a uno solo de los canales de emisión de la cadena: BBC 4. El interés minoritario de estas obras hace paradójicamente que la emisora se convierta en uno de los últimos reductos en los que el drama radiofónico se mantiene en producción de manera constante. Si bien la mayoría del contenido eran conservadoras adaptaciones de clásicos literarios, como Charles Dickens o Jane Austen, también hubo textos originales e incluso producciones innovadoras, como la producción de 1976 *Why I Did It*, grabada en localizaciones reales, en lugar del estudio, o *The Revenge*, pieza experimental de 1978 que buscaba la expresión dramática sin recurrir al contenido verbal (Chignell, 2009, p. 27).

Y esta evolución menguante coincide, en la década siguiente, con un incremento en el interés del mundo académico por la radio en tanto que medio de expresión artístico. Así, en este país surgen volúmenes escritos o coordinados por Ian Rodger (1982), John Drakakis (1981) y Peter Lewis (1981). A ellos cabe añadir, en 1986, una importante obra teórica escrita por Andrew Crisell.

3.1.4.1. La radio según Andrew Crisell

Los años ochenta trajeron consigo un nuevo manual de referencia en lengua inglesa: *Understanding Radio*, de Andrew Crisell. Este autor comienza por establecer que la radio, como la literatura, obliga a la generación de imágenes mentales. Su argumento es que la propia palabra imaginación se refiere a ellas en su lexema, algo razonable a su entender por cuanto el medio visual es el que más frecuentemente relacionamos con el conocimiento de algo, y cuando se haya ausente, nuestro cerebro trabaja por recrearlo más de lo que pudiera hacerlo con cualquier otro sentido; tal es su importancia en nuestra cognición (1986, p. 8).

Además, la radio se distinguiría de la literatura por ser un medio en el que las cosas transcurren en presente: el oyente escucha el sonido de la acción mientras esta sucede. Es un medio íntimo que de modo natural tiende a la ficción, pues no muestra el aspecto visual de la realidad, sino que obliga a cada oyente a crearlo en su cabeza, a su modo. Esta es una actividad normalmente solitaria, que permite escuchar en muchas situaciones diferentes, y en la que, a diferencia de lo que sucedería con una obra de teatro, donde el público es un grupo, en radio se trabaja para un oyente, no para miles (Crisell, 1986, p. 12).

Crisell explica el lenguaje radiofónico como una serie de signos que se estructuran en el tiempo, no en el espacio. Y parte de la clasificación de signos de C. S. Peirce en índice, icono y símbolo, según la cual el símbolo no guarda relación con aquello a lo que hace referencia más que por su misma condición de signo; el icono sí, por cuanto se le parece físicamente, y el índice no guarda semejanza pero sí un vínculo factual —por ejemplo, el humo es índice de fuego—. Así, las palabras son para Crisell símbolos que evocan su significado en la mente del oyente obligándolo a imaginarlo. Sin embargo, las palabras dichas en radio, a diferencia de las escritas en un libro, poseen en sí un índice además de su propia condición simbólica: la voz, tanto en su naturaleza invariable como en las variaciones que ofrezca en el tiempo que dure la obra. Factores como el ritmo o el acento tienen significación objetiva —una persona que habla con acento francés es sin duda alguien criado entre franceses—, pero también connotativa o subjetiva —el acento francés puede transmitir romanticismo y sensualidad—. Además, la voz puede estar, no solo como presencia humana o como plasmación de la personalidad concreta del hablante, sino, en ciertos mensajes, como voz de una cadena —como en un indicativo—, un país o una empresa radiofónica (Crisell, 1986, pp. 46-47).

Los ruidos, siguiendo con Peirce, normalmente serían índices de la fuente sonora que se busca que el oyente imagine, para lo que es necesario que la memoria acústica del oyente, con los ruidos que ha oído a lo largo de su vida y que retiene, le permita reconocer el efecto sonoro y deducir un origen particular. El ruido en radio significa la fuente sonora. En el día a día estamos rodeados de numerosos sonidos, y nuestro cerebro realiza una operación de filtrado

según nuestra atención se centre en uno o en otro. En radio, el oyente percibe lo que sale del altavoz como una única fuente sonora y, por eso, esta operación de filtrado se espera ya hecha de antemano: se delega en el realizador, que tiene que hacer las veces del cerebro del oyente, y dirigir su atención a un estímulo y a otro simplemente haciéndolos aparecer y desaparecer, o permanecer con mayor o menor prominencia, en el programa. Esta manipulación hace que el sonido de la radio sea diferente al de la vida real y, sin embargo, se puede percibir como perfectamente natural. Del mismo modo que el cerebro del oyente filtra y se queda con los sonidos de la realidad que le interesan, el realizador radiofónico inserta únicamente los sonidos que interesan al contenido. Así, una entrevista podrá enriquecerse de un sonido ambiente si los sonidos que lo componen ilustran de algún modo el tema del que habla el entrevistado; si no, será una interferencia molesta. La palabra sirve para dar sentido contextual a los ruidos e incluso a menudo para permitir al oyente identificarlos —lo que Barthes, en el contexto de las fotografías acompañadas por texto, denominaba «anclaje»—.

Al igual que sucede con la palabra hablada, los ruidos pueden llevar un significado adicional connotativo aparejado: un búho puede ser sinónimo de oscuridad y misterio.

Y como a menudo su confección no corresponde a las fuentes sonoras que el oyente debe identificar (por ejemplo, cuando se usa el choque de cáscaras de coco para significar el ruido de los cascos de unos caballos), Crisell entiende que más que índices podrían considerarse índices icónicos, porque buscan crear una imagen sonora por similitud con el sonido original (1986, pp. 47-51).

La música podría considerarse un índice de los músicos que la interpretan, aunque esta forma de entenderla no siempre tiene sentido en contexto. Ciñéndonos en exclusiva a su contenido sonoro, es una forma de expresión que no hace referencia a nada más que a sí misma, y por eso es un producto muy apropiado para el medio radiofónico: el medio permite transmitir directamente el mensaje sin recurrir a símbolos. Sin embargo, también esto propicia que sea el producto menos específico para radio: la música es la misma emitida por radio que escuchada en directo frente a sus intérpretes (Crisell, 1986, p. 52).

Según Crisell (1986, pp. 53-55) y en relación con otros elementos sonoros, la música puede cumplir varias funciones:

- Identificar estaciones o programas de radio.
- Servir de enlace entre escenas o secciones.
- Refuerzo expresivo del estado de ánimo de un radiodrama.
- Sustitución de ruidos.
- Como índice o como índice icónico.

El silencio puede interpretarse, según Crisell, en dos sentidos: ausencia de contenido, o presencia de un contenido que no produce ningún sonido (1986, p. 56).

El código principal de la radio depende de la palabra para informar de un contexto en el que poder interpretar música, sonidos y silencio. La palabra, pues, es el elemento fundamental a la hora de dar contenido a un programa, y como tal, el guion forma parte fundamental de toda producción radiofónica. Sin embargo, al poner en sonido ese guion mediante el habla, el locutor o actor tratará, según las convenciones del medio, de evitar que se note que dice un guion aprendido. El acto de leer implica una relación entre el texto y el lector que parece excluir al oyente, mientras que dirigirse a este para captar su atención y contarle algo dejará idealmente fuera de la situación comunicativa la presencia de un texto del que el locutor ha de estar pendiente (Crisell, 1986, pp. 58-59).

El drama expresado a través de la palabra, como sucede fundamentalmente en el caso del drama radiofónico, sería para Crisell tanto simbólico, por cuanto la palabra representa referentes con los que no guarda más relación que la identificación cultural, como icónico, porque el contenido del drama hace referencia a personas, cosas y sucesos que en alguna medida reflejan los de la vida real de las personas (1986, p. 135).

En teatro, que Crisell entiende como terreno originario del drama, la presencia de las cosas se percibe en todo momento a través de la vista; en radio esa presencia solo sucede a través del sonido, de modo que si un personaje deja de

emitir sonido mucho tiempo, se percibe como una ausencia. Esto, unido a la dificultad del oyente para reconocer más de dos o tres voces sonando simultáneamente y para recordar más de un número similar de voces y personajes asociados a ellas que participan en una escena, limita el contenido del radiodrama.

Por último, hay otra diferencia importante para Crisell: el público, presente en el teatro, está ausente en el radiodrama. La influencia que ejerce el público sobre sí mismo —a través de un cierto gregarismo— y sobre los intérpretes en el escenario está ausente en el drama. Además, el oyente de radio no paga el precio de una entrada, su motivación psicológica será distinta a la de quien lo ha hecho; en cambio, tiene una facilidad enorme para apagar de inmediato el receptor o cambiar de emisora (1986, pp. 136-137).

Para que la radio pueda generar drama, ha de superar estas limitaciones mediante ciertos recursos propios. Uno de ellos es el uso constante de la palabra para transmitir información, ya sea por diálogos o por un narrador. Los sonidos también juegan un papel, pero sin la ayuda de la palabra, que los sitúe en un contexto, con mucha frecuencia existe el riesgo de que como denotación resulten ambiguos o inconcretos.

Crisell diferencia entre ruidos, entendidos como sonidos identificables realizados por objetos, y efectos de sonido, que serían los recursos técnicos para tratar el sonido: por ejemplo, aplicar eco a una voz. Ambos pueden indicar entornos (como campo, ciudad, una iglesia), espacios (abiertos o cerrados, amplios o reducidos), e información proxémica (distancia entre personajes) y kinésica (sus movimientos). El desvanecimiento de un sonido puede significar el fin de la escena (abandonamos un entorno) o que un personaje abandona la escena (Crisell, 1986, pp. 138-139).

Si bien algunos autores, como John Drakakis, señalan que los ruidos y los efectos de sonido servirían para aportar el componente visual del drama, ausente en el medio radiofónico, Crisell sostiene que la relación no sería tanto de transcodificación de lo visual en sonoro, porque en teatro, también se escuchan los elementos presentes además de verse. Así pues, se trataría en realidad

de una relación indiciaria: la presencia se percibe a través de la visión —luz reflejada— al igual que por el sonido —ondas sonoras provocadas por el movimiento—. El drama, pues, no dependería necesariamente de lo que se muestra visualmente sino de lo que se muestra a secas, ya sea visual, auditivamente, o de ambas maneras (1986, pp. 139-140).

Las palabras, además de su contenido simbólico, también suelen cumplir una función indiciaria cuando se trata de diálogo: se nos muestran sonoramente unos personajes que hablan. Obras sin palabras, que consisten únicamente en ruidos, como *The Revenge*, de Andrew Sachs —1978, a la que podríamos añadir *María*, de Leocadio Machado, producida en 1964—, serían excepciones experimentales que tienen sentido precisamente porque desafían una norma necesaria de contenido verbal, como sucedería con las obras de teatro mímicas. Sin embargo, la fuente de cada sonido con frecuencia no es identificable. Es decir, si la ostensión en teatro consiste en hacer visible una presencia, en radio esa presencia se realiza a través de sonidos. Pero esos sonidos, sin el apoyo de la palabra, pueden resultar difíciles de identificar para el oyente: son significantes ambiguos. Así pues, es necesaria la transcodificación al lenguaje verbal para hacer reconocibles los sonidos. Esta transcodificación es necesaria también en otras formas de expresión dramática que permiten mostrar visualmente: tanto el cine como el teatro hacen uso mayoritariamente de la palabra hablada para contextualizar. Pero en el caso de la radio, al no haber un componente visual, esta función es más necesaria y relevante (Crisell, 1986, pp. 140-141).

Por supuesto, el lenguaje verbal también cumple una función indiciaria en el radiodrama, en la medida en que los personajes se muestran en el medio sonoro a través de sus voces (Crisell, 1986, p. 142).

Crisell contradice, como tantos otros autores, a Rudolf Arnheim, al reconocer como una ventaja del medio radiofónico su necesario estímulo de la imaginación visual. El grado limitado de ostensión del medio sonoro es necesariamente completado por el oyente mediante una representación visual imaginativa, que es libre y genera así un mayor trabajo de participación que otras formas dramáticas en las que el componente visual existe en el contenido de las obras. Una ventaja adicional de este proceso característico de la radio sería la

supresión del espacio entre escenario y público, característico del teatro e incluso del cine: el receptor de radio se sitúa donde el oyente quiera situarlo, generalmente más cerca de lo que estaría un escenario. El nivel máximo que alcanza cada sonido y la perspectiva sonora, conseguida mediante el espacio alrededor del micrófono y la distancia de la fuente a este, pueden conseguir provocar efectos de lejanía y de cercanía, situando al oyente en un espacio tridimensional en el que las cosas se acercan y se alejan de él como si estuviese integrado en la acción, no viéndola desde fuera (Crisell, 1986, pp. 145-146).

Además, limitaciones en la representación teatral a la hora de hacer visibles determinados aspectos se encuentran ausentes en la radio, donde la imaginación del oyente puede generar mundos ilimitados. Y ciertas formas de expresión dramática en las que no hay objetivamente nada que ver, como la voz de un personaje expresando sus pensamientos o sentimientos en forma de monólogo interno, se ven favorecidas por un medio exclusivamente sonoro cuando en teatro resultarían menos eficaces: obligarían al actor a decir en voz alta su monólogo interior —algo que las personas normalmente no hacemos, y por tanto podría resultar forzado—, o a que el público lo escuche pregrabado por unos altavoces, mientras el actor gesticula. Esta segunda solución tendría el inconveniente de una disociación efectiva entre las palabras y el sujeto que teóricamente las emite. En radio, sin embargo, al ser toda ostensión puramente sonora, la forma del monólogo interior resulta plenamente natural (Crisell, 1986, p. 147).

La radio resulta así especialmente efectiva cuando la parte espacial no existe o no es relevante: permite eliminarla completamente. De hecho, autores como Esslin (1980, p. 184) y Raban (1981, p. 82) han observado cómo la radio, al aprovechar ventajas tecnológicas, como el estéreo, para transmitir la idea de espacio, pierde capacidad de comunicarse de manera abstracta: hace referencia a una fisicidad concreta y se convierte en un medio más limitado. En cambio, la radio que prescinde de tales referencias materiales puede transmitir así, de manera eficaz, aspectos abstractos: la contigüidad sonora, por ejemplo, como representante de una contigüidad conceptual y no física, o cuando algunas

obras radiofónicas utilizan dos voces diferentes para separar lo que dice el personaje de lo que piensa (Crisell, 1986, p. 148).

Además de la representación de lo inmaterial, la radio también encuentra una ventaja especial en representar aquello que es material pero invisible, por ejemplo, la ya citada obra de Richard Hughes, con los mineros interactuando en la oscuridad. Y lo mismo puede decirse, según Crisell, de todo aquel contenido en el que las circunstancias fuesen especialmente fantasiosas, tanto como para que la representación visual que de ellas pudiera hacerse en teatro o en cine no resultara convincente o verosímil.

Por último, la radio presentaría, según el dramaturgo Don Haworth, citado por el crítico David Wade (1981, pp. 230-231), una ventaja adicional en el terreno dramático: el oyente solo puede percibir la presencia de aquello que suena, y el sonido tiene una duración limitada. Eso favorece el juego con la incertidumbre y la ambigüedad sobre si una fuente de sonido que hemos oído hace cierto tiempo está presente o no. O, como en la obra *A Slight Ache* (1959), de Harold Pinter, sobre si un personaje existe solo en la imaginación de unos niños, o es que decide permanecer sin hablar (Crisell, 1986, p. 153).

3.1.5. El radiodrama en el cambio de siglo: Internet y la academia

Desde los años noventa en adelante, se observa un resurgir del arte dramático radiofónico gracias a la novedad de Internet. Se plantea la posibilidad de ofrecer el producto fuera de las ondas hertzianas, ofreciendo el acceso a través de una página web. La Swedish Radio, de Finlandia, fue pionera en 1997 en este formato, al igual que Independent Radio Drama Productions, con una página web y una oferta ambiciosa de programación de distintos géneros: comedia, suspense, drama... El profesor de la Universidad de Londres Tim Crook dio cuenta de todo ello en 1999 en un extenso manual teórico práctico. Sin embargo, la IRDP desapareció en 2003.

El libro de Tim Crook, titulado *Radio Drama*, arranca, tras un recorrido por la historia del medio, con una afirmación que contradice explícitamente a Arnheim y que da título a un capítulo: «El drama radiofónico no es un medio

ciego». Donde Arnheim asociaba la radio a la ceguera, Crook defiende las imágenes como parte intrínseca del medio, en la medida en que el cerebro siempre las construiría en el terreno de la imaginación al escuchar los sonidos de la radio (1999, pp. 53-69).

Durante el siglo XXI, el auge de los productos de formato radiofónico por Internet —tanto de ficción como de no ficción— ha coincidido con nuevos impulsos teóricos a nivel internacional. En Estados Unidos, Neil Verma, con su estudio *Theater of the Mind* sobre la estética del radiodrama americano durante los años treinta y cuarenta, establece un hito en la historiografía del medio. No se trata de una obra que se centre en los hechos históricos que rodean a los programas —aunque estos sirven como apoyo contextual—, sino de los programas en sí, de las decisiones artísticas sonoras que los llevan a ser como son, y de qué decisiones influyeron en su factura y contenido. Verma parte de la descripción metafórica de la radio como «teatro de la mente» para definir el modo en que el medio sonoro, con sus limitaciones y la invención de códigos compartidos por autores y receptores, servía para generar un espectáculo en la mente de cada oyente. Describe el radiodrama como una obra de ficción constituida por una o varias escenas. Estas escenas implican un lugar en el que transcurre una acción temporal llevada a cabo por uno o varios personajes.

Ante la pregunta, que planteábamos en la introducción, de por qué no existe una historiografía que establezca un canon artístico de la producción de radiodramas, Verma se aventura a conjeturar que la fuerte implicación de la imaginación individual de cada oyente en la recepción de los programas lleva a cierta dificultad metodológica, que solo puede ser atajada mediante el reconocimiento de aspectos formales objetivos y recurrentes, como la reverberación, la palabra, el filtrado, las transiciones... La manera en que el uso y reconocimiento de tales aspectos se convirtió en hábito permite determinar una estética sonora, que Verma trata de relacionar con el contexto histórico y cultural del momento de producción de cada obra.

En Reino Unido, el auge de las obras teóricas sobre el drama radiofónico experimentado en los años ochenta, con las ya citadas monografías de Rodger, Lewis, Drakakis y Chignell, se mantiene vivo en el cambio de siglo con varios

estudios académicos, entre los que destacamos, por su complejidad y extensión, la obra de Dermot Rattigan *Theatre of Sound: Radio and the Dramatic Imagination*, publicada en el año 2000. En ella el autor hace una exhaustiva clasificación de los elementos expresivos del drama de las ondas.

Rattigan (2000, pp. 118-120) describe el proceso de comunicación radiofónico en el género de la ficción como una ecuación, en la que estímulos sonoros — voces, palabras, música, ruidos, silencio, ritmos, entonaciones...— sumados a la imaginación de un oyente activo dan como resultado la percepción de una realidad virtual. Este proceso se diferenciaría de una historia con un narrador que esté presente de manera corpórea en que, en la radio, se carecería de la referencia visual que dan los movimientos y gestos de quien relata. Señala, así, como ciertos sonidos, por sí solos, o mediante combinaciones percibidas de un modo unitario, sirven para transmitir ideas e imágenes concretas a la imaginación del oyente (2000, pp. 27-28). Que sea la mente del oyente la que forme ideas de antes que de hecho son invisibles hace que el proceso fundamental ocurra en la intimidad de la psique de cada uno. De este modo, estaríamos ante un tipo de expresión artística única y específica (2000, pp. 132-133).

Como elementos de tal disciplina artística, Rattigan destaca el valor del silencio, tanto como expresión de vacío abstracto, como de continente de significados implícitos definidos por un contexto para provocar expectativa, incertidumbre o una acción física que está presente por omisión (2000, p. 142).

Además, al igual que hiciera Rudolph Arnheim más de seis décadas antes, Rattigan dedica una reflexión a la voz —diferenciándola de las palabras— como arma expresiva para el drama de las ondas. Le sirve de base Alan Beck, cuya obra *Radio Acting*, de 1997, ofrece al lector técnicas para la dirección de actores, el manejo de la voz, la preparación de un papel, el ensayo y la grabación. De ella se extraen, en la obra de Rattigan, los elementos que harían distintiva una voz respecto a otra: altura, amplitud sonora, frecuencia de los ataques, timbre y dialecto (Beck, 1997, p. 96). Y, para el autor de *Theater of Sound*, si bien las palabras son el elemento fundamental constitutivo de la ficción en la radio, las variables de la voz conectan con la percepción más inmediata e intuitiva del oyente (2000, p. 149).

Las palabras, asegura Rattigan, son fundamentales para contextualizar los ruidos y dotarlos de significado y sentido (2000, p. 153). Sin embargo, la manera en la que se plasman sonoramente puede dotar a las palabras de connotaciones que se vinculan inevitablemente a su significado interaccionando con él y generando nuevos sentidos y significados (2000, p. 158).

Aparte quedan, para el autor, los sonidos vocales, como balbuceos, respiraciones, palabras incompletas, gemidos, llantos... cuyo papel, sostiene, equivale al que en escena o en una película tendrían los gestos de un actor (2000, p. 163). En una de las obras analizadas en este trabajo, *Experiencias para una sola voz* (Leocadio Machado, 1973), veremos cómo el rumor ininteligible de una voz que habla a través del altavoz del teléfono, con la que conversa la protagonista, sirve para transmitir metafóricamente una fuerte incomunicación.

Respecto a los ruidos, Rattigan destaca su dependencia del contexto para su funcionamiento en el drama (2000, p. 169). Los divide en tres categorías por su confección: sonidos de la naturaleza, sonidos generados en estudio imitando los de la naturaleza, y sonidos complejos —es decir, generados o modificados electrónicamente para buscar su desnaturalización— (2000, p. 170). De un modo más general, considera que los sonidos se diferencian por su condición icónica o simbólica (2000, p. 173).

Finalmente, el autor ofrece una reflexión sobre el papel de la música, y su capacidad para generar emociones por sí sola —pese a que su valor queda definido en el drama radiofónico por su relación con los demás elementos— (2000, p. 187). Si Elwin Evans —que se dedicó durante años a la formación de radiofonistas en la BBC— dividió la música del radiodrama en objetiva —diegética, es decir, perteneciente al mundo de la narración— y subjetiva —que existe más allá de las circunstancias de la historia, como representación de un proceso emocional— (1977, p. 149), Rattigan juzga esta distinción excesivamente simple y opta por referirse a tres autores adicionales:

- Robert McLeish, en su manual *Radio Production*, distingue entre música como declaración de estilo (que puede ser de arranque, de cierre y entre

escenas), música como acompañamiento emocional y música que indica el paso del tiempo (1994, p. 236).

- Erving Goffman añade a las tres categorías de McLeish dos adicionales: música que cumple la función de un ruido, y música diegética (1980, p. 165).
- Edgar Willis, escritor de obras para radio y televisión, incluye, además de las anteriores, música simbólica, que representa alguna idea o proceso, música incidental breve, música como fondo sonoro, y música para puntuar emocionalmente un desarrollo dramático (1967, p. 174).

Rattigan reivindica el papel de la música en el contexto del radiodrama como generadora de contenido semiótico, si bien reconoce que, para conseguirlo de una manera efectiva, es necesario el apoyo de las palabras (2000, p. 194).

Finalmente, en su examen de los elementos del lenguaje del radiodrama, *Theater of Sound* ofrece una apreciación de aspectos técnicos del sonido durante la toma: los movimientos, la reverberación, el eco, las distancias respecto al micrófono y los cambios electrónicos de nivel sonoro. Rattigan hace especial distinción entre los efectos acústicos, es decir, aquellos que dan una idea del espacio alrededor de las fuentes emisoras por la manera en que reacciona ante ellas, y los efectos electrónicos como el cambio de nivel sonoro. En particular, hace especial hincapié en la diferencia que hay entre un alejamiento del micrófono, con cambios en la naturaleza del sonido propios del efecto del entorno natural sobre las ondas, y un cambio de nivel, en el que la naturaleza del sonido en sí no se ve alterada, tan solo su nivel. La percepción psicológica no sería tanto de alejamiento físico, sino que adquiriría otras connotaciones. Por ejemplo, el desvanecimiento electrónico del sonido podría interpretarse como de cambios de espacio o tiempo en la narración antes que como distanciamiento espacial de las fuentes sonoras (2000, pp. 197-214).

Por su parte, Elke Huwiler, profesora de la Universidad de Ámsterdam, ha desarrollado recientemente un modelo de análisis específico para el drama radiofónico. Para ello, se basa en el modelo general de análisis radiofónico del doctor Götz Schmedes, quien a su vez parte de la asunción de los postulados

de Charles Sanders Peirce antes que de los de Ferdinand de Saussure: considera que el análisis debe incluir tanto elementos verbales como no verbales. Así, Huwiler defiende un análisis que incluye: lenguaje, voz, música, ruido, silencio, fundidos, cortes, mezcla, posición en el continuo estereofónico, manipulación electroacústica y sonido original. Defiende así un análisis posestructuralista, que atienda tanto a lo que se dice (historia) como a la manera en la que se dice (discurso). Y el análisis del discurso, fundamentado en las elecciones formales y técnicas, debería valorar cada elemento no de un modo atómico sino en el contexto del resto de los elementos. Huwiler pone el ejemplo de una obra en la que la palabra hablada no denota, como se considera habitual, una persona hablando, sino un recuerdo o una percepción subjetiva. Y el discurso en un programa radiofónico no solo resulta inteligible cuando se limita a lo que es oído o imaginado por los personajes, sino que elementos sonoros sin existencia real en el mundo de la historia pueden servir para indicar algo al oyente. El ejemplo más evidente sería la música extradiegética; otros ejemplos de Huwiler son los fundidos de entrada y salida, o una obra en la que la posición de un personaje en el espacio, sugerida por el uso del estéreo al radioyente, cambia en función de la etapa de su vida en la que se encuentra. Huwiler incide en que estos elementos no afectan a la inteligibilidad de las historias, y propone ejemplos concretos (2005, pp. 45-57).

Por último, la reflexión teórica sobre el medio radiofónico ha conocido, bien entrado el siglo XXI, una importante aportación académica que amplía y cuestiona paradigmas previos: se trata del ensayo *Radio/Body*, de Farokh Soltani, profesor de The Royal Central School of Speech and Drama en Londres.

Soltani parte de teorías previas de Michel Chion, del filósofo Maurice Merleau-Ponty y de Vivian Sobchack para cuestionar el hegemónico supuesto del «teatro de la mente» como mecanismo psicológico y conceptual para entender el drama radiofónico. En su lugar, este autor parte del supuesto de que la percepción humana del mundo a nuestro alrededor no se realiza por ningún sentido concreto, sino por la presencia de un cuerpo dotado de ellos. Ese cuerpo no recibe estímulos separados, sino que, de los estímulos recibidos, interpreta un todo que es lo que percibimos. La percepción humana, por lo

tanto, no se realizaría mediante la visión o el oído o el tacto, sino mediante el cuerpo del que estos receptores son parte, que integraría la recepción en una única experiencia holística (Soltani, 2020, pp. 54-69).

De este modo, hay un proceso psicológico activo que genera una unidad de sentido, mediante la supresión de ruido que resulta irrelevante o mediante la dirección de la atención hacia aquello que merece mayor atención. Esta operación activa de construcción del todo coherente frente al caos mundano es reproducida por los creadores radiofónicos al presentar un drama sonoro (Soltani, 2020, pp. 69-75).

El oyente recibe lo que suena por la radio como un único estímulo que está dotado en sí de sentido. Y ese sentido viene dado por la existencia conceptual de un cuerpo que genera la percepción ordenada y consistente que recibimos en el producto terminado. Así, si escuchamos un coche, un autobús, una moto y unos pájaros cantando, lo que acudirá a nuestra mente será la idea de una calle. El punto de escucha del cuerpo que nos sitúa y nos permite entender lo que sucede no sería un punto de vista físico sino guiado por necesidades semánticas. Así, podría saltar de un punto a otro del espacio si con ello se logra mayor claridad para nuestra comprensión de la narración (Soltani, 2020, pp. 75-95).

Así, describe Soltani, en la radio se habría impuesto tal forma de entender la representación dramática desde el mismo guion: un documento en el que no se atiende necesariamente a la naturaleza en sí de lo que suena tanto como al significado que representa. Frente a este paradigma semántico dominante, que el autor relaciona con las tendencias más conservadoras de la radio inglesa — defendidas por Val Gielgud—, Soltani defiende la presencia de otro modo de entender el radiodrama, que denomina «resonante» (2020, pp. 128-183).

El paradigma resonante habría estado presente en el medio desde sus inicios, y pese a no ser hegemónico a nivel global, habría encontrado un inesperado auge con la llegada de las tecnologías radiofónicas de las últimas décadas, con las que la radio pasa a escucharse mediante auriculares más que mediante altavoces, en soledad, antes que en grupo, e incluso sin necesidad de una emisión

radiofónica *per se*, sino en formato *podcast*, por ejemplo. Este cambio de enfoque permite que la percepción del cuerpo conceptual del programa sea absorbida como percepción del cuerpo del oyente de modo que el programa ya no es un estímulo puntual, sino que sustituye a la realidad para el oyente. Dejaría así de convertirse en algo contado para pasar a ser algo experimentado (Soltani, 2020, pp. 184-186).

Soltani (2020, pp. 187-231) ofrece dos ejemplos para ilustrar la manera en que esta nueva forma de escucha influiría en un programa dramático:

- **Música:** en vez de servir de comentario, o de indicación, la música se entiende como una experiencia corporal, en la que el cuerpo del oyente al escucharla se activa y se integra con ella. No cabría entenderla por tanto como piezas musicales, sino como tensiones y movimientos del cuerpo del oyente en relación con el mundo circundante.
- **Ambigüedad:** la percepción del mundo, en la que reconocemos elementos constantes, se basa sin embargo en un flujo constantemente cambiante. De ese modo, el hecho de que haya sonidos no reconocibles, como sucede en nuestra experiencia, no altera el hecho de que el cuerpo conceptual del programa y nuestro cuerpo compartan la percepción de un mundo. Y en la medida en que eso sucede, todo queda integrado de manera natural y coherente.

3.2. El radiodrama en España

Como sucediera en otros países de Occidente, la radio se consolida en España como medio de comunicación entrada la década de 1920. Las primeras emisiones experimentales surgen en septiembre de 1919, y las realiza la compañía Ibérica de Comunicaciones (Faus, 2007, pp. 191-193). Son emisiones puntuales y sin continuidad en el tiempo, hasta que Radio Ibérica (EAJ-6), con una emisión de alcance nacional de 500 vatios de potencia, empieza a emitir en septiembre de 1923. Aun así, sus emisiones no eran regulares; habría que esperar a 1924, con la creación de Radio Barcelona (EAJ-1) y Radio España de Madrid (EAJ-2). Les seguirían Ucelayeta en San Sebastián, Radio Cartagena, La Riva

en Barcelona, Lámparas Castilla (EAJ-4) en Madrid, Radio Sevilla (EAJ-17) y Radio Salamanca (EAJ-22), entre otras (Faus, 1981, pp. 43-44).

La radio española en estos primeros años pronto se encuentra reorganizada por la acción de la empresa Unión Radio, encabezada por el ingeniero Ricardo Urgoiti, y fundada en 1924. Urgoiti era hijo de Nicolás María de Urgoiti, fundador de los periódicos *El Sol* y *La Voz*. La empresa absorbe Radio Ibérica en 1925, e inicia así una larga serie, haciéndose con la mayoría de las emisoras del territorio nacional antes de la llegada de la II República, régimen que secundará en sus líneas editoriales (Díaz, 1992, pp. 41-42).

En la temporada 1933-1934, Unión Radio produce las primeras obras dramáticas escritas directamente para la radio, con guiones de autores como Ramón Gómez de la Serna, Azorín o Pedro de Répide, en obras que son interpretadas por profesionales consolidados de la escena teatral (Faus, 2007, pp. 812-813).

María Julia González Conde *et al.* (2019) han descrito sintéticamente la presencia del radiodrama en la primera década de vida de la radio española:

Las programaciones radiofónicas de estos primeros años veinte y treinta estuvieron llenas de lecturas poéticas, cuentos, emisiones de obras de teatro y conciertos desde sus propios escenarios. Escribe Cebrián Herreros (1996, pp. 98-99) que cuando la radio nace en España, las programaciones de las emisoras recogen la alta cultura y la cultura popular. La radio durante los quince primeros años ya sufre unos cambios importantes, se hace altavoz de los diversos usos del idioma, de la cultura oral, se erige en el órgano de la cultura masiva. Para seguir la radio no se requiere saber leer ni escribir. Acoge al analfabeto y le nutre de información, de música, de voces de las grandes personalidades del momento.

Sin embargo, a pesar de que al inminente invento radiofónico se le asignara la función de educar a un pueblo, este servicio no fue así en sus inicios ya que la ideología radiodramática de aquella época promovía los gustos de un público burgués y

aristocrático que era el que mayoritariamente acudía al teatro. Así, lo que triunfaba en aquellas fechas era el drama posromántico de Echegaray, la alta comedia o el teatro costumbrista. (pp. 18-19)

En 1937, tras el estallido de la Guerra Civil, el bando sublevado siguió el modelo de la radio alemana —de acuerdo con las teorías de Goebbels— para fundar un servicio de emisión pública propio desde el que realizar una importante labor de propaganda para dirigir los ánimos durante la contienda. El 19 de enero de ese año, en Salamanca, se crearon unos estudios, una redacción, y se comenzó la emisión de Radio Nacional de España con un equipo Telefunken de 20 kilovatios que había pertenecido al Reichpost. Podía emitir a un mínimo de 1200 kilómetros de distancia. Las primeras programaciones se componían sobre todo de periódicos hablados (Munsó, 1988, pp. 10-56).

Terminada la Guerra Civil, dos programas en la década de los cuarenta parecen haber iniciado una larga tradición de radioteatro en RNE: *Retablo de la voz al viento* (1946) y *Teatro invisible* (creado en 1949). En el último tercio de la década la producción de programas dramáticos a través de estos dos espacios se volvió enormemente prolífica, con adaptaciones de obras de Oscar Wilde, Eugene O'Neill o Molière (Munsó, 1988, p. 60).

Por su parte, Unión Radio, renombrada Cadena SER en esa misma década, desarrolló una importante actividad en el terreno del radioteatro, gracias a una nueva generación de profesionales, en la que Robert Steiner Kieve y, sobre todo, Antonio González Calderón son señalados con frecuencia como referentes fundamentales.

3.2.1. Robert Steiner Kieve

El primero, formado en la Universidad de Harvard (Ginzo y Rodríguez, 2004, p. 40) y empleado por su país como oficial de información en la Casa Americana de Madrid en 1943, desarrolló una importante labor en Radio Madrid durante la década de los cuarenta como responsable del programa *Tu carrera es la radio* (Faus, 2007, pp. 785-787), y además escribió el manual *El arte radiofónico*

(1945). Este libro supuso la principal referencia teórica de que dispuso la España de su tiempo sobre los métodos de trabajo en el medio, entendidos, como se indica desde su mismo título, como arte.

Si en *Tu carrera es la radio* se invitaba a gente de la calle a acudir a los estudios de radio y participar en el programa como una especie de *casting* en el que se buscasen nuevos talentos, en su libro *Kieve* se dirige en un lenguaje coloquial a un lector interesado en introducirse en la industria radiofónica. El grueso de la obra lo constituyen consejos ilustrados con ejemplos prácticos para el principiante de radio, desde cómo presentarse a una prueba de trabajo a los gestos que se realizan con las manos en el estudio para dar indicaciones técnicas, o el modo de hablar ante el micrófono o de redactar un guion.

Pero además, *El arte radiofónico* dedica buen número de páginas a transmitir una cierta teoría de la radio dramática basándose siempre en la experiencia de la radio norteamericana de la que Kieve provenía. Por ello, si bien existe un fuerte hincapié en la eficacia de la expresión artística en radio, también hay una constante preocupación por aspectos propios de un medio de comunicación de masas: la comprensión libre de ambigüedades del contenido y la importancia de captar la atención del oyente. Así, en el capítulo 11 titulado «La radio y las películas mentales», el autor reflexiona, como tantos otros, sobre cómo la palabra, el sonido y la música producen en la mente del oyente imágenes mentales.

El autor considera, por ejemplo, que es recomendable emplear un lenguaje que haga referencia a hechos visuales, que sirva para facilitar tal proceso. Del mismo modo, los ruidos pueden provocar imágenes mentales, y a veces la relación entre el sonido que el oyente escucha y lo representado puede no ser literal, sino metafórica, alcanzándose un nuevo nivel expresivo (1945, pp. 73-90).

No obstante, Kieve no se conforma con la mecánica narrativa para hacer inteligible el programa al oyente: en el capítulo 10 explica las diferentes maneras de indicar al oyente el final de una escena y el comienzo de la siguiente, y la manera en que esa transición puede ser expresiva con una lógica dramática concreta. Por ejemplo, las voces de una escena que concluye pueden ir perdiendo

intensidad (amplitud de onda) gradualmente, o pueden terminar sin variaciones en este sentido: en un caso tendríamos un efecto más lento y sin energía, y en el segundo un ritmo más rápido y enérgico. Se relaciona así la intensidad de un sonido con una idea de energía y su disminución con una pérdida de ella. Además, la pérdida de amplitud tendría una duración, mientras que si no se produce no la tiene. Esa duración añadida al efecto de la pérdida de amplitud provoca una espera en el oyente a que el efecto termine, con lo que se transmite lentitud. Otro recurso expresivo para una transición puede ser la elección de una música concreta que sonará entre las dos escenas —lo que Kieve denomina «puente»—: alegre, triste o ambigua. Sin embargo, el autor señala que el aspecto más importante es la manera que tiene de arrancar la escena que empieza, porque es donde se introduce información nueva que hace progresar el relato (1945, pp. 59-72).

La obra de Kieve incide por otro lado en un aspecto presente en el debate sobre realización radiofónica en todas las épocas: la imposibilidad de dar sonido a todo en radio, y la necesidad consiguiente de seleccionar una cantidad limitada de sonidos para no generar una saturación que colapsaría la percepción del oyente y resultaría inútil comunicativamente hablando. Un ejemplo típico sería el de los pasos, cuya presencia puede no aportar nada a la acción, y cuya omisión puede resultar por tanto perfectamente natural y conveniente para la claridad del mensaje (Kieve, 1945, pp. 76-77).

Señala además Kieve la importancia del *signposting* para asegurar la comprensión por parte del oyente de ruidos que no sean fácilmente identificables (1945, p. 80).

Y ofrece una clasificación de los distintos tipos de uso que pueden darse a la música (1945, pp. 84-90):

- como fijación de la escena;
- cuando establece un escenario (por ejemplo, una música de boda);
- como fijación de un estado de ánimo;

-
- como fondo, cuando es diegética o cuando acompaña la acción para simbolizar algo, por ejemplo, el funcionamiento de una fábrica;
 - como realce emocional de un momento del relato;
 - como comentario, cuando no acompaña el estado de ánimo de los personajes, sino que expresa uno de quien ha hecho el programa, como si dijésemos, aludiendo al lenguaje periodístico, editorializando;
 - como puente, ligando el final de una escena con el comienzo de la siguiente.

Asimismo, Kieve hace referencia a un grupo de recursos, que denomina «efectos especiales», y profundiza en su uso y posibilidades (1945, pp. 91-102):

- el montaje, que equipara al concepto cinematográfico del montaje en cadena de imágenes, y que consiste en la acumulación expresiva de sonidos que, por los límites de procesamiento auditivo del oyente, se habría de realizar con los sonidos en sucesión, más que simultáneamente. Kieve incide especialmente en la posibilidad de elección estilística que hay al elegir qué sonará en el montaje, pudiendo optar por sonidos realistas y literales, o por otros cuyo contenido provenga de la relación simbólica entre ellos. En todo caso, para Kieve el montaje siempre sería simbólico, en la medida en que yuxtapone contenidos que no van unidos de modo natural para relacionarlos en la mente del oyente;
- el filtro, que priva de algunas frecuencias al sonido capturado en la toma, y que puede hacer, por ejemplo, que una voz parezca oírse a través del teléfono —un efecto que sería realista en su literalidad—, o escucharse cuando es la voz del pensamiento interior de un personaje —efecto simbólico, en la medida en que no hace referencia a ninguna experiencia sensorial reconocible—;
- el eco, que también puede ser utilizado tanto literalmente como simbólicamente;

- el coro. Este concepto, exportado directamente de los programas de Norman Corwin, hace referencia a las orquestaciones de voces simultáneas que se encuentran en programas como *The Fall of the City* (1937) y *Air Raid* (1941).

En cuanto al guion, Kieve hace de nuevo hincapié en la limitación de la capacidad del oyente para retener demasiados personajes al igual que sonidos. La ausencia de contenido visual hace que solamente esté presente quien suena, y por ello, un exceso de personajes imposibilitará su permanencia prolongada en el programa —por obvias razones de tiempo— y facilitará su olvido. Además, resalta la necesidad de diferenciar bien a los personajes, ya sea por su timbre de voz, su forma de hablar, sus nombres y, de nuevo, su presencia frecuente, que sirva al oyente para no olvidarlos (1945, pp. 103-108).

Este tipo de precisiones formales dan cuenta del detallado nivel de desarrollo técnico y conceptual alcanzado en Estados Unidos por el medio en su vertiente más creativa, como atestiguan los ejemplos citados por el autor: programas populares como *The Shadow*, o las obras de Norman Corwin. Todos los planteamientos persiguen, como en el cine clásico, la inteligibilidad, la transparencia, y la inmersión del oyente en el programa como si de una realidad se tratase. Una manera de pensar que contrasta con cualquier planteamiento narrativo de vanguardia en el que se hace consciente al oyente de la representación, como sucede en el teatro de Bertolt Brecht, en el cine moderno de directores como Jean-Luc Godard, o en un radiodrama como *Balada con el no de fondo* (Leocadio Machado, 1972).

3.2.2. Antonio González Calderón

Respecto a Antonio González Calderón —conocido artísticamente como Antonio Calderón—, realizador de programas de ficción para Radio Madrid, las fuentes lo citan como un inagotable innovador, cuyos experimentos, a veces radicales, llevaban las posibilidades expresivas del medio a su límite. La obra más citada como referencia del trabajo de este autor es *Pasos*, realizada en 1940 como respuesta a las afirmaciones de Kieve de que sonidos como los pasos solían ser innecesarios en radio. Calderón tomó esta reflexión como un desafío

y realizó una obra experimental en la que escuchamos de manera ininterrumpida un caminar, mientras los sonidos del entorno cambian a medida que avanza. Esto genera la sensación en el oyente de estar siguiendo a un caminante en su recorrido por diferentes lugares de la ciudad: el fondo sonoro va cambiando mientras los pasos se mantienen constantes. Desgraciadamente, no se conserva registro sonoro alguno de esta obra. Queda el testimonio de su difícil realización, con un micrófono móvil, como una cámara de cine que realizase un *travelling*, con el que se recreó literalmente un recorrido físico para lograr el mayor realismo posible (Ginzo y Rodríguez, 2004, pp. 99-102).

Además de esta labor de experimentación, Calderón fue creador en 1942 —y responsable durante varias décadas— del celeberrimo *Teatro del aire*, programa de representaciones radiofónicas que incluía adaptaciones literarias y obras escritas específicamente para el medio (Ginzo y Rodríguez, 2004, pp. 119-156). Este proyecto tuvo un antecedente en la serie *Teatro clásico*, que dos años antes se había puesto en marcha bajo la dirección de Enrique Llovet (Faus, 2007, p. 813).

El proyecto inicial preveía la creación de obras originales que pudieran ser vendidas a distintas cadenas de todo el territorio nacional. Sin embargo, el ahorro en derechos de autor que suponía adaptar obras de siglos pasados condujo al programa a un alto porcentaje de adaptaciones escénicas.

Un problema técnico limitaría la distribución por el territorio nacional de este contenido: la conexión y emisión de otras cadenas del contenido de Radio Madrid solo se podía realizar por vía telefónica, con una calidad de sonido insuficiente para una emisión profesional. La posibilidad de enviar discos a las emisoras se descartó en principio por la ausencia de equipos reproductores en los estudios. Por lo que la solución finalmente aplicada fue que los guiones se mandaron durante años a las emisoras reproducidos mediante máquinas multicopistas. En cada emisora, un cuadro propio de actores interpretaba el guion recibido de Madrid. Estas rutinas de trabajo cambiaron con la generalización del uso de grabadoras de cintas magnéticas, que se produjo en España entre 1954 y 1960; así se permitió que los mismos programas producidos en Madrid

fueran enviados a todas las emisoras que decidieran comprar el contenido, de forma que se las excluía de la producción (Faus, 2007, pp. 804-809).

Por el auge de las producciones de radioteatro ya descritas, tanto en emisoras de la Cadena SER como de RNE, se formaron grupos de intérpretes dramáticos fijos: el llamado «cuadro de actores» de la emisora, constituido por profesionales contratados durante todo el año a tiempo completo —vacaciones pagadas incluidas—, y que gradualmente se convertirían en estrellas populares entre el público.

Los cuadros más relevantes fueron los de Radio Barcelona (que se mantuvo estable de 1941 a 1980), el de Radio España de Barcelona (a partir de 1939), y el de Radio Madrid (a partir de 1942, con la creación del *Teatro del aire*) (Faus, 2007, pp. 820-821). En este último, el de mayor popularidad, destacaron figuras como Juana Ginzo, Matilde Conesa o Pedro Pablo Ayuso (Díaz, 1992, p. 218). La procedencia de estos nuevos talentos, buena parte de ellos ajenos a la interpretación en otros medios como el teatro o el cine, se debía en buena medida a iniciativas como *Tu carrera es la radio*. Otras similares fueron el «Concurso radiofónico de la gran empresa Segarra», que se celebraba en los teatros madrileños Alcalá y Calderón, y el programa *Ráfagas*, de Francisco Garzón (Faus, 2007, pp. 819-820).

3.2.3. Antonio Losada

Si durante los años cuarenta la creatividad del drama radiofónico estuvo marcada en Madrid por la presencia de Calderón y Kieve, en Radio Barcelona despuntó un profesional de características peculiares: Antonio Losada. Su uso de los elementos del lenguaje radiofónico, con una marcada influencia de la estética cinematográfica, hizo que sus obras quedasen por delante de sus coetáneos en el aprovechamiento del medio. Un ejemplo característico fue su célebre adaptación de la novela *El hombre invisible*, de H. G. Wells, que llamó la atención por su uso expresivo de los ruidos (Balsebre, 2002, pp. 177-178). Con programas como este marcó profundamente el inicio y desarrollo de una escuela de radio dramática con características propias, la de Barcelona (Rodero y Soengas, 2010, p. 41).

3.2.4. El radiodrama masivo: los seriales

El mayor hito de popularidad de la ficción radiofónica española, sin embargo, llegaría en los años cincuenta, gracias al aumento en éxito y producción de una práctica narrativa cuyo poder de convocatoria en el público será durante décadas insuperable: los dramas seriados —en los que unos mismos personajes viven distintas peripecias en cada episodio— y especialmente las radionovelas —en las que seguimos a los mismos personajes en tramas que continúan de un episodio al siguiente— (Barea, 2000, p. 73). De corte folletinesco, se nutrían de una serie de tópicos recurrentes: mujeres engañadas, madres solteras o hijos perdidos en la infancia... El público objetivo de este género eran las mujeres de la época, que por ser en su mayoría amas de casa, escuchaban durante mucho tiempo la radio, y se trataba de llegar a ellas con temáticas que encajasen en su identidad cultural en aquel tiempo (González-Conde *et al.*, 2019, p. 29).

Un profesional emerge como figura principal de la radionovela en aquellos años: el guionista Guillermo Sautier Casaseca, autor de más de 300 seriales. Inicia su carrera gracias a los guiones que envía a *Tu carrera es la radio*, uno de los cuales recibe el premio otorgado por el programa. Desde entonces, y en muy poco tiempo, Sautier se convierte en un prolífico guionista de largos y exitosos seriales radiofónicos que pasan a la cultura popular, como *Lo que no muere* o *Ama Rosa* (Rodero y Soengas, 2010, p. 31).

El serial mantendría su vigencia hasta los años setenta, cuando la generalización del uso de la televisión provoca un rápido declive. No obstante, cuando dejan de producirse, todavía gozan de un nivel de audiencia considerable (Rodero y Soengas, 2010, pp. 22-23).

3.2.5. Aníbal Arias y *Radiofonismo*

El volumen escrito por Robert Kieve encontró un importante sucesor en el volumen de Aníbal Arias *Radiofonismo*, publicado en 1955, en pleno auge de la radio de entretenimiento en España. Arias Ruiz, militante falangista, del Frente Juventudes y del Sindicato Español Universitario, fue director de Radio SEU, fundada en 1941, y fundador de la Cadena Azul de Estaciones-Escuela, una

red de emisoras para formar a jóvenes que se extendía por diversas zonas del territorio nacional. Además, fue presidente y fundador de la Academia Española de la Radio.

En su libro, Arias ofrece, entre otros contenidos, reflexiones generales sobre la radio, en las que pone de manifiesto su inmediatez, su carácter masivo y por tanto espectacular —en la medida en que aspira a atraer y mantener prolongadamente la atención de un grupo considerable de personas— (1955, pp. 73-76), desde una perspectiva muy cercana al libro de Kieve: se plantean convenciones como los distintos elementos que componen un estudio radiofónico, una explicación de los gestos que se realizan al control técnico, la manera de escribir y hablar para el micrófono, el uso de los distintos planos sonoros, etc. Respecto al radiodrama, curiosamente no incide de manera general en la creación de contenido dramático para radio; sí en la adaptación de fuentes literarias de tipos específicos, para las que ofrece consejos específicos: cuento, novela, obra de teatro... (1955, pp. 238-249).

3.2.6. España entra en el Prix Italia

En 1962 el Prix Italia supone una doble novedad para España: nuestro país participa por primera vez con obras presentadas por RNE, y además resulta ganador en una de ellas, en la categoría de mejor obra musical. Se trata del programa *La tarde, la noche y el amanecer*, denominado como poema sinfónico-literario, obra del músico Rafael Ferrer y el guionista José María Tavera. Con un fondo musical, se canta a elementos naturales, como el río, la tierra, el aire y a la mujer. Esta obra marca un hito en la radiofonía española, que tardaría varias décadas en volver a producirse, porque entre 1963 y 1997, pese a que España presenta regularmente propuestas, ningún premio más es otorgado a nuestro país. En particular, Ferrer y Tavera volvieron a intentar hacerse con el premio en 1975, con una obra de características similares a la ya premiada. Se tituló *Balada mediterránea de la sirena y el pescador*, y ofrecía una historia en la que, como en su predecesora, se presentaba una ambigüedad poética en las relaciones entre hombres y mujeres y elementos de la naturaleza de nuestro planeta, como el mar y la tierra.

España volvería a ser galardonada en 1998, 36 años después de la primera vez, con el piloto de serie radiofónica *Herederos del tiempo*, de Federico Volpini y José María Silva. Según Munsó Cabús, el premio no se concedió en todos estos años porque razones políticas —España era una dictadura en una Europa cada vez más democrática— llevaron a un veto no declarado (Munsó, 1988, p. 106). Así, todos los programas que analizamos en el presente trabajo se presentaron a la competición de mejor obra dramática sin que probablemente se los llegase a considerar. Aunque también hay que tener en cuenta que en un año como 1978 participaron 54 empresas de 31 países; por una cuestión de estadística, es más difícil ganar si hay muchos competidores.

En el período de las obras que analizamos en este trabajo, entre 1965 y 1980, había tres categorías, con tres jurados diferentes, a las que se podían presentar los programas de radio: drama, documental y musical. En el terreno dramático, de nuevo ateniéndonos a nuestro objeto de estudio, las propuestas de RNE entre el primer año de ese intervalo y 1973 serían en su mayoría obras escritas y realizadas por Leocadio Machado: *La siesta de los caimanes* (1965), *Balada con el no de fondo* (1967),² *Tragedia negra para voces blancas* (1969), *Génesis, 1,1: 11,3* (1971), *Las uvas del anochecer* (1972) y *Experiencias para una sola voz* (1973).

3.2.6.1. Leocadio Machado

Leocadio Machado (Tenerife, 1923-Alicante, 2009), procedía de una familia de tradición intelectual. Inició su carrera en la radio el 8 de mayo de 1944, cuando en RNE la actriz Mercedes Bosque interpretó la poesía *La ofrenda de los dioses* escrita por Machado, en un programa dedicado a Tenerife dirigido por Lorenzo Valenzuela Rodríguez. Así inició su carrera este autor, que pronto se haría cargo de programas dramáticos de la casa, además de realizar en paralelo una importante labor como corresponsal: se embarcó en la nave Juan Sebastián Elcano, estuvo ante el papa en Bombay, entró en antena desde Belén un día de Nochebuena, etc.

² Según Munsó Cabús, el año de producción es 1967, pero según la información proporcionada por la organización del Prix Italia, compitió en 1968.

En el terreno dramático, Leocadio Machado se definió por una aproximación creativamente heterodoxa a la confección de programas dramáticos. A veces se trataba de adaptaciones, como una versión de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Otras obras de Machado, realizadas con la colaboración de Ángel Vilches, son los episodios de la serie *La radio estaba allí*, en la que distintos momentos históricos de siglos pasados eran recreados con la intervención de la radio como si el medio de comunicación hubiera existido en la época de cada suceso y diese cuenta de ello en el momento (Munsó, 1988, pp. 108-109).

También abundaban los guiones originales y, como se ocupaba también de su redacción, podemos considerar suyas las preocupaciones temáticas y las elecciones estilísticas que reflejan. Así, sus obras escritas para el Prix Italia entre 1963 y 1972 lo mismo podían emplear la palabra como vehículo fundamental (*Experiencias para una sola voz*), como podían componerse exclusivamente de sonidos (*Balada con el no de fondo*). Podían versar sobre preocupaciones relacionadas con su tiempo como el medio ambiente (*Las uvas del anochecer*), como sobre la vida entendida en términos generales (*María*); lo mismo podían ser una parábola futurista (*Las uvas del anochecer*), que un drama social contemporáneo (*Tragedia negra para voces blancas*).

La obra más radical y relevante de la carrera de Machado es sin duda *María* (1963). Planteada como un experimento en busca de un lenguaje radiofónico universal, como una especie de esperanto del medio (Munsó, 1988, p. 107), el programa trata de narrar una historia sin recurrir a la palabra: tan solo se oye una repetida en varias ocasiones: la que da título a la obra. Esta palabra es dicha ocho veces en el relato, en diferentes circunstancias y con distintas intenciones. Lo que se nos narra es la vida de María desde que nace hasta que muere, siempre a través de los sonidos que la rodean y de su propio sonido, que es el de un tacataca, juguete infantil integrado por unas bolas chocantes. El grueso de la narración la componen así sonidos diegéticos: se escuchan por ejemplo niños jugando, música de bodas, y el ruido de la pala cavando en un entierro. En cierto modo, la palabra «María» es un ruido más. Resulta oportuno, dado su carácter abiertamente experimental en lo artístico, que *María* fuera el primer radiodrama que envió España al Prix Italia (Fernández, 2019, p. 172),

en el que se valora la originalidad.³ Aunque el programa no recibió el galardón —sí quedó como finalista—, la RAI seleccionó el programa para ilustrar una teoría sobre el radiodrama (Munsó, 1988, pp. 106-107).

Belén Fernández González ha destacado cómo *María*, en su implacable restricción de la expresión radiofónica a los ruidos y una sola palabra, acaba por constituir una narración abierta en la que el oyente tiene un importante margen para interpretar lo que está ocurriendo en el drama (Fernández, 2019, p. 182). Esta tentativa experimental siguió guiando otras obras de Machado, como *Balada con el no de fondo* (1968), en la que con el fondo de la guerra, como sucediera en *María*, una palabra atraviesa todo el relato: «No», como negación de todo lo que supone desunión entre las personas. El propio Machado recalca la libertad que en una obra como esta o su inmediato precedente tenía el oyente, toda vez que la comprensión total de la historia narrada era imposible (Munsó, 1988, p. 108).

Tras realizar *Las uvas del anochecer*, en 1972, su último programa para el Prix Italia, Machado culminó su carrera profesional trasladándose al medio televisivo. Antes de dejar las ondas, no obstante, vaticinó el proceso que habría de tener lugar en la radio española a partir de la década de los ochenta: la progresiva asunción por parte del redactor de las labores de locución.

En 1973 aparece por primera vez entre las obras presentadas al galardón un trabajo realizado por Carlos Infante: *José, el hombre música*, que competía en la categoría de obra musical. Machado desaparece entonces de las propuestas de RNE al Prix Italia y es Infante quien se convierte en una presencia recurrente en los siguientes años.

³ RAI Radio Televisione Italiana (9 de mayo de 2021). About - Prix Italia - Rai. <http://www.rai.it/prixitalia/news/2019/10/About-Prix-Italia-860f36ba-3a3d-44c3-a49e-1105427193ac.html>

3.2.6.2. Carlos Infante

Carlos Infante (Madrid, 1946) es un profesional con una andadura totalmente diferente. Durante su juventud se formó en el Centro Español de Nuevas Profesiones en tres especialidades relacionadas con el medio radiofónico: Guion, Locución y Realización. En paralelo, se formó como actor en el Real Conservatorio de Arte Dramático; en su breve andadura teatral logró dos premios nacionales de teatro *amateur* por su interpretación protagonista en las obras *La ciudad sin dios* (1968) y *Un sombrero lleno de lluvia* (1969). Su trabajo como técnico de sonido en el estudio CIMASA le introduce en el mundo de la producción sonora profesional, mediante trabajos publicitarios y radiofónicos.⁴

En 1971 funda su propia productora, Producciones Infante, desde la que escribe y realiza un programa de radio experimental. Esta obra, que nunca se llegó a emitir, llama la atención de responsables de Radio Nacional que en 1974 le encargan la realización de un programa musical para competir en el Prix Italia. Esta obra es *José, el hombre música*, escrita por Agustín Medina, y utiliza música, un narrador y sonidos y frases (no diálogos) para contar la vida de su protagonista, desde el nacimiento hasta la muerte. José, nos cuenta la voz del narrador, es un hombre-música, en una ciudad de hombres-ruido. Esta diferencia esencial provocará que, superada cierta alegría inicial, algunos aspectos del mundo lleven a José a la tristeza y finalmente a la muerte. Belén Fernández González ha destacado de esta obra su fuerte carácter experimental, tanto en la abundancia de códigos sonoros —música, ruidos, voces— usados de manera no convencional, como en la narrativa —con una voz que relata de manera omnisciente— y el tema tratado, que representa la experiencia de la diferencia desde una perspectiva individual (2019, p. 205).

Pese a que la obra no obtiene el galardón al que aspiraba, la buena acogida que obtiene favorece que Infante continúe trabajando para Radio Nacional de España en la elaboración de programas para competir en años siguientes. Así,

⁴ Cursos de Locución en Madrid (23 de octubre de 2021). <https://www.carlos-infante.com/experiencia.html>

Infante realiza varios programas en los años siguientes alternando distintos géneros radiofónicos.

El género fundamental de las obras es el dramático: dos de ellas centradas en creadores literarios reales con guion de Juan Farias: *El hombre de Praga* (1975), centrada en los últimos días del escritor Franz Kafka, y *En busca de Marcel Proust* (1978). El otro programa es una adaptación de la novela de Peter Handcke *Gaspar* (1976), que deriva a su vez de una versión teatral realizada por José Luis Gómez.

La primera sigue al escritor en su deambular por su ciudad, mostrando desde su subjetividad cómo las interacciones con sus familiares y conocidos, así como con su propio interior —presente como un enano al que encarna Narciso Ibáñez Menta—, minan su estado de ánimo hasta desembocar en la muerte. La segunda se centra en la personalidad de Marcel Proust mediante el contraste de formas de pensar y sentir que se produce en el diálogo que mantiene con alguien totalmente distinto: Antoinette Faure (mujer de Félix Faure), que le realiza el célebre «cuestionario Proust». La obra tiene un epílogo en el que Proust, cercano a la muerte, se acerca a experiencias y sentimientos de Antoinette que originalmente no compartía.

Gaspar (1976) cuenta la historia, basada en hechos reales, de un «niño salvaje», criado al margen de la sociedad, que entra en contacto con ella cuando solo es capaz de articular una frase. El recorrido de aprendizaje que se produce hasta que llega a hablar y razonar como un adulto le lleva desde la alegría a la desesperación, por la dificultad de comunicarse con los demás y encontrar la felicidad en el mundo. El texto, de carácter irreal y concebido como una especie de ensayo filosófico, muestra las interacciones del protagonista (interpretado por José Luis Gómez) con una sucesión de voces a su alrededor que le responden y comentan lo que él dice.

A esta lista habría que añadir la obra *Los cachorros* (1978), adaptación de la novela corta de Mario Vargas Llosa sobre los efectos que tiene en un grupo de niños la castración accidental de uno de ellos por parte de un perro. Si bien este programa no está realizado por Infante, sino por Concha Villalba, guarda

ciertas similitudes estilísticas atribuibles al hecho de que nuestro hombre trabajó en ellas como ayudante de realización, tarea desempeñada con frecuencia por Villalba en los programas de él. Se trata pues de una obra realizada por una profesional distinta a Infante, pero a fin de cuentas ambos colaboraban en un mismo equipo creativo.

Además, Infante también competirá en dos ocasiones en la categoría de programas documentales, con *Ensayo para una retirada* (1976) y *A tumba abierta* (1982). La primera, concebida por Ramón Trecet, está compuesta principalmente de entrevistas obtenidas en Nueva York a familiares y amigos del cantante folk Phil Ochs, que se había quitado la vida en 1976 a los 36 años de edad. Por el programa desfilan las voces de sus hermanos, de Pete Seeger y del poeta Allen Ginsberg entre otros, y dan cuenta de los motivos del suicidio. Además, la música de Ochs y sonidos de diferentes momentos históricos del devenir de Estados Unidos en los veinte años anteriores ilustran el relato.

El otro programa, *A tumba abierta* (1982), de corte más periodístico, presenta declaraciones de presos y funcionarios de una cárcel española en una investigación sobre el efecto que produce en los delincuentes convictos el hecho de la reclusión. Como elemento de transición entre las intervenciones verbales y verdadero *leitmotiv* del programa, se escucha una canción de Miguel Ríos compuesta específicamente para la producción.

Por último, Infante realizó un programa de género musical en colaboración con José Luis Gómez: *Punta Altiya (El vuelo de Ícaro)*, de Alfredo Aracil (1983). Se trata de una obra totalmente experimental en la que no hay narración al uso.

3.2.7. El radiodrama de 1970 a la actualidad: declive en la programación, auge en la academia

En los años setenta y ochenta la radio dramática sufre un intenso declive que desemboca en la reducción de la producción de programas a cifras residuales. El serial humorístico *La saga de los porretas*, emitido entre 1976 y 1988 por la Cadena SER, es una de las últimas producciones de la tradición iniciada en los años cuarenta. En los años noventa la radio dramática se encuentra práctica-

mente extinta, y el medio se orienta sobre todo hacia contenidos periodísticos y deportivos (González-Conde *et al.*, 2019, pp. 44-48).

Sin embargo, en torno al cambio de siglo el interés por la radio se ha avivado en nuestro país, gracias a los trabajos de José Iges, Armando Balsebre, Pedro Barea, Emma Rodero, Belén Fernández González y Virginia Guarinos, que, con su tesis doctoral *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible* primero, y después con su *Manual de narrativa radiofónica*, ha ofrecido marcos teóricos renovados para el estudio académico de la radio.

3.2.7.1. El arte sonoro según José Iges

La tesis doctoral de José Iges, del año 1997, propone un acercamiento a lo que denomina «arte sonoro», que, según su hipótesis de trabajo, tendría características artísticas, por un lado, y a la vez propias de la radiodifusión. Se trataría de obras de carácter experimental que exploran las propiedades del medio a través de las técnicas de producción. En esas obras juega un papel la tradición, según Iges (1997, pp. 26-28), en particular la cultura musical, y también escrita, cinematográfica y teatral; pero además habría una especificidad artística del medio radiofónico.

Este autor define el lenguaje radiofónico como normas sonoras y no sonoras que garantizan que el mensaje sonoro del emisor sea entendido por el receptor. Ese mensaje está constituido por palabra, ruidos, música y silencios organizados sintagmáticamente en sucesión continua —según definición de Balsebre— (Iges, 1997, pp. 128-129).

Para Iges, la unidad mínima sería el objeto sonoro, y el discurso se efectuaría de modo secuencial (espaciotemporal). Critica determinadas tradiciones que hacen hincapié en el componente verbal de la radio olvidándose del contenido existente en la expresividad de la voz, comunicadora de estados de ánimo, y defiende la consideración de un mensaje como portador de un contenido semántico y otro estético.

Para caracterizar el lenguaje radiofónico, Iges se aproxima a él desde la narrativa literaria y cinematográfica, y desde una perspectiva musical. Y describe, así,

una oposición entre la radio considerada como generadora de imágenes mentales —algo para lo que depende de una narratividad textual—, y la radio como medio eminentemente sonoro según la tesis de Arnheim —en cuyo caso, la expresión se desarrollaría en un terreno más cercano a la musicalidad— (1997, pp. 17-21).

Así, frente a la escucha causal y la escucha semántica, definidas por Michel Chion (2011, pp. 33-40) existe una escucha reducida, descrita por Pierre Schaeffer, que simplemente se centra en las cualidades propias del sonido independientemente de su causa y sin leer en él un mensaje (Iges, 1997, p. 142).

Iges denomina «dinámica» la relación entre espacio y tiempo característica del mensaje sonoro, y defiende que frente a unas obras radiofónicas organizadas de un modo textual —como conjunto de sintagmas—, existen otras que funcionan mediante la relación musical entre lo que denomina objetos sonoros. La dificultad estriba en que generalmente las obras radiofónicas mezclan ambas técnicas. El elemento común sería para Iges la presencia de «objetos sonoros», hagan referencia o no a algo más que a sí mismos (textualidad) (1997, p. 150).

Los objetos sonoros no referenciales deberían clasificarse por tanto en términos musicales, según la línea establecida por Schaeffer: en función de su altura (tono), ritmo (frecuencia), intensidad (amplitud) y timbre; Iges completa esa clasificación con el añadido del concepto de densidad (1997, p. 145).

Así, para este autor el mensaje radiofónico narrativo-conceptual tiene una condición bidimensional que define las dos unidades sintagmáticas mínimas: la secuencia y el plano sonoro, que transmiten respectivamente información temporal y espacial (1997, p. 148).

Frente a la creación sonora narrativa que se centra en la yuxtaposición y superposición de tiempos y espacios diferentes, el arte sonoro no narrativo, musical, se caracterizaría por la deformación de la escala temporal y espacial, que convertirían el sonido en algo abstracto, no realista. Y que requiere, para su análisis, un tipo de notación específica, facilitada por el uso de sistemas informáticos.

Y como con frecuencia los dos modos de expresión se combinan, Iges considera insuficiente el análisis basado en la separación estricta de voces, ruidos, música y silencios, en la medida en que el tratamiento de una voz puede ser musical, la palabra hablada puede establecer el contexto de una escena igual que un ruido o una música, etc.

Por ello, Iges propone una clasificación que distinga, por un lado, entre sonidos naturales y sonidos sintéticos, y por otro, entre sonidos generados por humanos, sonidos generados por un entorno acústico o natural, y sonidos instrumentales generados por instrumentos específicamente destinados para ello —habitualmente musicales, pero no slo, y no es necesario que interpreten una partitura— (1997, pp. 156-170).

La palabra tendría que ser considerada así más allá de su dimensión semántica: los cambios de ritmo, de tonalidad, de amplitud sonora, la interpretación en definitiva del texto por parte del locutor o actor, admite una gran variedad de posibilidades cuyo análisis trasciende el significado de lo que dicen. El timbre también puede ser modificado mediante filtros electrónicos o digitales. Y en algunos casos, como el de los *text sound compositions* —surgidos en Suiza en la década de los cincuenta—, hay una poesía sonora en la que no hay significado más que el propio sonido de las palabras en sí (Iges, 1997, pp. 99-100).

Esta dimensión sonora se clasificaría en sonido musical —cuando es parte de una estructura en la que domina la función sonora sobre la semántica— y sonido no musical —cuando sirve para contextualizar el entorno acústico o el escenario de una acción— (Iges, 1997, pp. 162-163).

La voz humana puede llevar a cabo además sonidos no verbales —tos, *scat*, gritos, llantos— (Iges, 1997, p. 164).

Otra categoría descrita por Iges es la de sonidos del entorno, que incluye tanto sonidos naturales como industriales y urbanos, así como los del propio medio radiofónico —convirtiendo así el medio en autorreferencial— (1997, p. 166).

La manipulación externa de los sonidos, desde la misma toma —manejando por ejemplo la distancia del micrófono— hasta la posproducción de la grabación, mediante filtros, condiciona el resultado final (Iges, 1997, pp. 166-167).

Iges reflexiona por último sobre el silencio, cuya presencia se considera tanto desde la perspectiva de la propia estructura sonora del programa, como también desde los códigos culturales. Así, el autor (1997, pp. 171-174) considera el silencio:

- Como una experiencia inusual en los medios de comunicación que permite a la obra artística presentarse de manera diferenciada.
- Como pausas para respirar o producir un efecto dramático, en el habla.
- Dar valor a lo que viene tras el silencio o a lo que lo precede.
- Establecer un antes y un después en torno a sí, diferenciando pasado y futuro.
- Efecto mecánico cuando las pausas son regulares.
- Efecto orgánico cuando las pausas son irregulares.
- Significado en función del contexto.

Por último, Iges clasifica los géneros radiofónicos entre informativos y artísticos, y concreta sobre estos últimos el radiodrama —en el que los objetos sonoros se ponen al servicio de una narración—, los musicales y los híbridos —que serían mixtos tanto en función como en estructura— (1997, pp. 176-183).

Así, en el radiodrama el sonido verbal determina la acción, las circunstancias y los personajes, ocupando un papel principal. El sonido no verbal y corporal sirve de complemento, y los del entorno acústico pueden aparecer como reemplazo de un sonido verbal o bien como escenario auditivo. Por último, los sonidos instrumentales podrían tener función expresiva y descriptiva (Iges, 1997, p. 169).

3.2.7.2. Pedro Barea y el teatro de los sonidos

Por su parte, Pedro Barea, profesor de la Universidad del País Vasco, desarrolla en su volumen *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro* (1999) diversas perspectivas sobre la radio dramática, la representación escénica y sus vinculaciones. Algunas de ellas son históricas, y tienen que ver con distintos aspectos de la radio de nuestro país, como el papel de la mujer y la presencia de Bertolt Brecht, pero otras aportaciones de esta obra entran de lleno en la clasificación teórica de los recursos expresivos del radiodrama. Así, este autor ofrece una clasificación de la manera en que la radio puede dar cuenta del movimiento, mediante dos grandes grupos de situaciones.

Por un lado, en el sonido monofónico, cuando existe un solo micrófono, este se comportaría como una cámara de cine, con un único punto de vista. Así, en relación a su distancia respecto a la fuente, podría hablarse, sostiene Barea, de primerísimo primer plano (o distancia íntima), primer plano (o distancia personal), plano general (o distancia social) y plano de fondo (o distancia ambiental o pública). Esta clasificación heredera del cine se mantiene cuando existen varios micrófonos que recogen sonidos simultáneos y que el oyente escucha en mono. El equivalente cinematográfico sería la pantalla partida: hay dos o más cámaras cuyas imágenes vemos simultáneamente. En este caso, Barea mantiene la misma nomenclatura (2000, p. 124).

Por otro, el autor considera lo que denomina «planos sonoros del movimiento», que en mono se caracterizan por contar con la posibilidad dinámica de acercamiento o alejamiento, que el oyente reconoce por el cambio de amplitud de la onda sonora, y por el efecto *doppler*: mayor presencia de frecuencias graves en los sonidos lejanos y mayor presencia de frecuencias agudas en los cercanos (2000, p. 118).

Además, Barea defiende la existencia de un decorado sonoro, definido por lo que suena sin tomar parte en la acción, y un decorado verbal, definido por aquello de lo que se habla. Y los sonidos requieren adiestramiento previo para su reconocimiento, requerido para la comprensión del mensaje. La posibilidad de que los sonidos se interfieran entre sí en la percepción del oyente, y se

genere confusión, favorece que se suela optar por una organización de sonidos en sucesión más que simultáneos, y deben tener una duración y entidad mínimas para ser claramente apreciables y diferenciables por el oyente. Establecidos estos límites, Barea afirma que existen paralelismos generales entre las diferencias espaciales simultáneas descritas por James Gibson para el arte pictórico, es decir, que las cualidades espaciales que transmite un cuadro podrían ser reproducidas sonoramente en su mayoría (2000, p. 145).

También cabe destacar la aportación de Barea al describir la construcción de efecto de perspectiva a través del sonido. Este efecto, gracias al perfeccionamiento técnico de la reproducción sonora, en estéreo y con mayor definición cada vez, ha propiciado el establecimiento de dos perspectivas según el autor: una, de los personajes que se oyen en la obra entre sí, y otra, del oyente respecto a ellos. De nuevo, Barea (2000, pp. 147-149) recurre a Gibson para clasificar los sonidos empleando la taxonomía para el arte pictórico de este, y así define los siguientes tipos de perspectiva audible:

1. Sonora: por la contextura del sonido, relación entre distintas fuentes que suenan diferentes entre sí en cuanto a reverberación, amplitud, nitidez...
2. Por tamaño o volumen: por la amplitud de la onda.
3. Lineal: cuando alguna variación en el sonido, ya sea reverberación, un sonido que tapa a otro o un desvanecimiento, provoca una sensación de horizonte.
4. Biaural: sensación de profundidad provocada por las diferencias de volumen entre los canales del sonido estereofónico o cuadrafónico.
5. De movimiento, definidos por cambios de tono, intensidad y timbre.
6. Aérea, de lejanía.
7. De lo borroso: el grado de nitidez de un sonido separa unas fuentes de otras del mismo modo que el enfoque fotográfico.

8. Altura relativa, basada en relaciones evidentes por el contenido: el ruido de la hojarasca se percibirá más cercano que el ruido de un avión que pasa.
9. Cambios de contextura.
10. Cambio en el grado de duplicidad: uso de sonidos situados en diferentes planos sonoros.
11. Cambios en la proporción comparativa del movimiento: unos pasos que van de un lado a otro del estéreo evolucionarán más rápidamente si están cerca que si están lejos.
12. Integridad o continuidad del contorno: la medida en que la distancia puede hacer que los sonidos se confundan unos con otros.
13. Transiciones acústicas: cambios entre silencio y sonido, agudos y graves, suavidad y violencia, etc. Casi cualquier variación informa de la tridimensionalidad del espacio, al igual que una presencia silenciosa de la que se dé cuenta de algún modo.

Para transmitir una fuerte cantidad de posibilidades incluidas dentro de esos grupos, Barea hace hincapié en un reducido número de recursos, que dotan al medio radiofónico de cierta entidad artística en la medida en que fuerzan la abstracción. Así, cita:

- distancia del micrófono;
- regulación de la amplitud de la onda sonora mediante el potenciómetro;
- fingir con la voz el efecto de una distancia determinada;
- utilización de micrófonos distintos para conseguir sonidos diferentes, que den idea de espacios separados;
- reverberaciones, ecos y ecualizaciones conseguidos electrónicamente o mediante su captación natural con un micrófono;
- uso de diversos canales de entrada.

3.2.7.3. El lenguaje radiofónico según Balsebre

Por su parte, Balsebre ofrece en su estudio *El lenguaje radiofónico* la siguiente definición de los mensajes sonoros: «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». Esos códigos son según Balsebre estables, y eso es lo que permite hablar de un lenguaje radiofónico. Ese lenguaje radiofónico se aplica en estructuras denominadas objetos sonoros, cuya percepción como conjunto se define como forma sonora. Así, la forma sonora no consiste simplemente en la suma de elementos sonoros que integran el objeto, sino en las relaciones entre ellos. El mensaje sonoro es la información que las formas sonoras transmiten. El silencio quedaría, como forma no sonora, al margen de las formas sonoras, pero se relacionaría con ellas (Balsebre, 2004, p. 20).

El lenguaje radiofónico formaría parte según Balsebre de un sistema semiótico más complejo, en el que a los elementos lingüísticos —palabra, música, ruidos y silencio— se añadirían los técnicos —todo lo que la tecnología influye en la reproducción sonora— y la percepción del oyente. Y la estructura del lenguaje radiofónico tendría un componente semiótico, en el que lo subjetivo y lo connotativo estarían presentes tanto en el diseño del mensaje como en la recepción del oyente que sepa interpretar el lenguaje (2004, p. 26).

El primer elemento analizado por Balsebre es la palabra, que considera el único elemento imprescindible del lenguaje radiofónico. Coincide en ello con Arnheim, y si bien elogia el valor experimental de producciones sonoras que prescindan totalmente de la palabra —como algunas obras de Leocadio Machado, por ejemplo, *Balada con el no de fondo*—, descarta su valor más allá de la experimentación. Así pues, sin palabra no hay posibilidad de que podamos hacernos entender por el oyente mediante un mensaje sonoro (2004, p. 35).

Y se trata de una palabra cuyo uso se sale de las coordenadas que ocupa en la vida humana cotidiana, pues no precisa de interlocutor. Sin embargo, para Balsebre, como para Arnheim, el locutor debe conseguir transmitir mediante su uso de la voz la impresión de cierta naturalidad, para que el oyente no se sienta

distanciado de ella, sino que la relacione con el tipo de comunicación que se produce en un entorno de intimidad. Y también, siguiendo la línea de Arnheim, Balsebre reivindica el valor estético de la palabra hablada, que debe ser considerada así en su musicalidad (2004, pp. 41-42).

Los aspectos acústicos de la palabra hablada (vibración, fuente de energía y resonancia), así como el papel fundamental de las consonantes (inteligibilidad) y las vocales (expresividad), son descritos por Balsebre como preludio a la entrada en la terminología más habitual en el estudio: la música, el timbre, el color y la intensidad. Estos tres elementos interrelacionados constituirían lo que Balsebre denomina el «color» de la palabra. Esa coloración hace que niveles altos de intensidad y tono se asocien con aspectos visuales como la luminosidad, con todas las connotaciones psicológicas que ello puede conllevar, del mismo modo que los tonos graves y bajos corresponderían a la oscuridad, también con mayor lejanía (en las bajas frecuencias) o menor (altas frecuencias). Así pues, una voz más aguda sería más apropiada para un informativo impersonal, mientras que una voz grave sería más indicada para un programa en el que se busque establecer una atmósfera de mayor intimidad con el oyente, por ejemplo, un consultorio. Otros aspectos como el ritmo o la armonía de las voces (la relación entre ellas) integran un conjunto de variables que se deben adaptar al mensaje que se trata de transmitir (Balsebre, 2004, pp. 49-53).

En particular, el ritmo de las pausas debe atender a un criterio expresivo, que va más allá del respeto por los puntos y las comas del texto original. Y es que, para conseguir el efecto de lenguaje hablado, y no leído, las pausas tienen que relacionarse con el contenido de un modo expresivo, de forma que una pausa valore una palabra en particular, o corresponda a la introducción de un concepto nuevo, por ejemplo (pausas lógicas). Además, el ritmo de la palabra hablada se ve afectado por las variaciones en la melodía de la entonación —que han de adaptarse al contenido y evitar la monotonía—, y cuando hay varias voces, la frecuencia de alternancia de las mismas y el tiempo que se oye cada una. En este sentido, un exceso de voces provocará que, al haber menos repeticiones de voz, la sensación de ritmo sea menor (Balsebre, 2004, pp. 69-75).

La palabra hablada precisa, para hacerse inteligible, de una compatibilización de la precisión del lenguaje como expresión de conceptos con su lado expresivo a nivel sonoro. La inteligibilidad depende de una adecuada combinación de estos factores, que incluye licencias inaceptables en un texto literario (escrito para ser leído): la redundancia de palabras. Además, figuras literarias como el hipérbaton y la perífrasis se descartan, así como construcciones subordinadas. Con todo ello se logra una simplificación que favorece la escucha de las informaciones sucesivas del discurso de manera que puedan analizarse y asimilarse —frente a la síntesis visual que caracteriza a nuestra visión, lo escuchado obliga a que los elementos se dispongan en sucesión y sea necesario un análisis para extraer la idea de conjunto—. Aunque prima el lenguaje denotativo, recursos literarios como la comparación y la metáfora son adecuados por cuanto estimulan la generación de imágenes en la mente del oyente (Balsebre, 2004, pp. 84-88).

La música, definida como la variación simultánea de ritmo, melodía y armonía, tiene un sentido estético que describe la relación afectiva del nivel connotativo del lenguaje radiofónico. En el mensaje musical suelen alternarse estructuras particulares de género y códigos comunicativos, que dan cierta previsibilidad, con elementos más originales (Balsebre, 2004, pp. 89-92).

Y la unión de música y palabra en un mismo mensaje provocará relaciones entre ellas que transformarán sus respectivos significados por separado. De aquí surge la figura del *disc-jockey*. El ritmo musical, al ofrecer más variaciones posibles que el habla, es el fundamental cuando ambas formas de expresión conviven, con la palabra disolviéndose en el ritmo de la música y respetando la significación semántico-narrativa de esta al intercalarse, respetando su ritmo de tres posibles maneras: apareciendo en la transición entre períodos musicales (en la cadencia descendente), en la transición entre frases musicales (en el último período de las frases), o en la transición entre introducción y tema. La duración de los instantes de presencia y ausencia de superposición música-palabra determinará un ritmo músico-verbal en el que la unidad serán los distintos segmentos de palabra superpuestos en cada momento sobre música, o

los distintos segmentos de música que oímos en primer plano cuando acaba la superposición de palabras (Balsebre, 2004, pp. 95-98).

La música radiofónica tiene varias funciones posibles, según señala Balsebre (2004, p. 101):

- sintonía: identifica el programa radiofónico;
- introducción: presenta un tema o espacio del programa;
- cierre: fin de programa, tema o espacio;
- cortina: separa secuencias, contenidos o bloques temáticos de un programa, generalmente en los dramáticos;
- ráfaga: música breve, cumple la misma función que la cortina, pero incorporando un componente rítmico en géneros no dramáticos;
- golpe musical: música de uno, dos o tres acordes, y graduación tonal ascendente con resolución del tema musical *in crescendo*, que da énfasis a una determinada acción;
- tema musical: música que se identifica siempre que aparece en escena con un mismo personaje o acción.

Esta clasificación definiría según Balsebre la función semántica de la música radiofónica, pero no sería sino su estética acústica lo que le daría su verdadero valor de especificidad, más aún en el contexto de la radio. Esa estética comprende dos grandes categorías funcionales: expresiva y descriptiva. Esta última imita sonoramente un paisaje visual que inspira al compositor, mientras que la absoluta recrea un espacio ideal que solo existe en su imaginación. Y sus funciones estéticas en la radio serían expresiva, si la música da un clima emocional y una atmósfera sonora, y descriptiva, si la música describe un determinado paisaje en el que se ubica la acción del relato (Balsebre, 2004, p. 102).

Las asociaciones culturales de cierto tipo de música con cierto tipo de historia (género), favorecidas por el cine, son denominadas por Balsebre semántico-convencionales. En el lenguaje radiofónico, afirma, el movimiento melódico de

la música denota el aspecto narrativo de las imágenes auditivas, y determinará muchas veces la naturaleza específica de la secuencia, como unidad sintagmática de la narración radiofónica (2004, p. 106).

Otra dimensión es la capacidad que tiene la estructura melódica del tema para informar de una determinada perspectiva espacial: el ritmo melódico marcará el paso de una secuencia a otra y el tempo, más rápido o más lento, definirá un punto de vista más o menos dinámico del oyente como espectador del «paisaje». La densidad polifónica también determinará la sensación de amplitud del espacio —una gran orquesta sería una gran extensión, mientras que un solo instrumento sería un espacio reducido—. Y el timbre tendrá un papel expresivo concreto que Balsebre define como el color del paisaje, y que Arnheim ya relacionó de hecho con colores visuales, asumiendo un efecto específico en cuanto a emotividad. Por supuesto, estas relaciones son abiertas y sujetas a la interacción de la música con los otros elementos del discurso radiofónico. Pero como demostrara Carol C. Pratt, existen asociaciones entre piezas musicales y adjetivos emocionales que demuestran que existe de hecho una percepción compartida del sentido emotivo de unos y otros estilos musicales. Hay, pues, convenciones sonoro-afectivas que son universales y que permiten un cierto grado de eficacia comunicativa cuando la música se emplea en radio: estereotipos (Balsebre, 2004, p. 112).

Algunos de esos universales tienen que ver con analogías formales evidentes entre la música y la realidad: por ejemplo, un ritmo agitado y las manifestaciones físicas de un estado de ánimo agitado con sus causas psicológicas. Como la manera de entender esa agitación es relativamente abierta a la imaginación de cada oyente, cabe considerar este tipo de asociaciones como arquetipos (Balsebre, 2004, pp. 112-113).

Música aparte, los otros elementos del lenguaje radiofónico reconocidos por Balsebre serían el silencio y los «efectos sonoros». Estos últimos, que nosotros denominamos «ruidos», los describe como «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».

De nuevo, nos encontramos pues con una referencia a la imagen, cuyos sonidos conocidos nos permitirían identificar la fuente, bajo unos parámetros de códigos culturales aprendidos. Esto constituiría el lado denotativo u objetivo de los ruidos. Pero su naturaleza subjetiva, definida por la manipulación de su forma sonora, su interacción con otros elementos sonoros (como palabra o música) y su montaje en el contexto radiofónico (entrada, salida, volumen), permiten introducir aspectos connotativos innumerables (Balsebre, 2004, pp. 123-124).

Los ruidos tendrían según Balsebre cuatro funciones posibles (2004, pp. 126-133):

1. Descriptiva: se trata de aquellos cuya presencia representa el contexto de la acción para dar mayor verosimilitud al paisaje sonoro en el que transcurre la historia.
2. Expresiva: se trata de aquellos cuya presencia tiene un valor metafórico que les permite trascender su significado objetivo y representar algún aspecto de la historia expresivamente.
3. Narrativa: se trata de aquellos cuya presencia denota en sí hechos del relato.
4. Ornamental: se trata de aquellos cuya presencia, por sí misma o en interacción con la de otros, produce una armonía estética sonora.

El último elemento del lenguaje radiofónico según Balsebre es el silencio. El silencio, que por sí mismo constituye la ausencia de comunicación sonora, al estar en relación con otros elementos sonoros se convierte en significativo en el proceso de comunicación. Hay un silencio verbal, constituido por las pausas que se producen de forma natural en el habla, que queda incluido en el lenguaje radiofónico. Pero, además, existen usos expresivos añadidos del silencio para la radio, que quedan condicionados por la capacidad del oyente de interpretarlos correctamente, en función de su conocimiento previo.

Balsebre clasifica los silencios radiofónicos en dos tipos: silencio psicolingüístico, cuando corresponde a procesos funcionales de trabajo con el código

(desciframiento, expresión), e interactivo, cuando tiene un valor afectivo. En la línea de Bruneau, Balsebre afirma que la presencia percibida de un hablante es mayor cuando realiza más pausas y más largas, pues el lenguaje verbal ininterrumpido genera un efecto psicológico de distanciamiento, frente a la pausa que sería integradora para el oyente (2004, p. 138).

Por último, definidos los elementos, Balsebre se lanza a definir el relato radiofónico. Partiendo de su descomposición en sintagmas, y reincidiendo en la idea de imagen visual como referencia —tanto del oyente como del creador— para los sonidos, el autor considera como elemento fundamental el montaje. Es decir, la integración en el programa radiofónico de todos los elementos sonoros que lo componen mediante su manipulación técnica. Se genera así una nueva realidad paralela a lo real. La realidad radiofónica. En ella se distinguen los siguientes elementos, definidos por Christian Pagano: unidades de tiempo (secuencias), de espacio (ambientes), perspectiva sonora y movimiento (Balsebre, 2004, pp. 141-145).

Respecto a las unidades en las que se descompone el relato radiofónico, Balsebre apuesta por una doble división, entre «plano sonoro» y «secuencia sonora». El plano sonoro sería la relación espacial entre el radioyente y el objeto de percepción mediante una sensación perspectivista de la realidad. El paisaje sonoro se configuraría, así, mediante unas relaciones de distancia —que se reflejan en la magnitud— y de términos (figura y fondo). Por su parte, la secuencia sonora estaría definida por la continuidad temporal (Balsebre, 2004, p. 148).

Por otro lado, la llamada perspectiva sonora es, según Balsebre, la presencia de un punto de escucha concreto, definido por las relaciones de distancia del oyente respecto de los distintos elementos, reverberación, eco y retardo temporal entre lo que percibe cada uno de los dos oídos.

Si bien algunos teóricos como McLuhan apuntaban a que el sonido radiofónico no aportaba información de localización en el espacio, sino que constituía en sí mismo un espacio virtual ilimitado, Balsebre entiende que, como la percepción humana agrupa lo que reciben los sentidos como un todo, la recepción de un sonido con perspectiva fuerza necesariamente a la idea de localiza-

ción en un espacio que se forma en la mente del oyente. Esta perspectiva se establece mediante el estéreo, que nos da una idea de direccionalidad, y la intensidad de los sonidos, que nos da una referencia de cercanía o de nivel de emisión. Se genera así una ilusión de realidad percibida desde un punto de escucha (Balsebre, 2004, pp. 149-151).

El ritmo general o semántico se definiría por la frecuencia de los distintos planos sonoros en el programa, y el ritmo sintagmático, por la frecuencia de la unidad temporal, es decir, de las secuencias radiofónicas (Balsebre, 2004, p. 158).

El equilibrio entre originalidad y redundancia permitirá la decodificación por parte del oyente del contenido: en la medida en que se combinan aspectos previsibles —como las convenciones formales— con otros originales, el producto mantendrá el interés y será inteligible. Y la densidad se define como la cantidad de fuentes sonoras en una unidad de tiempo dado, ya sea determinada en función de criterios denotativos o connotativos. Los límites de la capacidad humana para procesar varias fuentes simultáneas llevan a una consideración general de que más de tres fuentes constituyen una densidad alta y compleja para el oyente (Balsebre, 2004, pp. 159-162). En este punto, Balsebre coincide con las conclusiones del editor cinematográfico Walter Murch (2005), que, en su conferencia *Claridad densa – densidad clara*, ahondaba en los límites de la densidad de una mezcla sonora —en su caso aplicada a cine—.

El mensaje radiofónico sería así la agrupación de elementos conforme a un código sonoro con una función comunicativa semántica (denotativa) y estética (connotativa). Así pues, el oyente entiende como objetivo lo que se le cuenta, pero también ve excitada su sensibilidad por la manera en la que se le cuenta. La clave está para Balsebre en su condición sintagmática, elemento esencial en cuanto a la comprensión del sentido del mensaje por la relación de una secuencia (sintagma) con las que le precedieron y/o suceden. El texto sonoro sería, tomando como referencia a Umberto Eco, el soporte físico o psicofísico de ese mensaje, construcción sintagmática cuya gramática es compartida por el autor y el receptor del texto, y que en el medio radiofónico se compone de imágenes sonoras. Balsebre, aplicando la clasificación generada por Lotman

para el cine, ofrece una lista de los distintos niveles de los elementos del texto: 1) plano sonoro —sonido-signo como representación de un objeto—, 2) secuencia sonora —combinación de unidades semánticas en una línea secuencial—, 3) programa o formato radiofónico, y 4) suceso: el tema, la acción que representa toda la narración (2004, pp. 164-166).

El texto radiofónico puesto en palabras constituye el guion radiofónico, en el que se utilizaría la disposición vertical de la hoja para indicar la relación temporal sucesiva de los elementos, y la horizontal para señalar su convivencia espacial. En el caso de un guion, normalmente se trata de un texto radiofónico imaginado por el autor (imagen mental del emisor) para convertirse más adelante en un texto radiofónico real (imagen sonora) (Balsebre, 2004, pp. 175-176).

Hablando específicamente sobre el radiodrama, Balsebre afirma que su desarrollo desembocó en la creación de un código semiótico propio en el que el elemento sonoro fundamental es verbal, con el complemento de los ruidos y la música como aglutinante, y los silencios entre ellos. El elemento verbal requiere una consideración de las voces como elementos que deben ser armonizados, tanto en la elección de los timbres como en los ritmos, su melodía, la medida de las pausas, el color... (Balsebre, 2004, pp. 178-180).

Los otros elementos, música y ruidos, suelen ejercer un papel ambiental o de transición en el primer caso, y de realismo funcional en el segundo. La música separa escenas o genera atmósferas de fondo para el diálogo, y ruidos aportan verosimilitud a la idea de espacio en la que transcurre la historia. Sin embargo, este papel realista de los ruidos puede transgredirse y lograrse un uso menos realista y más expresionista, y del mismo modo se podría buscar funciones adicionales en el uso de la música o el silencio. Las convenciones pueden asimismo ser evitadas (Balsebre, 2004, pp. 181-182).

La impresión de realidad del radiodrama hace posible que su concepción temporal y espacial tenga valor estético. Estas concepciones se desarrollan mediante la continuidad y el paralelismo. La continuidad es la relación sucesiva entre sintagmas, ya sea sucesiva en la cronología de la historia o regresiva, si

vamos hacia atrás. Por supuesto, como en el cine, es habitual la compresión del tiempo real de la historia para condensar en la duración del programa lo esencial de lo que se quiere contar (Balsebre, 2004, p. 185).

El paralelismo hace referencia a la alternancia de secuencias que están sucediendo en el mismo tiempo narrativo. Según Balsebre, el cambio de secuencia (sintagma) define el relato radiofónico, y su valor viene dado por elementos de contenido y/o rítmico-estéticos (2004, pp. 188-189).

Balsebre identifica aspectos de la realización radiofónica con elementos formales cinematográficos; así, habla de la presencia de planos secuencia, de *travelling* sonoro y de punto aquí —que en cine sería el punto de vista— (2004, p. 187).

El montaje radiofónico se haría así en dos tiempos: primero se dispondrían los elementos en su orden, y luego se trabajarían los nexos entre ellos. La música es un frecuente aglutinante; el uso del narrador tradicionalmente se ha visto considerado como poco recomendable por razones de economía narrativa, aunque según Balsebre se considera justificado para aportar información de contexto necesaria, información visual necesaria, dar cuenta de un salto de tiempo que no sea claro de otro modo, y cuando el narrador es un personaje de la propia historia. El silencio también puede usarse como transición (2004, p. 190).

Por supuesto, estos nexos (silencio, narrador, música) sitúan la continuidad fuera de la historia en sí, que solo se haya constituida por la acción dramática. Existe la posibilidad de eliminarlos y sostener la continuidad con elementos internos, provocando un efecto más aparentemente realista (Balsebre, 2004, p. 191).

Los nexos entre escenas en montaje incluirían además elementos como fundidos de salida y de entrada —es decir, el paso gradual de la ausencia total de nivel sonoro al máximo nivel o viceversa—, fundidos cruzados —una fuente sube y otra baja—, superposición de una fuente sobre otra, corte directo —llamado «encadenado»—, etc. Y en este sentido, afirma Balsebre dos reglas generales —por lo tanto, reconoce excepciones particulares—: el corte directo servirá para transmitir una cierta inmediatez, un paso de un tiempo presente a

otro tiempo que le sucede generalmente próximo en el tiempo, o bien que le es paralelo, mientras que recursos como el fundido de entrada y de salida o cruzado servirán para señalar una distancia temporal mayor: *flashbacks*, *flashforwards*, etc. (2004, p. 193).

El fraccionamiento de la realidad a nivel semántico tiene como consecuencia, en el nivel estético, la sensación de ritmo, que es especialmente pronunciada en el caso del montaje paralelo (Balsebre, 2004, p. 195).

En la percepción el oyente reconstruye una realidad multisensorial en su imaginación partiendo de estímulos únicamente auditivos. En esa imaginación juegan un papel la memoria de las propias experiencias y el imaginario colectivo (Balsebre, 2004, pp. 219-228).

3.2.8. Últimas aportaciones nacionales

Por su parte, Virginia Guarinos, en su tesis doctoral de 1999, busca la definición del género del teatro radiofónico en las reflexiones de Armand Balsebre y Federico Volpini, estableciendo primero una distinción entre géneros ficcionales y no ficcionales, y otra entre géneros dramatizados y no dramatizados. Los géneros dramatizados son identificados por el oyente gracias a ciertos códigos implícitos, como los sonidos y el papel de las voces que participan —que no ejercen de profesionales radiofónicos en la ficción ni son anunciados por la cadena en tal condición, sino que fingen ser otros, es decir, son actores— (Guarinos, 1999, pp. 21-22).

Esta limitada definición la completa Guarinos con un préstamo de la teoría literaria, en la que autores como Félix Martínez Bonati definen lo ficcional como enunciación de lo imaginario procesado de modo semiótico por el receptor, consciente de que lo que está escuchando son hechos y personas imaginados por unos creadores.

El relato radiofónico cuenta con una serie de elementos indicadores —empezando con la presencia del narrador— que indican al oyente que está escuchando un relato que solo existe para que él lo oiga, ficcional. Entre ellos está la presencia del narrador, la sintonía del espacio ficcional, la sintonía in-

terna del propio relato... La menor presencia del narrador aproxima el relato a formas menos articuladas (aparentemente) de narrativa, como la teatral. Aquí cobran especial importancia los denominados «radiosemas»: palabras, ruido, música y silencio. Pero el narrador define al relato radiofónico y permite mayor facilidad en la comunicación de saltos espaciotemporales, no tanto de movimientos, porque la perspectiva sonora en tiempo real permite al oyente percibirlos sin que el narrador se los tenga que traducir en palabras (Guarinos, 1999, pp. 52-62).

El relato difiere con la radionovela, según Guarinos, en que esta es seriada: una historia continua cuyos personajes y espacios se repiten, lo que permite evitar en buena medida la exposición al comienzo de cada programa —si bien se necesita incluir recordatorios de ciertas informaciones de personajes y circunstancias, para que el oyente no se pierda en el relato—. Los conflictos se dilatan en vez de condensarse para conseguir ampliar al máximo la duración del producto; su conclusión se deja a veces abierta, ofreciéndose en el capítulo siguiente. El narrador pierde relevancia en favor de los personajes (1999, pp. 63-67).

Frente a estas tipologías tradicionales, Guarinos propone una división en dos grupos: los géneros narrativos —en los que hay un narrador presente— y los géneros dramatizados —en los que se nos presentan personajes, sonidos y música sin un narrador que medie—. El teatro radiofónico se entendería como perteneciente a la segunda categoría; dentro de ella, constituiría un tipo de discurso único, frente a los discursos seriados, que se desarrollan por episodios (Guarinos, 1999, pp. 125-128).

Para Guarinos, «se engloba dentro de radiodrama convencionalmente toda una serie de géneros ficcionales que utilizan al personaje hablando, dándose a conocer y actuando [...] Nuestro punto de diferenciación [...] será el de partir de las estructuras enunciativas utilizando la figura del narrador como elemento imprescindible para distinguir la existencia de un *showing* frente a un *telling*» (1999, pp. 167-168).

Se trata, pues, de un relato ficcional contenido en un único discurso con marcas de principio y de final donde, bajo el predominio del *showing* o mostración, los personajes por sí solos, por sus diálogos y sus actuaciones exponen la situación y hacen avanzar la acción hasta la resolución de los conflictos, ayudados por la técnica del montaje y el poder de otros radiosemas diferentes de la palabra de cada uno de ellos (silencio, ruidos y música), así como por las diversas posibilidades técnicas de diversificación espacial para marcar diversos planos espaciales, diversas intensidades expresivas, diversos momentos dramáticos o diversos tiempos (Guarinos, 1999, pp. 172-173).

El mensaje es enunciado por el realizador radiofónico y el director, que dinamizan, coordinan y elaboran estéticamente el trabajo, que incluye otros enunciantes parciales: el autor del guion, los personajes (enunciantes ficticios). A diferencia de lo que sucede en el caso del cine, donde hay una distancia entre el mundo del espectador y la representación, que delata la enunciación, para Guarinos en radio no se percibe un enunciante. La esencia del drama radiofónico requiere en opinión de esta autora la ausencia del narrador, porque de haberlo, el género sería narración radiofónica, y no drama. Como en el teatro en escena, los personajes son los sujetos del enunciado, y hacen de vínculo entre el oyente y el sujeto de la enunciación (1999, pp. 180-185).

Donde el teatro desarrolla la enunciación a través de un espacio simbólico en el que el espectador tiene que asumir como real el emplazamiento de la acción —ignorando la existencia de un escenario, de un patio de butacas—, en la radio (y en el cine) el producto no plantea problemas de verosimilitud en ese aspecto: su apariencia es realista. La enunciación tiene lugar entonces a través del punto de vista (o de escucha) del director y del realizador. Este último, del mismo modo que un director de cine combina planos, efectos visuales y de sonido, utiliza medios técnicos para hacer la escucha ya filtrada por una sensibilidad subjetiva. En cierto modo, realizador y director son los primeros espectadores de la obra en tanto que a la hora de diseñarla asumen necesariamente la posición del oyente que la escuchará (Guarinos, 1999, pp. 185-186).

Gracias al realismo que pueden conseguir cine y radio, el espectador no tiene inconvenientes en asumir ese punto de recepción ajeno como propio.

Guarinos atribuye a este hecho la escasez de símbolos tanto en cine como en radio: romperían esa verosimilitud que favorece este proceso de comunicación característico de ambos medios (1999, p. 187).

Como en cine, la enunciación en el radiodrama quedaría dividida en escenas, que se agruparían dentro de secuencias. Como transición entre las secuencias, se utilizarían a menudo signos de puntuación —sobre todo música y silencios—; estos recursos también se pueden usar como paso de una escena a otra, pero habitualmente con mayor brevedad, e incluso a menudo se prescindía de ellos (Guarinos, 1999, p. 190).

La continuidad de las escenas radiofónicas lleva a Guarinos a afirmar que en radio una escena no se descompone en planos como en el cine, no hay cortes para cambiar de plano (1999, pp. 180-183).

Por último, Guarinos centra su tesis en el estudio de los radiosemas, unidades mínimas del discurso radiofónico: palabra, ruidos, música y silencio. A ellos añade transiciones, como encadenados, corte, y el poco utilizado recurso de velocidad de paso de imágenes acústicas (1999, p. 193):

- La palabra sería el radiosema más rico, porque sirve tanto a la narración como a diálogos y monólogos, e incluye, no solo el contenido de la palabra en cuanto símbolo, sino a la voz en la que se emite, con su timbre, su entonación, etc. El uso del color de las voces, por asociaciones culturales y por el contraste entre ellas, supone una parte importante de la caracterización que en teatro se daría visualmente. Y aspectos técnicos en la grabación de la voz, como distancia del micrófono y reverberación, servirían para informar del espacio escénico. La presencia de un personaje en radio es a través de la palabra y la voz, que a diferencia de la presencia visual del teatro tiene un componente temporal que limita fuertemente el medio: el personaje solo está cuando habla. Eso genera limitaciones: la capacidad del oyente para retener voces distintas y asociarlas a un personaje, asumir la presencia de un personaje que de hecho no está presente (pues no habla), pero que sí está en la escena, y la obligación de recordar su presencia en caso de que no tenga mucho

que decir en largo tiempo. Y es que la palabra tiene que dar toda aquella información necesaria que el oyente no pueda ver. La clasificación de Jesús García Jiménez de los diálogos también se aplica en radio: informativos, fácticos, conceptuales y patéticos. Además, Guarinos añade que son sobre todo esenciales y alusivos. Una de las pocas limitaciones del diálogo en radio es la posibilidad de tener un personaje poco hablador, porque la presencia del personaje siempre está condicionada por su habla. Así que no puede quedar por debajo de un mínimo si queremos que esté presente (1999, pp. 202-211).

- Los ruidos, según Guarinos, equivaldrían al decorado y los elementos de atrezzo de una obra de teatro. También pueden tener una función expresiva metafórica, para representar el estado de ánimo de los personajes. Como con el diálogo, existe un riesgo de saturación de ruidos, tanto en el primer plano como en el fondo sonoro, que de darse haría que el oyente no recibiera con claridad el mensaje (1999, pp. 211-213).
- La música puede usarse expresivamente como puntuación para hacer transiciones entre escenas o secuencias, y también para ambientar una escena, ya sea diegética o extradiegética. Y por supuesto, la música puede acompañar una escena reforzando su tono emocional (Guarinos, 1999, pp. 213-214).
- El silencio se puede usar como puntuación entre escenas y secuencias y con dos funciones dramáticas: la pausa reflexiva, en la que la tensión se relaja, y el *impasse* dramático, en el que precisamente se busca dejar en suspensión la tensión (Guarinos, 1999, pp. 215-216).

Respecto a la construcción espaciotemporal, Guarinos relaciona el drama radiofónico con el cine y la televisión antes que con el teatro, en la medida en que no existen limitaciones espaciotemporales tan rígidas como las que impone el tener un escenario espacialmente limitado. Los saltos espaciotemporales son fáciles. Por otra parte, la estética sonora guarda relación con la del sonido en el cine. Pero también se reconocerían, según la autora, ciertas dificultades que distinguirían al teatro radiofónico de las películas y las series de televisión:

cuando hay un punto de escucha, la fragmentación en planos no sería posible con el mismo grado de libertad. Si bien Guarinos reconoce que movimientos de cámara y *zooms* podrían equipararse con movimientos del micrófono, afirma la imposibilidad de establecer planos que se alternen como una relación de plano y contraplano, en la que en uno hay referencias visuales del otro, y asegura que no es posible establecer una diferenciación entre primer plano y plano general. Se podría dar una idea del espacio mediante el uso de fuentes en distintos planos sonoros, pero poco más (1999, pp. 217-220).

Estas observaciones parecen discutibles en algunos aspectos. Un sonido algo lejano, con reverberación y que pasara con lentitud de lado a lado en una grabación estereofónica, podría considerarse análogo a un plano general, porque la ubicación del micrófono y las características resultantes del sonido nos dan una idea de cercanía, y permiten describir el espacio a través de la acción de un modo que sería imposible con mucha más cercanía a la fuente. Además, cabe la posibilidad de saltar de un punto de escucha lejano a uno cercano, con lo que el efecto de «cambio de plano» puede producirse a veces de forma muy cercana a la de cine y televisión. Por último, respecto al *zoom* y el movimiento de cámara, es interesante observar la diferencia que existe entre estos dos recursos técnicos en cine y televisión para poder ofrecer una verdadera analogía en radio: los movimientos de cámara alteran las líneas de perspectiva, porque al moverse la cámara físicamente las fugas cambian. Así, cosas que antes quedaban ocultas tras otros objetos pueden hacerse visibles, porque la nueva trayectoria visual permita verlo. En cambio, un *zoom* con la misma trayectoria que un movimiento de cámara de atrás hacia delante o viceversa provocará simplemente una ampliación o reducción de la imagen, sin alterar la posición relativa de unos objetos respecto a otros. Es el mismo efecto que si una fotografía ya hecha se recortase y ampliase.

En este sentido, es importante señalar que las equivalencias resultan obvias: el movimiento de cámara equivaldría al movimiento de micrófono, en el que las relaciones entre las distintas fuentes de sonido cambiarían, al moverse el punto de escucha. Y el *zoom* equivaldría a la subida o bajada del nivel sonoro. He aquí un ejemplo práctico: si, mientras unos actores hablan, alejamos el micrófono

de ellos, el efecto será similar al de un movimiento de cámara, porque sus voces menguarán de volumen a la vez que el micrófono captará nuevas resonancias que desde su anterior posición no captaba o captaba en menor grado. Sin embargo, si durante esa misma conversación de actores, en vez de alejar el micrófono modificamos gradualmente el nivel del sonido, la sensación resultante no incluirá aspectos físicos de movimiento en el espacio —como escuchar algunas frecuencias más y otras menos que antes del movimiento—, sino que simplemente la voz se oirá menos.

Resulta evidente que el movimiento de micrófono aporta más información sobre el espacio que la bajada de nivel. Esto hace que sea un recurso más realista, del mismo modo que sucede en el cine con el movimiento de cámara. Los *zooms*, en cambio, suelen ser aprovechados para reflejar aspectos no físicamente realistas, sino mágicos o subjetivos. Y esta función la pueden desempeñar igualmente sus equivalentes radiofónicos, las bajadas y subidas de nivel.

Por otra parte, en cuanto al tiempo del relato, Guarinos destaca la idoneidad de la radio para el *flashback* y el *flashforward* habituales en el cine, así como para la dilatación o contracción temporal, pues el tiempo del relato puede ser subjetivo, psicológico en lugar de realista: se cita el ejemplo de *La guerra de los mundos*, donde una temporalidad aparentemente continua incluye acciones que no daría tiempo a realizar en su duración (1999, p. 220).

En su manual, publicado en 2009, la autora ofrece nuevas reflexiones que complementan y actualizan su trabajo previo: define la narrativa radiofónica, en tanto que disciplina académica, como un subtipo dentro de la categoría de narrativa audiovisual, donde esta última se ocuparía del orden, descubrimiento, descripción y explicación de los elementos que forman el relato en los medios audiovisuales. La existencia de una semiótica propia del medio radiofónico, sostiene, hace necesarias dos vertientes dentro de la narrativa radiofónica: una analítica y otra creativa, que permitan el descubrimiento de nuevas formas. El estudio analítico está obligado a ser dinámico por cuanto la radio es un medio en constante evolución (Guarinos, 2009, pp. 16-17).

Además, Guarinos relaciona la narrativa radiofónica con dos narrativas con las que compartiría un buen número de elementos en común: la narrativa oral y la escrita. En común con la primera tendría la necesidad de sencillez, claridad y brevedad en la expresión (2009, p. 19).

La radio, defiende la autora, se define por su perspectiva exclusivamente sonora y su condición de temporalidad limitada. En contradicción una vez más con el pensamiento de Arnheim y diversos sucesores, Guarinos considera que la palabra y demás elementos sonoros de la radio evocan imágenes tanto para quienes los realizan como para el receptor. Así, hay una parte de representación visual implícita en el proceso (2009, p. 44).

A continuación, Guarinos ofrece una clasificación de los elementos sonoros del mensaje radiofónico, que manipulados de manera diegética o técnica para su uso fuera de la naturaleza pueden ser naturales, artificiales y artificializados, y siempre que se emitan por radio, se considerarán radiofónicos. Así, tendrá lugar un nuevo proceso de significación en el que cada sonido tendrá su propio significado dentro del mundo natural, el que le proporciona la transformación técnica, que lo convierte en un icono, y por último, su función dentro del relato. Esos valores del sonido pueden incrementarse por ciertas intensificaciones expresivas: técnicas, si alteramos el sonido de algún modo; fónicas, si incidimos en alguna palabra para enfatizarla; discursivas, si el énfasis se aplica a una frase o conjunto de frases; y asociativas, en las que se emplea la metáfora sonora mediante la unión de sonidos dispares (Guarinos, 2009, pp. 46-47).

Como componentes del mensaje sonoro radiofónico, Guarinos destaca la palabra, ya sea a través de diálogos o de monólogos. De estos últimos habría cinco tipos: dramático, si el personaje está solo en escena; equivalente, si finge dirigirse a otra persona ausente; incidental (o aparte teatral); narrado, si se trata de pensamientos que se dicen en tercera persona por un narrador; e interior, si es una voz que se oye sin que el personaje abra la boca como la voz interior de su mente (2009, p. 52).

Las funciones pueden ser, según la definición de Martínez Costa y Díez Unzueta (Guarinos, 2009, p. 53):

1. Enunciativa o expositiva.
2. Programática.
3. Descriptiva.
4. Narrativa.
5. Expresiva.
6. Argumentativa.

El segundo componente más importante para Guarinos, la música, se caracteriza por ser a la vez objetiva, subjetiva y descriptiva. De nuevo, según Martínez Costa y Díez Unzueta (citados en Guarinos, 2009), las funciones de la música serían:

1. Referencial, expositiva u ornamental.
2. Programática.
3. Descriptiva.
4. Narrativa.
5. Expresiva.
6. Rítmica.
7. Ambiental.

Además, Guarinos hereda la división de Emma Rodero sobre expresividad musical, en dos grandes grupos: alegría y tristeza. Aunque Guarinos cita características como los tonos agudos, la intensidad alta y el ritmo rápido, cabría destacar que, anímicamente, lo que determina la alegría o tristeza que sugiera una música suele ser si la melodía es en tono mayor o menor (2009, pp. 55-56).

Los ruidos, según Guarinos, pueden ser reales o irreales, reconstruidos naturales o artificiales, simples o breves y compuestos o combinados, y autónomos o

colectivos. Y sus funciones serían: expresiva, narrativa, gramatical, informativa, referencial/ambiental y rítmica (2009, pp. 57-58).

Por último, el silencio es un elemento que Guarinos clasifica en silencios técnicos —provocados por algún fallo en la emisión—, psicolingüísticos —los que hace un hablante para respirar o buscar una palabra—, e intencionados —aquellos que cumplen una función específica de contenido—.

El silencio puede ser gramatical, simbólico, expresivo, narrativo, rítmico o ambiental (Guarinos, 2009, pp. 61-62).

Tras la ya conocida división entre *telling* y *hearing*, la autora ofrece los géneros de ficción radiofónica, y afirma que han pertenecido siempre a la radio de forma natural, si bien con ciertas evoluciones y a veces invadiendo el terreno de los programas de no ficción. Distingue entre géneros del llamado *telling*, donde se situarían el relato, la radionovela y las cuñas publicitarias, y los del llamado

hearing, que incluirían el teatro, el teatro seriado, personajes sueltos, recreaciones y personajes encarnados por locutores u oyentes de forma puntual —además de ciertos tipos de cuñas publicitarias, que no se quedan en el *telling*—.

Respecto al teatro radiofónico —el género que correspondería a los programas que aquí estudiamos—, Guarinos ofrece la tradicional clasificación de elementos integrantes de su narrativa (radiosemas) en palabra y voz, música, ruidos y silencio.

La palabra serviría para informar y describir tanto como para caracterizar a los personajes y hacer avanzar el relato —cuando tiene valor de acción—. La forma de hablar y el tipo de voz —con su timbre, tono e intensidad— serían interpretados de acuerdo con ciertos códigos establecidos, que hacen que las voces graves tengan connotaciones distintas a las agudas en la mente del oyente.

La música serviría como parte de la escena si es diegética, y como indicador expresivo de estado de ánimo o indicador de paso de tiempo si es extradiegética.

Los ruidos tendrían la posibilidad de ser en un continuo que iría del máximo realismo —si son literales en su significado— al máximo simbolismo —si ape- lan a connotaciones culturales que el oyente debe interpretar—, con una va- riante adicional que sería la expresividad, es decir, la medida en la que están deformados.

Por último, el silencio serviría como inflexión dramática o pausa reflexiva, y como separador entre escenas.

Además, Guarinos reconoce la capacidad de la radio de generar información espaciotemporal de maneras específicas: en el caso del espacio, el juego con la distancia perceptiva de las voces respecto del micrófono. Habría que añadir a ello la reverberación y el empleo del estéreo. Además, la autora añade a la construcción mental del espacio que el oyente haga la información que se le proporcione por la vía de la palabra hablada, y recuerda la gran libertad que otorga la radio en cuanto a saltos temporales, toda vez que su concreción física en cuanto a tipo de planos y movimiento no tiene la concreción que tiene en otros medios, por ejemplo, el cine.

Por último, sobre la estructura, el manual realiza la siguiente consideración: asegura que lo habitual es una división en secuencias, a su vez agrupadas en actos a la manera tradicional, y con una tendencia mayoritaria a la sencillez estructural. La naturaleza del ritmo dependerá de la densidad sonora y estruc- tural y de la duración de las escenas que se sucedan.

La última obra que comentaremos en nuestro recorrido por la historia y la teo- ría del drama radiofónico es la tesis doctoral de Belén Fernández González, de 2019, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*. Se trata de un trabajo relevante en el contexto de nuestro trabajo, por cuanto aborda el análisis de diversas obras dramáticas, algunas realizadas por Machado e Infante, y aporta relevantes conclusiones generales:

1. Existe una contradicción entre la pretensión de relevancia de los pro- gramas experimentales realizados en España y la escasa difusión que tuvieron.

2. Se definen por su uso de elementos del lenguaje radiofónico —palabra, música, ruidos, silencio— de modo experimental para sorprender al oyente acostumbrado a convenciones.
3. Las temáticas más habituales de las obras —el amor en diversas formas, falta de integración social, la soledad, la libertad o la ética— son tratadas conforme a planteamientos filosóficos convencionales y conservadores típicos de su tiempo, al contrario de lo que sucede con la parte formal.

La autora concluye destacando el repunte que el interés del público ha experimentado por el radiodrama en la actualidad, a raíz de su popularización a través de Internet (2019, pp. 298-299).

4. ANÁLISIS DEL CORPUS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS

4.1. Análisis del corpus

4.1.1. *La siesta de los caimanes* (1965)

4.1.1.1. Análisis del contenido

La siesta de los caimanes cuenta cómo un hombre trata de ayudar a su hermano José, conductor de un coche involucrado en un accidente mortal, a solventar las dudas sobre una posible culpabilidad en el suceso. Para ello, trata de recabar información de testigos presenciales, la empresa fabricante del turismo, los familiares del fallecido, el forense y la Policía. Las conversaciones resultan infructuosas, por miedo o desinterés de los distintos participantes, que prefieren olvidar el asunto.

A continuación, ofrecemos la estructura del relato por escenas:

ESCENA 1: una voz anuncia el título y el autor.

ESCENA 2: en una estación de tren, el protagonista se dirige a los oyentes, presenta a su hermano, cuenta lo ocurrido en el accidente y anuncia su voluntad de ayudarlo. Para ello, da paso al primer testigo al que interrogará: Miguel, el vigilante.

ESCENA 3: el protagonista conversa con Miguel; descubrimos así que conocía al difunto, que él fue quien limpió la vía tras el levantamiento del cuerpo, pero niega haber sido testigo de los hechos.

ESCENA 4: el protagonista reflexiona, dirigiéndose a su hermano, sobre la conversación mantenida con Miguel y su negativa a ayudar. Anuncia a los otros testigos, la pareja de enamorados.

ESCENA 5: el protagonista habla con un hombre y una mujer que se encontraban juntos en la estación cuando ocurrió el accidente. Descubrimos que el hombre está casado y ella no es su mujer: mantienen una relación en la que ella está decepcionada por la falta de él a sus promesas. El protagonista trata de

aprovechar eso para tratar de convencer a la mujer de que digan la verdad de lo que saben. Pero finalmente el hombre casado convence a la mujer de que es mejor no decir nada, no comprometerse de forma que su relación pueda quedar al descubierto.

ESCENA 6: el protagonista comenta con su hermano lo ocurrido, y cómo parece que nadie quiere ayudar; aun así, les queda tiempo para seguir intentándolo con nuevas personas.

ESCENA 7: el protagonista habla de la vida como de una sucesión de puertas que se atraviesan, y describe la situación que vive José como si la llave de ellas se hubiera perdido. Explica que José ha reflexionado y cree que fallaron los frenos del vehículo.

ESCENA 8: el protagonista habla con el jefe de la sección de reclamaciones de la empresa fabricante del coche. Se trata del creador de un nuevo sistema de frenado, le cuenta con orgullo. Cuando le preguntan si no ha podido haber un fallo mecánico en el coche, el jefe de sección habla con la sección de talleres y confirma que los frenos del vehículo estaban en buen estado. El protagonista trata de hacerle aceptar la posibilidad de un error, algo que el jefe de sección niega, porque los frenos de cada coche se prueban varias veces en un banco de pruebas. Además, afirma que el desarrollo de la técnica ha permitido un alto nivel de seguridad para la vida humana, lo que hace imposible el fallo de los frenos. El protagonista reprocha la vanidad de esta pretensión de perfección: si el hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, se equivoca, ¿qué cabe esperar de algo hecho por el hombre? El jefe de la sección afirma la perfección de la técnica, responde a una llamada por la que sabemos que le requiere el director gerente y se despide.

ESCENA 9: en un aula universitaria, el alguacil deja pasar al protagonista y a José. Esperan a un profesor cuya clase está a punto de empezar, se trata del médico forense a quien corresponde ocuparse del fallecido en el accidente. Aparecen los alumnos de la clase, y el protagonista conversa con ellos. Bromean jocosamente y manifiestan su pretensión de pasarlo bien. No comprenden que el protagonista les pregunte por un fallecido; creen que hay algo gene-

racional que lleva a sus mayores a vivir obsesionados con la muerte. Lo que ellos estudian es la parte técnica de la muerte, no el lado humano, que les tiene sin cuidado. Cuando todos abandonan el aula ante la ausencia del profesor, una estudiante se queda, y comenta al protagonista y a José que el profesor no vendrá a la clase, en la que se suponía que tenía que hacer la autopsia al fallecido en el accidente. La chica expresa su interés por el fallecido, entiende la búsqueda del protagonista y de José de explicaciones a la muerte del hombre, porque encuentra cierto atractivo romántico en ello. Se va, y el protagonista reflexiona ante José sobre como los jóvenes no quieren enfrentarse al hecho de la muerte y «se lanzan a la vida atropellando». El alguacil les permite salir para cerrar el aula.

ESCENA 10: el protagonista conversa con la mujer del hermano del muerto en la casa del matrimonio. Ella, enfadada, les cuenta que la Policía solo se interesó por el hombre, la edad y el oficio del fallecido. Que este vivía con ellos, mantenido sin aportar nada a la casa, que bebía en exceso y que por eso no le sorprende su muerte. Considerando la situación de pobreza en la que viven y la carga que les suponía, su final le parece justicia divina. Así, la cama en la que dormía la puede aprovechar su hijo. El hermano del difunto, algo afligido, añade que era un hombre querido en todo el barrio, que le regalaron una chaqueta de pana que ahora lleva puesta él. Y que pensó en tratar de investigar de modo privado lo ocurrido por ver si se podría sacar dinero al seguro del responsable de la muerte. Pero finalmente no lo hicieron por falta de tiempo y de recursos. La mujer reprocha al protagonista y a José que vengan a buscar carroña. Finalmente, llora y reconoce que sí le ha afectado lo ocurrido.

ESCENA 11: en un juzgado, una mujer denuncia que su criada le ha robado unas joyas. Una máquina de escribir recoge su testimonio. Cuando se marcha, el protagonista habla con el empleado del juzgado. Le pregunta por el accidente y el empleado del juzgado responde que, como el fallecido iba bebido, se ha concluido que fue un accidente casual. Ante la pregunta de si hay pruebas, responde que los familiares y amigos del muerto han dado cuenta de su ebriedad, y que todo está en orden, que se han cumplido los requisitos necesarios para declarar sobreseimiento por falta de pruebas, salvo que aparezca el conductor

y declare haberlo matado. Suena el teléfono, lo coge y les cuenta que se trata de una denuncia por una moto robada; una de muchas que llegan a diario hasta hacer su trabajo muy abundante.

ESCENA 12: el protagonista se dirige al público y a José. Le dice que ha intentado ayudarlo, pero que no ha habido posibilidad de conseguir la colaboración de la gente. Y que habida cuenta de esto, quizá es mejor que se olvide de todo.

La siesta de los caimanes es el único de los programas de radio de Leocadio Machado que adapta una obra teatral (del mismo autor). La estructura consiste en una serie de diálogos del protagonista, acompañado por su hermano, que nunca habla en la obra, con personas de las que espera conseguir una información que permita a su hermano saber si fue culpable de la muerte del hombre al que atropelló con su coche. Esas personas, de manera invariable, reaccionan con miedo e indiferencia; los matices particulares de cada caso permiten a Machado hacer una evidente crítica a diferentes capas de la sociedad española.

Los caimanes del título, según explicó el propio autor en una entrevista, serían metafóricamente los «señoritos». El diccionario de la Real Academia Española da las siguientes definiciones de ‘señorito’:

1. m. y f. Hijo de un señor de persona de representación.
2. m. y f. Persona, especialmente si es joven, a la que sirve un criado.
3. m. coloq. Joven acomodado y ocioso.
4. f. U. como tratamiento de cortesía aplicado a la mujer soltera.
5. f. U. como tratamiento de cortesía que se da a las maestras de escuela, profesoras, empleadas de la administración o del comercio, etc.

Sin embargo, no es el grado de privilegio económico una característica común de los distintos personajes que eluden la responsabilidad de comprometerse con lo ocurrido. En el caso de la familia del muerto es donde más evidentemente falla esa definición; queda claro que viven en condiciones muy humildes.

La palabra ‘caimán’, en el diccionario de la Real Academia Española, también tiene la siguiente acepción: «Persona que con astucia y disimulo procura salir con sus intentos». Pero esta definición tampoco termina de encajar en los personajes del relato, porque no hay astucia ni disimulo en la elusión que los personajes hacen de su responsabilidad para con el muerto. Simplemente ignoran el lado humano de lo ocurrido.

La «siesta», mencionada en el título, tampoco encajaría exactamente en lo que sucede en la obra, pues el rechazo de estas personas a las peticiones del protagonista es en cierto modo muy activo, y a veces refleja un gran dolor emocional.

Sea como fuere, lo que resulta evidente es que Machado pretende retratar a una sociedad deshumanizada, en la que el dolor de José, presencia silente en toda la obra, por la posibilidad de que una muerte sea su culpa, no despierta ninguna consideración en nadie. En cambio, podría ser el miedo a la responsabilidad lo que les motiva:

- a ser declarado responsable el vigilante;
- a destapar una relación extramatrimonial en los amantes;
- a poner en peligro el buen nombre de su producto en el caso del jefe de sección de la fábrica de coches;
- a enfrentarse al dolor del duelo en el caso de la familia;
- a enfrentarse a la realidad de la muerte y la injusticia, en el caso de los estudiantes;
- a verse desbordados de trabajo en el caso del empleado del juzgado.

Pese a su concepción original como obra escrita para ser representada en un escenario, *La siesta de los caimanes* no contiene, curiosamente, acciones físicas que influyan realmente en la historia. El contenido principal son diálogos, que además nunca generan ningún cambio o giro.

De hecho, la historia no evoluciona: la situación de los personajes no cambia, no modifican su actitud ni sus acciones. El hermano de José no consigue convencer a las personas con las que habla, ninguna de sus estrategias dialécticas funciona. Esta inmovilidad es el mensaje mismo de la obra. Continuamente el personaje reflexiona sobre la situación, cuestionando el egoísmo del mundo y reivindicando la importancia de la verdad y del sentimiento de culpa individual. A veces menciona a Dios como autoridad espiritual, como contraste a unos personajes que solo parecen preocupados de sus coyunturas terrenales inmediatas.

Por su parte, José pasa toda la obra sin hablar, no sabemos lo que piensa, pero es evidente que, hasta donde al oyente se le alcanza, no evoluciona. El único posible cambio sería el aprendizaje obtenido tras constatar que nadie tiene interés en ayudar. Su hermano se dirige a él cuando se para a reflexionar entre interrogatorios, y a veces se dirige en esas intervenciones a los espectadores.

Alexander Mackendrick definió el drama como «anticipación mezclada con incertidumbre» (2005, p. 43). La anticipación proviene de la lucha que se desencadena entre las fuerzas en conflicto y la incertidumbre de la duda que surge sobre cuál vencerá a la otra. En esta obra, no hay ningún momento de anticipación o incertidumbre porque el protagonista nunca consigue ninguna de las metas que se plantea. Cada nueva escena confirma lo que ya habíamos visto en la anterior: su incapacidad para influir en quienes pueden ayudar a su hermano. De ese modo, podríamos decir que, aunque se anuncie como «radiodrama», *La siesta de los caimanes* es una obra muy poco dramática.

4.1.1.2. Análisis formal

La siesta de los caimanes es un programa de 48 minutos de duración, grabado en sonido monofónico.

Como ya hemos comentado, se expresa principalmente a través de la palabra. Existen claras diferencias en la manera de expresarse que tienen los personajes: algunos utilizan un estilo directo y sin retórica para expresar lo que quieren decir, como por ejemplo los estudiantes o el hombre casado que se ve con una

mujer a escondidas en la estación; otros, como el hermano de José o el jefe de sección de la compañía automovilística, emplean a veces construcciones sintácticas y un léxico inusuales en la lengua hablada. Resultan por tanto más estilizados y menos realistas. En los casos más extremos se desatiende la economía del lenguaje; por ejemplo, el jefe de sección dice en cierto momento: «nuestra empresa ha logrado conquistar su propio prestigio». El uso de la palabra «propio» es innecesario y redundante: ¿qué otro prestigio iba a conseguir conquistar una empresa si no el propio?

Las voces que hablan en toda la obra suenan a veces con reverberación, pero su función es difícil de determinar. El programa a veces emplea cambios de volumen en las voces, como cuando el jefe de sección de la fábrica se aleja por el pasillo, pero generalmente están en primer término, claras y nítidas por delante de los demás elementos sonoros.

Los espacios son descritos mediante sonidos ambientales que los caracterizan. Estos ruidos son generalmente representaciones realistas de sonidos reales:

- En la estación de tren, se oyen numerosos ruidos: salidas de aire o vapor a presión, golpes, y ruido de maquinaria y pasos. Esos ruidos no guardan una relación constante o evidente con lo que dicen las voces de los personajes, son un fondo activo e imprevisible.
- Un chirrido precede a la entrada del primer personaje al que interroga el protagonista. Parecen unas bisagras oxidadas, se diría que se trata de algún tipo de compuerta. Podría ser de la propia estación, considerando que el protagonista, estando en ella, anuncia que se va a hacer pasar al testigo en cuestión. Pero el volumen de los ruidos de la estación baja justo antes del chirrido, por lo que este elemento no parece tanto representar algo que se encuentra en la misma estación sino ser una especie de elemento metafórico o simbólico. De hecho, la apelación que hace el protagonista a alguien para que haga pasar al vigilante tampoco es realista, pues es lógico que haya nadie a su servicio franqueando la entrada al espacio. No obstante, este efecto de sonido, que al no ser parte del entorno sonoro de la estación y sí simbólico o metafórico podría usarse

como paso a los otros testigos, no vuelve a sonar más que en otras tres ocasiones: con la entrada de los enamorados, que también son interrogados en la estación, con su salida y precediendo a la aparición de los estudiantes de medicina.

- En la sección de reclamaciones se oye un chasquido que se repite a intervalos más o menos regulares, quizá de un segundo, y que resulta difícil de identificar. Podría ser un reloj, pero su distribución temporal no parece tan regular, ni que corresponda exactamente a un segundo por chasquido. Además, el sentido de un reloj en el contexto de la oficina de la fábrica de coches no estaría muy claro. Parece, pues, un elemento simbólico. Cesa abruptamente cuando oímos un timbre que precede al aviso que una voz le da al jefe de sección de que le requiere un superior.
- En el aula de la facultad de medicina, se oyen de fondo unas gotas de líquido cayendo.
- En la casa del hermano del fallecido y su mujer, se oyen de fondo unos golpes y crujidos que se repiten de forma mecánica —parecen tener algún tipo de manipulación temporal electrónica, parecida a un eco, pero sin cambios de volumen o reverberación—. Esa manipulación hace que suenen de manera sistemática, no parecen corresponder a ninguna actividad doméstica como correspondería al escenario, pues las actividades domésticas las suelen hacer los habitantes de la casa, y eso les da cierta cualidad irregular. No hay motor que indique la presencia de una máquina, por lo que estos sonidos, a fuerza de parecer poco naturales, parecen un claro elemento simbólico. Cuando la mujer se dispone a preparar la cena oímos lo que parece claramente un ruido de platos, que corresponde exactamente con la acción que anuncia. La entrada del hermano del muerto está precedida por una puerta que se abre.
- En el juzgado de guardia, hay una máquina de escribir que suena casi en primer término durante la declaración de la mujer que denuncia el robo y después, durante el comienzo del diálogo con el protagonista. Se oyen claramente las teclas percutiendo el papel, y el carro cada cierto tiempo;

parece evidente que se trata de un sonido real de máquina de escribir. Luego el timbre de un teléfono interrumpe el sonido de la máquina, el sonido del receptor descolgándose, y cuando la conversación termina.

Mención aparte merece la música, una pieza vocal interpretada por una artista femenina con un acompañamiento de instrumentos de viento, percusión y cuerda. Siempre es el mismo fragmento que suena durante unos treinta segundos. No hemos sido capaces de encontrar ninguna pieza preexistente a la que corresponda, parece una composición realizada para la propia obra. Esta música aparece entre las escenas 5 y 6, y entre las escenas 8, 9, 10, 11 y 12. Tras la escena 12, la música vuelve a sonar como cierre del programa.

Esta música parece actuar como una especie de división sonora entre escenas, función que comparte en algunos momentos con el chirrido de bisagras descrito en nuestra lista de ruidos.

4.1.2. *Las uvas del anochecer* (1972)

4.1.2.1. Análisis del contenido

Las uvas del anochecer cuenta cómo, en un tiempo futuro, el planeta Tierra se encuentra gravemente deteriorado por el medio ambiente. La contaminación ha provocado un descenso de las temperaturas y la progresiva extinción de la vida vegetal. Como consecuencia, la población humana sufre serios problemas de abastecimiento de alimentos. Laboratorios de todo el mundo trabajan en la generación de sustancias nutritivas para tratar de paliar el problema. Un científico estadounidense, Nathaniel Scott, ha acudido al de David Curie para incorporarse a una comisión contra el hambre. Scott se encuentra desarrollando técnicas experimentales para la multiplicación de proteínas. Trata de convencer a Curie de que se traslade a América, donde el desastre está menos evolucionado, para trabajar allí, pero David lo interpreta como una huida.

En realidad, Scott no tiene esa conversación con David Curie por interés específico en que esté presente en América, sino porque tiene una relación secreta con la mujer de Curie, Sara, que se encuentra cada vez más distanciada

afectivamente de su marido. El fatalismo que David expresa le genera una gran frustración a ella, que le acusa de estar perjudicando con tal discurso a la hija que tienen en común, Esther. Ella querría trasladarse a América con su hija, donde además podría estar cerca de Scott.

Al saber que Scott no ha conseguido convencer a Curie, Sara se plantea marcharse con Nathaniel a Estados Unidos, sin su marido y su hija. David lo descubre y le anima a marcharse, pero sin su hija.

Cuando Nathaniel Scott y Sara ya se han marchado, David colabora en el laboratorio con un joven científico, Abel, que está enamorado de Esther. Cuando los alimentos se agotan, la gente se lanza masivamente a emigrar, Abel se hace cargo de Esther y emprende con la población joven un viaje por separado de David.

Finalmente, un comunicado oficial informa de que el planeta ha llegado al punto de carecer de sistemas de supervivencia para el ser humano.

El programa se divide en las siguientes escenas:

ESCENA 1: una voz anuncia el título y otra el autor.

ESCENA 2: Esther reza a un Dios creador pidiéndole recursos. Conversa con su padre, David, que le habla del pasado, en el que las personas no necesitaban pedir, porque la Tierra abastecía de todo lo necesario. Y de cómo la polución universal causada por los actos humanos cambió eso. Se aproxima un día de súplica religiosa.

Una voz masculina que suena distorsionada por algún sistema de sonido electrónico solicita unos datos de reservas de vitaminas. David responde que las reservas se encuentran menguando, y comenta que va a haber problemas de hambre.

Después, hablando con su hija, recuerda que antes los hombres ignoraban el aviso. Como ejemplo recuerdan al abuelo, que era feliz cuando iba a la guerra; era lo que entonces se llamaba un héroe. Y tuvo 14 hijos y 80 nietos. Y los

detergentes de su fábrica contaminaron las aguas del Jordán. La falsa alegría de los hombres de antaño.

Vuelve el sonido por el altavoz: la voz masculina da una noticia confidencial para el personal de los laboratorios. El aire está cada vez más contaminado por la actividad humana y eso afecta también a la calidad de la luz solar. Cada vez habrá menos, no penetrará y los campos de cultivo quedarán inservibles. Los miembros de la sanidad mundial están reunidos en Londres. Se espera un milagro.

Esther comenta que el rector de su universidad niega que existan milagros. Hay que recapacitar sobre el milagro, dice el padre. Se oye una puerta y aparece Sara, habla con su hija sobre su vestido para el día de la ceremonia.

David reza. Sara le dice que no rece, que es Esther la que tiene que rezar. El padre responde que la situación medioambiental sigue empeorando, y la madre se enfada con él por su actitud. Le acusa de ser obsesivo. Habla la hija en el centro. Discuten y Sara le dice que lo diga en el consejo, que ellas, madre e hija, no pueden hacer nada. Y que Esther tiene ilusiones. La madre se queja de estar desatendida porque él se dedica al laboratorio. Se va con Esther, oímos la puerta mientras sus voces menguan.

David, solo, se pregunta por qué es todo tan difícil, y afirma que el egoísmo de vivir pone vendas en los ojos.

Vuelve a oírse la puerta e interviene Nathaniel Scott. Habla con David de su fórmula de multiplicación de proteínas. Curie cree que el desarrollo de esa tecnología no llegará a tiempo de evitar la destrucción de la humanidad. Scott comenta que ha sido incorporado a la comisión contra el hambre a la que pertenece Curie, algo que este atribuye a su procedencia estadounidense, pues en ese país todavía hay reservas y por tanto se puede luchar contra la contaminación.

Scott le cuenta a David que ha hablado con Sara y Esther, que están preocupadas. Curie entiende que hay motivos para ello: sus vidas están condenadas. Scott defiende que existe la posibilidad de emigrar a América, donde

científicos como Curie son demandados. Pero David manifiesta que eso sería huir, algo que no arregla nada.

ESCENA 3: Sara y Nathaniel conversan. Ella le pregunta si le ha sugerido a su marido la emigración a América como hablaron. Scott le pone al corriente del resultado de la conversación. Ella le pregunta cuándo volverá él a América, y él reconoce que muy pronto. Sara entonces lamenta su soledad, tiene miedo a lo que pueda suceder, considerando que su hija se está haciendo mayor. No quiere ser una carga para su marido. Para Sara, Nathaniel representa el porvenir, y David la fatalidad. Quiere irse con Nathaniel, y lamenta que se conocieran tarde.

Suena un chasquido y una voz femenina distorsionada, con eco, explica que no hay cosechas suficientes para la población mundial debido a su aumento durante el siglo XX, que el aire está contaminado y que como resultado el planeta se está enfriando. Las peores consecuencias están en Oriente. Vuelve a sonar el chasquido.

Interviene David, les cuenta que ha oído la conversación de Nathaniel y Sara, y sabe de sus intenciones de irse juntos a América, donde se puede vivir lejos de las consecuencias por un tiempo. Recrimina a Scott que, en el peor momento, cuando sería necesario borrar las fronteras y colaborar, con su fórmula, que parece que está funcionando, abandone la zona del mundo que más problemas tiene. Nathaniel se defiende argumentando que América es su punto de origen. David le recuerda la responsabilidad de los científicos como ellos. Entonces Sara le responde que no todo el mundo lo ve así y Nathaniel dice que seguirá trabajando en Estados Unidos. Curie le dice que se va aprovechándose de su situación privilegiada entre los poderosos. Nathaniel sugiere que entonces deje irse a Sara. David responde recordando una cita bíblica: las uvas al anochecer nunca deben separarse. Nathaniel le insiste en el ofrecimiento de que vaya con él a América, y si no, le pide que deje ir a su mujer e hija. Curie se mantiene.

No obstante, deja irse a Sara con Scott, si bien con la condición de que Esther se quede con él. Le plantea así la disyuntiva de elegir entre América o su hija.

Sara se declara cobarde y opta por América. Dice que está segura de que David y Esther sobrevivirán.

Nathaniel le habla a Curie de la seguridad que América proporcionará a Sara. Y que más adelante, no sabe cuándo... «También es tarde para usted, doctor Scott», le advierte Curie, porque el tiempo ha cambiado en su naturaleza. Nathaniel se despide.

ESCENA 4: una voz electrónica solicita hablar con el doctor Curie. Curie responde la llamada y le informan de que las nuevas generaciones tienen respeto a la naturaleza. Le recuerdan la importancia de su labor de concienciación como hombre de ciencia. David responde reconociendo la verdad de esa afirmación, pero advirtiéndole de la situación límite de hambre, que está llevando a un colapso de la sociedad. Él teme ser presa de la desesperación que asola a los hombres, pero promete hacerse cargo de la tarea.

ESCENA 5: Esther le cuenta a su padre que Sara está haciendo las maletas. Ella prefiere quedarse con su padre, dice, porque aleja el miedo. Tiene fe en él. Curie le dice a su hija que la situación pasará, como una nube negra, y el cielo quedará limpio. Incluyendo a su madre. Ella llora. La voz de la radio le repite que su personalidad puede ser beneficiosa en el sector social al que pertenece. Entonces David responde con el compromiso de empezar juntos como antes.

ESCENA 6: suena un pitido, y una voz masculina con distorsión informa de que se dan por perdidos los mares, por los vertidos. Además, la atmósfera se halla invadida de monóxido de carbono y la escasa vegetación cada vez da menos alimento. Los laboratorios hidropónicos del doctor Scott han fracasado y se hace un llamamiento a quien pueda ofrecer ensayos de una solución a la situación aunque sea provisional, para conseguir proteínas y vitaminas.

Curie se lamenta por la situación y a dónde han conducido las acciones de los hombres. Aparece un joven científico, Abel, y ambos hablan de cómo el hambre está provocando disturbios: masas de gente tratan de asaltar un laboratorio. Pero en el laboratorio no hay reservas, las últimas fueron exportadas. Abel, que lleva años estudiando nutrición, cuenta que ha recibido noticias de Scott: sus experimentos para conseguir proteínas dan resultados optimistas. Curie

pregunta si ha dicho algo de su mujer, pero no. Estará bien, dice compungido. Abel le pregunta si cree que se salvarán; Curie responde que no.

La voz distorsionada pide informes al laboratorio X41, se necesitan envíos urgentes a zonas de emergencia. Hay un silbido además de la distorsión del altavoz. Curie dice a Abel que conteste, y este informa de que se han acabado las reservas. Abel le dice a Curie que quiere proteger a Esther, aunque no lo ha hablado con ella. Curie le dice que lo comprende. Abel manifiesta su optimismo.

Curie habla por el intercomunicador y le confirman que el carbón y el petróleo, los oxidantes, los tubos de escape, el hollín y el cemento han creado malformaciones en los humanos, mutaciones, y han dejado la atmósfera destruida, eliminando la vida vegetal y animal.

Aparece Esther y llora, tiene miedo porque las calles están vacías y porque tiene hambre. Curie le propone ir con Abel.

ESCENA 7: la radio, con diferentes efectos de distorsión: diferentes voces piden auxilio desde distintos países porque ya no hay vegetales, y se está haciendo de noche.

ESCENA 8: Curie, a la izquierda, dicta una carta. Suena una máquina de escribir. Resume lo ocurrido: la degradación del planeta por la irresponsable humanidad, y la marcha de su mujer.

Sus ayudantes lo han abandonado, la humanidad abandona el mundo de mala manera, sucumbe sin pena ni gloria. Lamenta que su hija se quedara con él buscando su protección.

Abel aparece para buscar a Esther. Curie le responde que la muerte es inevitable. Abel le dice que cree en que los jóvenes han ido a buscar un nuevo camino. Esther aparece y le confirma que han decidido seguir dicha senda, pero plantea que su padre no podrá acompañarlos: los mayores siguieron otra ruta, esa mañana, cuenta, y añade que él debería haber ido con ellos.

ESCENA 9: el intercomunicador informa de que se agotaron todos los sistemas de supervivencia. El hombre queda en libertad de defender su propio futuro.

Las uvas del anochecer es un radiodrama cuya principal herramienta de expresión es la palabra hablada, puesta en boca de los personajes. Si bien no hay narrador, a menudo la información necesaria para que el espectador entienda la historia es provista por las voces del intercomunicador, cuya expresión formal y mensajes descriptivos parecen corresponder a una entidad pública.

Quitando esas intervenciones puntuales, son los personajes participantes en el drama los que ocupan la mayor parte del tiempo y del contenido: David, Sara, Nathaniel, Esther y Abel. La obra se estructura a través de largas escenas en las que conversan. Esas conversaciones nos permiten conocer sus actitudes ante el problema medioambiental sobre el que gira la obra, sus desencuentros a raíz de él, y las decisiones que van tomando.

Sin embargo, no hay drama real en estas escenas. Más aún que en *La siesta de los caimanes*, se parte de una situación en la que los personajes no pueden luchar contra el problema: el planeta Tierra está deteriorado, y eso genera el hambre de la población mundial. La obra nunca llega siquiera a sugerir que ni David, ni Sara, ni Esther, ni Abel tienen la más mínima posibilidad de revertir esta situación. El único personaje sobre el que se apunta tal esperanza es Nathaniel, pero realmente la obra nunca desarrolla progresión alguna sobre su trabajo en esta materia: se nos informa que está trabajando en ello, y en otra escena a continuación sabemos que ha fracasado.

Los diálogos no presentan en su mayoría acciones que cambien la mentalidad de los personajes o el rumbo de sus vidas: David mantiene la misma actitud de pesimismo sobre el mundo, Sara mantiene siempre la misma incompreensión y alejamiento emocional respecto a David, Nathaniel mantiene la esperanza de poder desarrollar su vida y trabajo en Estados Unidos. Sara decide quedarse con su padre en vez de irse con su madre, pero no tenemos mucha información sobre cómo es el personaje y qué le lleva realmente a tomar esa decisión. Abel y ella deciden seguir a los jóvenes como un camino de esperanza al final

de la obra, pero no se sabe por qué el camino que ellos tomen habrá de ser diferente al de los mayores.

En resumen, las decisiones de los personajes no constituyen la sustancia fundamental de la obra. Lo que *Las uvas del anochecer* ofrece realmente es una suerte de poesía distópica, una parábola preventiva respecto a lo que podría suceder si los seres humanos explotamos los recursos naturales más allá de la capacidad de regeneración del planeta Tierra. Las decisiones relevantes sobre este particular ya están tomadas cuando empieza la obra: los seres humanos ya han destruido el planeta. Queda la posibilidad de que alguien sea capaz de encontrar algún remedio parcial al hambre, pero el mal está hecho. Así que lo que Machado efectúa es un reproche a los humanos de su tiempo, desde el futuro.

Lo que los personajes dicen es simplemente la expresión directa de sus diferentes actitudes ante el problema medioambiental y sus consecuencias sociales, definidas por el conocimiento, la madurez psicológica y cierta posición social. David es pesimista porque tiene el saber y la objetividad necesarios para entender la situación, algo de lo que carecen el resto de los personajes en el mismo grado. Abel quizá se acerca a David, pero su juventud le lleva a cierta identificación emocional con Sara (también joven), y a que busquen una salida a la destrucción para desarrollar un proyecto de vida.

Todo ello es previsible y se mantiene más o menos constante a lo largo de toda la obra. La única salvedad, en la que se rompe la lógica que cabría esperar de un personaje, sucede en los mensajes que se oyen a través del intercomunicador: una voz que generalmente da información objetiva, que los personajes reciben como tal —parece tratarse así de algún emisor oficial—, a veces incurre en valoraciones subjetivas. Por ejemplo: «Boletín especial para laboratorios. La vida en los mares se da por perdida definitivamente. Otro tributo más que tiene que pagar la humanidad por los errores cometidos en los últimos cien años». La tercera frase de ese fragmento utiliza una metáfora —pues no se refiere a un tributo literal, sino figurado—, y hace una valoración del comportamiento de la humanidad afirmando que ha cometido errores. El introducir repentinamente una frase valorativa entre otras que simplemente dan

información objetiva resulta extraño y poco esperable; el futuro imaginario en el que transcurre el relato se vuelve menos previsible.

En definitiva, se trata de actitudes inmóviles ante un problema para una obra que no es dramática. El núcleo de lo que ocurre no son los personajes y sus acciones, sino el resultado de las acciones ocurridas antes de que empiece la narración.

4.1.2.2. Análisis formal

Las uvas del anochecer está compuesto por escenas más largas que las de *La siesta de los caimanes*. Donde aquella generalmente centraba cada escena en un lugar o un objetivo específico —conseguir la declaración de tal o cual persona—, *Las uvas del anochecer* transcurre en el espacio que ocupa David Curie, donde los personajes entran y salen de escena con cierta frecuencia, lo que da pie a conversaciones dentro de una misma continuidad temporal, que sin embargo no guardan relación directa entre sí. Es difícil explicar por qué la obra está dividida como lo está.

Para separar las escenas se emplea una música interpretada por lo que parece un instrumento de viento. También se puede oír esa música tras el título, al comienzo del programa.

El principal modo de expresión es la palabra hablada, con sus matices formales —pausas, cambios de velocidad, timbre...—. La voz de los personajes es diferente entre sí y muy reconocible. Su manera de hablar no presenta los recursos retóricos de *La siesta de los caimanes*, lo que los personajes dicen se expresa de modo directo sin florituras literarias ni rodeos.

La copia de este programa de la que disponemos supone un avance respecto a *La siesta de los caimanes* por estar grabada en estéreo. Es probable que esto se deba a que esta obra es posterior, y en su producción se aprovechara el avance tecnológico de la grabación en dos canales. El sonido se utiliza para proporcionar una sensación espacial del siguiente modo: los personajes que interactúan conversando siempre llenan de diferente modo los canales del estéreo respecto a los demás. Si, por ejemplo, uno suena por el canal derecho, el otro

suenan por el izquierdo. A veces hay un personaje que suena en ambos canales, con lo que se diferencia de otros personajes en escena. Y más aún, con frecuencia los personajes pasan de un altavoz a otro, con lo que se proporciona una idea clara de un espacio escénico que existe horizontalmente —de izquierda a derecha—. La profundidad —que correspondería a la cercanía o lejanía del micrófono— se consigue con cambios de volumen cuando los personajes vienen o se van mientras hablan.

Este espacio escénico se completa con un elemento constante que lo termina de definir: la puerta, que siempre suena en el canal derecho, nos permite saber quién entra en la estancia y quién sale, y nos permite inferir que se trata siempre de la misma estancia.

La limitación que tiene este uso útil del sonido estereofónico para transmitir una idea espacial es que, si bien parece haberse realizado con el criterio general de aproximar la escucha a la realidad —con la variación de sonido entre los dos altavoces dando información a nuestros dos oídos—, a la vez el realismo se traiciona. Porque a menudo sonidos concretos son aislados en uno solo de los dos altavoces. Esto provoca que el sonido solo venga de un lado, lo que en la realidad difícilmente sucede: si alguien nos habla dirigiendo su voz hacia nuestro oído izquierdo, el oído derecho captará igualmente parte de ese sonido.

Al separar totalmente por canales ciertos sonidos, el efecto que se logra es sugerir una gran distancia física entre las fuentes de sonido. Pero, como en la mayoría de los casos son personajes que conversan entre sí, esa distancia grande que sugiere el estéreo no se corresponde con el volumen al que hablan. Ni tampoco guarda relación con la velocidad a la que se producen las transiciones sonoras de uno a otro altavoz, para sugerir movimiento en el espacio. Así, la tentativa de utilizar el sonido radiofónico para dar información espacial es ambiciosa pero incompleta. Cabe añadir, además, que esa información espacial no es particularmente relevante para el contenido de lo que se cuenta.

Otro recurso sonoro que emplea *Las nubes del anochecer* es la distorsión sonora para sugerir el uso de algún tipo de aparato comunicador a distancia, con el

que Curie (y el oyente) recibe informes oficiales sobre el estado del planeta. Esta distorsión alcanza un uso expresivo en los últimos segundos de la obra, cuando tras la frase «El hombre queda en libertad de defender su propio futuro», dicha por una de las megafonías que parecen representar a las instituciones públicas, la palabra futuro se repite cinco veces, cada vez con un nivel de sonido mayor y con mayor distorsión.

4.1.3. *Experiencias para una sola voz* (1973)

4.1.3.1. Análisis del contenido

Una voz de mujer comenta cómo la vida de un ser humano es un fenómeno incongruente, formado por capítulos sin relación clara entre sí, pero que, en la muerte, se aprecia súbitamente una lógica unificadora que hasta ese momento no era distinguible.

Tras ello, escuchamos la voz de un mismo personaje en distintos momentos de su vida de manera alternada, sin orden cronológico: de niña, de joven, de adulta, y de anciana.

La obra se estructura en los siguientes segmentos continuos:

ESCENA 1: una voz femenina explica cómo la vida de un ser humano, formada por partes que parecen inconexas, se vuelve congruente cuando es contemplada desde la muerte. Antes de que la voz empiece a hablar, y en las pausas que hace, escuchamos el sonido de una puerta que se cierra. Finalmente, la voz disminuye de volumen, cuando dice: «Eso al menos ocurrió en mi vida».

ESCENA 2: oímos el piar de un pájaro. Una voz femenina infantil se dirige al ave, le está enseñando un alfiler, explica cómo le va a atravesar con él, y el piar se interrumpe. La niña, nerviosa, le pide al pájaro que se mueva.

ESCENA 3: suena un teléfono. Oímos cómo se descuelga, y contesta una voz de mujer adulta. Al otro lado del teléfono hay un hombre, cuya voz oímos muy baja y con distorsión, no resulta inteligible —esto sucede en todas las conversaciones telefónicas de la obra—. La mujer está hablando con un doctor, a

quien informa de que unas personas no volvieron hasta la madrugada. Se niega a decir los nombres. Y reconoce su culpa, asegura que lo supo en el momento de firmar en el juzgado. Dice al doctor que se equivoca, que se trata (un tercero) de un hombre perfecto. Niega tener vocación de madre, y al decirlo se le quiebra la voz: los nervios, dice. Y se ríe.

ESCENA 4: la niña se ríe. Pregunta qué le pasa al gorrión, que se ha quedado blando. Le pide al gorrión que se ponga de pie, y llora. El gorrión no puede ponerse de pie dice dirigiéndose a su madre, está muerto.

ESCENA 5: voz de mujer mayor y agotada, se dirige a Sófocles y le pide acompañamiento. También le pide que pregone a todo el mundo algo.

ESCENA 6: oímos una voz joven: afirma no ser una niña, con lo que ya no quiere jugar, sino solo contemplar, dice. Se pregunta qué tiene en los ojos y en las manos, no puede dormir, asegura, da vueltas y cree que se ahoga. Oye voces, pero no sabe lo que dicen, explica.

ESCENA 7: la voz de niña se dirige a su muñeca, le dice que tiene que llorar. La muñeca no responde, la niña entiende que no quiere llorar. Le recuerda que ya no tiene ojos porque ella se los arrancó. Y le dice que no la quiere y que la arrojará por la ventana, luego al fuego, y se quedará quemada.

ESCENA 8: suena el timbre del teléfono. Oímos cómo se descuelga, y volvemos a escuchar a la mujer adulta mantener una conversación, de nuevo con el doctor. Parece que el médico trata de convencerla de que tenga un niño, por lo que ella le repite que no tiene vocación de madre. Y añade que los niños nacen llenos de sangre, con la cara desfigurada. Luego crecen y caen acribillados a balazos en cualquier esquina. Añade que cuanto más cerca está él —parece que se refiere al hombre del que hablaba en la conversación anterior— de su carne, menos lo siente.

ESCENA 9: la voz de niña dice adiós al gorrión, y pregunta a su madre por qué mueren los gorriones. Le pide que no le vuelva a reñir; dice que le gusta que el gorrión esté muerto, y que lo dejará en el cubo de la basura, para que esa noche se lo lleven.

ESCENA 10: la voz de mujer joven pregunta qué dicen las voces. Dice sentirse ahogada, afirma no poder estar sola y pregunta qué tiene. Lo dice llorando.

ESCENA 11: suena música de boda. Voz de mujer joven dice: sí quiero, dos veces.

ESCENA 12: la mujer mayor y agotada se dirige a Sófocles diciendo que son felices aquellos que no prueban en su vida la desgracia, pero que, si Dios azota de males la casa de alguno, la ceguera no queda al margen de ella. Y hasta el final del linaje la acompaña.

ESCENA 13: suena el teléfono, oímos cómo se descuelga y la voz de la mujer adulta que contesta. Habla de nuevo con el doctor, justificando el divorcio como inevitable por falta de armonía en la relación. Cuelga el teléfono.

ESCENA 14: se oye sonido de viento. La voz de mujer joven pide a su madre que no se vaya, y repite la respuesta ofrecida por la madre, en la que le recuerda que ya es mayor, y que eso y la ausencia de su padre son buenas razones para buscar una nueva pareja.

ESCENA 15: la voz de niña dice que no tiene muñeca, porque le arrancó los ojos a la que tenía y después la quemó. Y que tampoco tiene gorrión, porque lo atravesó con un alfiler y lo tiró al cubo de la basura. Y le pide a su madre confirmación de que no la volverá a reñir.

ESCENA 16: la mujer mayor se dirige a Sófocles: le pide ayuda frente a una amenaza que describe con una comparación. Dice que es como cuando contrarios enfurecidos vientos tracios hinchán el oleaje que sopla sobre el abismo del profundo mar, de sus profundidades negra arena arremolina, y gimen ruidosas oponiéndose al azote de contrarios embates las rocas de la playa. Se oye sonido de agua.

ESCENA 17: suena el teléfono. Oímos cómo se descuelga y habla la mujer adulta. Al otro lado del hilo habla alguien conocido, un hombre. Ella asegura que sabía que era él, que tarde o temprano llamaría. No cree en los presentimientos, asegura, cree en palabras que usan los médicos, como «aminoácidos». Ante una interpelación al otro lado del hilo, niega que haya crueldad en tales

descripciones objetivas de la realidad, porque la realidad nunca fue brutal, es como el agua que mana: corre sin trabas. Recalca que él ha llamado, que eso es lo importante, y que su voz se corresponde con su imagen. Niega estar intentando conquistarlo y finalmente le dice: «Te necesito».

ESCENA 18: la niña se dirige a su madre, le dice que no tiene muñeca ni gorrión, y le pregunta cómo va a jugar a ser madre y cuidar su casa. La niña pide a continuación a su madre ausente que no tarde, y dice que se quedará a esperarla tras los cristales.

ESCENA 19: llora la joven, cuenta que no puede dormir y que la casa es demasiado grande para su soledad. Añora la presencia de su madre.

ESCENA 20: suena un órgano de boda. La joven dice «sí quiero».

ESCENA 21: la niña dice «sí quiero, no quiero», deshojando una flor. Le dice a su madre que ha salido «sí quiero», pero a continuación se pregunta qué es lo que quiere. Y responde que lo que quiere es volver a «la casa aquella que tenía las ventanas abiertas», donde su madre se ponía a cantar cuando ella era más pequeña todavía.

ESCENA 22: la mujer adulta habla al teléfono: se despide de su pareja, consumando la ruptura. Le dice antes de terminar la conversación que no es necesario que se excuse más.

ESCENA 23: habla la mujer joven: explica que se encuentra en un espacio en el que no están las demás personas. Los oye hablar y reír, dice, y los ve esconderse entre los árboles de dos en dos. Pero se queja, porque no puede moverse, sus zapatos están clavados en el suelo, no tiene fuerza para arrancar y alguien la sujeta. Y añade: «no me llames, es inútil».

ESCENA 24: la voz de mujer mayor se dirige a Sófocles y le pide explicaciones, pero no recibe respuesta. Lamenta haber acudido a él, cuando no puede ayudar a explicar el conocimiento sobre el que ella le pide explicación.

ESCENA 25: oímos unas voces tenues, aparentemente lejanas, repetir algún tipo de oración o letanía. A un nivel sonoro muy por encima de ellas, la voz de

la mujer joven susurra a alguien animándole a no marcharse, diciendo que su madre (de ella) se habrá marchado ya y que tiene toda la noche para sí. Y añade que le gusta estar en ese lugar, y que pueden ir a la discoteca en otro momento. «Aquí todos hablan pero ninguno lo hace con el que está a su lado. Hablan porque le tienen miedo al silencio. Yo tengo necesidad de hablar, no me comprendes, ¿verdad? Pero no te vayas. Noto que la gente me rodea con su voz y me dan ganas de reír, y de cantar. Espera». Entonces las voces lejanas suben de volumen hasta llegar a primer término: *ora pro nobis, ora pro nobis*.

ESCENA 26: suena el teléfono, la mujer adulta lo coge, y reconoce a quien habla al otro lado del hilo. Ella le dice que tiene algo que decirle, que siempre le faltó valor para hacerlo, pero que una vez él se ha marchado, ya puede hacerlo. Le asegura que «hubiese sido eso que siempre busqué».

Él, al abandonarla, explica ella, ha hecho con ella lo que ella hizo con otros. Él pregunta algo y ella comenta que ya se lo han preguntado antes, y responde que tal vez quedarse sentada en el sillón, reclinarse y dejar que pase el tiempo. Y añade que cuando tenía 18 años sí temía la soledad porque estuvo sola desde que nació.

ESCENA 27: la voz de niña solloza, llama a su madre y le cuenta que su gorrión está muerto y su muñeca ciega. Le pregunta a su madre dónde está.

ESCENA 28: la mujer adulta habla por teléfono, aparentemente continuando la conversación de la escena 26. Dice que ahora es diferente, que se reclinará y dejará que pase el tiempo. Le dice a su interlocutor que no es necesario que dé tantas explicaciones. Dice adiós y cuelga.

ESCENA 29: oímos ruido de agua. La mujer mayor se dirige a Sófocles, y comenta que él no acude en su ayuda.

ESCENA 30: oímos cómo la niña llora, llama a su madre y le pregunta dónde se encuentra.

ESCENA 31: habla la mujer joven, se dirige a su madre diciéndole que no le importa que salga con cierto hombre, que ni siquiera se acuerda de su padre.

La madre está ausente y la mujer le pide que vuelva y asegura que cada noche se sienta a esperarla.

ESCENA 32: la mujer adulta repite que tal vez pueda quedarse sentada en el sillón, reclinarse y dejar que pase el tiempo.

ESCENA 33: la voz de mujer mayor reflexiona: «El tiempo. Rincones, llamadas, angustias, soledades, espera. El tiempo. El tiempo es este corredor tan largo que tengo ante mí». Le pregunta a Sófocles si viene a hacerle compañía. Le responde un silencio, que ella asume, reconociendo que debe caminar sola por el corredor.

ESCENA 34: la voz de mujer mayor, ahora —y en todas las siguientes intervenciones— con un efecto de reverberación, se pregunta por la posibilidad de detener su andar, descansar con ello. Se dirige a Sófocles, como compañero y amigo, pregunta si se detuvo el tiempo alguna vez y finalmente desiste, reconoce que la pretensión es inútil, el caminar no se detiene.

ESCENA 35: la voz de niña le dice que ha salido la opción «quiero», y se pregunta qué es lo que ella misma quiere.

ESCENA 36: la voz de mujer mayor sollozando afirma saber lo que quiere: la luz del sol, la casa que, según recuerda, tenía las ventanas abiertas, un hijo en las entrañas, los pasos de su madre en el piso de arriba, el sudor de cierto hombre mojándole la piel.

ESCENA 37: la voz de mujer mayor comenta que el corredor ya no es tan largo, el final viene hacia ella. Llama a Sófocles.

ESCENA 38: la niña llama a su madre varias veces, entre llantos, y pregunta dónde está.

ESCENA 39: una voz chilla «¡No!», no se la escucha en primer término sino a lo lejos, seguida la palabra de un jadeo.

ESCENA 40: la voz de mujer joven le pide a alguien que no se vaya, asegurándole que no importa el supuesto impedimento para que se quedase. Añade que

nota que la gente la rodea con su voz y le dan ganas de reír y de cantar, y de gritar.

ESCENA 41: la voz de la escena 39 vuelve a gritar la palabra «no», de nuevo seguida de un jadeo.

ESCENA 42: la voz de la escena anterior jadea y vuelve a repetir «no», esta vez sin gritar.

ESCENA 43: oímos a la mujer adulta, diciendo una frase de la escena 26: «pero quiero que sepas que hubieses sido eso que siempre busqué, lo que todos buscan cuando están a medio camino».

ESCENA 44: vuelve la voz a gritar la palabra «no», dos veces, sollozando.

ESCENA 45: la voz de niña dice que su gorrión está quieto, como si estuviera dormido.

ESCENA 46: la mujer joven afirma en voz alta que es distinta. Y sollozando se pregunta qué les ocurre a sus manos, y a su boca.

ESCENA 47: se repite una frase de la escena 8, en la que la mujer adulta dice que los niños nacen llenos de sangre con la cara desfigurada, como sin hacer.

ESCENA 48: vuelve la voz a gritar la palabra «no», repetidas veces, sollozando.

Experiencias para una sola voz es una obra cuyo contenido lo constituyen fundamentalmente las palabras dichas, como indica el título, por una sola voz. El prólogo de la obra da una premisa: que la vida de un ser humano está compuesta de fragmentos que parecen inconexos pero que cobran sentido cuando se contemplan desde la muerte. Tras ello, escuchamos de forma acronológica diferentes discursos de la mujer protagonista en sucesivas etapas de su vida. Esos discursos a veces son monólogos reflexivos, y a veces se dirigen a alguna persona, con frecuencia su madre, el médico o su exmarido. Estos personajes nunca tienen voz en la obra.

El programa no realiza una exposición de información detallada que nos permita saber quién es la protagonista y cuáles son las circunstancias, salvo de

modo muy general. No sabemos en qué época transcurre la historia, a qué se dedica la mujer, si tiene o no dinero, si tiene o no amistades, etc. Lo que sabemos es que tuvo una experiencia traumática en su infancia, que le dolió la ausencia de su madre cuando esta entabló relación con una nueva pareja, que rompió con su exmarido, que no quiso tener hijos, y que en el momento de morir lamenta su soledad.

El patrón común de contenido de todos estos fragmentos son las relaciones afectivas, y lo que une la primera escena cronológica con la última es la presencia de la muerte. La muerte es descubierta aparentemente por la niña en el pájaro —al principio no se da cuenta de que está muerto—, y es el destino al que se enfrenta de mayor. La apelación a Sófocles que realiza entonces puede tener que ver con que es el autor emblemático de tragedias de la literatura griega clásica, para referirse así a la vida como tragedia, con la muerte al final del camino.

La manera que tiene Machado de articular el guion es muy libre —no hay cronología, ni lucha dramática, no hay planteamiento, nudo y desenlace—, pero no carece de cierta lógica interna y de una progresión que hasta cierto punto se puede explicar.

Al comienzo de la obra tenemos la única acción real: la muerte del gorrión, que se da en *off*, cuando estamos oyendo su piar al principio de la escena 2, y de repente se interrumpe. Parece funcionar como un factor desencadenante de todo lo que viene: podría ser el resultado de la conciencia de la muerte, lo que lleva a la protagonista a necesitar anclajes afectivos ante la finitud de la vida.

A partir de ahí se suceden las escenas acronológicas, no hay acciones, pero a menudo una frase dicha en una escena conecta con lo que viene en la siguiente escena, dando un salto de años en la vida de la protagonista. Y la duración de las escenas cambia al llegar al tercio final: las primeras escenas tienen un contenido largo, de al menos diez frases cada una. Desarrollan un aspecto de la vida de la protagonista, nos informan de tal o cual problema que la tiene preocupada en cada momento.

Generalmente, estas incursiones verbales tienen un significado objetivo y coherente: la niña mata al gorrión, la madre abandona a su familia por cambiar de pareja, la protagonista se casa. Pero existen algunas escenas en las que el contenido no tiene justificación realista y solo puede interpretarse en clave onírica o simbólica. Un ejemplo muy claro es la escena 23, en la que la protagonista, de joven, asegura no poder caminar porque sus zapatos están clavados al suelo. Semejante detalle narrativo no es realista: ¿quién clavaría los zapatos de la protagonista al suelo y con qué objeto? ¿No podría ella quitárselos si quisiera? O incluso simplemente retirar los clavos. Desde un punto de vista físico no tiene sentido entender en sentido literal esta parte del contenido de la obra, obviamente se trata de un símbolo.

Las últimas doce escenas se van haciendo cada vez más breves, no aportan información nueva *per se*, y en varios momentos se limitan a repetir contenido de alguna escena anterior. Este cambio de ritmo es acentuado por la incorporación del reloj, que suena entre escenas. Los dos elementos, la menor duración de las escenas y el aumento de la densidad sonora, hacen que la última parte del programa parezca más acelerada, como avanzando con velocidad hacia el final. El punto de llegada de la historia es la muerte, a la que la mujer mayor se aproxima cada vez más en sus intervenciones de este tramo, pero ello se conjuga con la cada vez más pujante urgencia de resolver conflictos pasados: la soledad, el sentimiento de culpa y, finalmente, como remate que sirve de conclusión, la maternidad no realizada.

En este punto, aparece un elemento sonoro totalmente nuevo: la protagonista ya no habla o llora, sino que grita, y solo dice «no». Con esa intensa intervención, que se repite varias veces en los minutos finales, la obra concluye.

Experiencias para una sola voz se distingue de otras obras de Machado en este período, como *La siesta de los caimanes* o *Las uvas del anochecer*, en que el diálogo carece por completo de explicaciones. Lo que escuchamos continuamente son fragmentos sin orden cronológico de lo que dice la protagonista, a alguien o a sí misma, y ese aspecto fragmentado, incompleto, supone un aumento considerable de la complejidad narrativa: obliga al espectador a imaginar, a tratar de deducir o adivinar. Y no se trata, como en el caso de *María*, de una mera

acumulación de sonidos. Tenemos un personaje que se expresa, el contenido del programa es la plasmación verbal de su psique. El oyente debe, como un detective, tratar de reconstruirla a través de la acumulación y el análisis de un montón de retales.

4.1.3.2. Análisis formal

La grabación a la que hemos accedido del programa es monofónica. La mayor parte del contenido es registrado en primer término, a un nivel sonoro audible que funciona como primer término teatral: es lo que sucede con la voz de la protagonista en todas las escenas. Esta voz a veces tiene un efecto de reverberación, como en la escena 1, o en las escenas finales.

Además de la palabra hablada por la protagonista, con la carga emocional que hay en su interpretación, *Experiencias para una sola voz* se apoya en un buen número de ruidos. Algunos de ellos son voces humanas que se oyen de fondo, como en la escena 25, o en todas las conversaciones telefónicas que mantiene la mujer mayor, donde oímos el ininteligible rumor de una voz masculina al otro lado del hilo telefónico —algo que puede interpretarse como metáfora de la incomunicación que se daría en una relación de pareja en descomposición—. Son presencias reales en el tiempo de la narración, y ninguna voz se oye en primer término sonoro aparte de la de la mujer protagonista. Lo mismo sucede con el piar del pájaro que oímos en la escena 2: da fe de una presencia real.

En otros casos se recurre a ciertos códigos culturales reconocibles en Occidente, como cuando para establecer la situación de una boda, se utiliza una música generalmente asociada a este tipo de eventos: la marcha nupcial de la ópera

Lohngrein, de Richard Wagner, que suena interpretada por un órgano como el que suele haber en iglesias. Pero, aunque este elemento sirva para transmitir una idea, también cabe interpretarse como el sonido de un objeto real en el mundo de la narración: el órgano de la iglesia donde se casa la protagonista.

Así, los ruidos descritos hasta ahora se corresponden con elementos que están en la escena, pero a menudo encontramos otros casos en los que su función

no es la de representar la realidad física del mundo de la narración, sino presentar una idea. Así, para comunicar el paso del tiempo, se emplea el sonido de los engranajes y las campanadas de un reloj. Y en un terreno más simbólico, de significados menos evidentes, cabe mencionar que, al comienzo del programa, se utiliza el sonido de una puerta abriéndose y cerrándose antes y después de las primeras frases que se escuchan en el título y el prólogo de la obra (escena 1). Además, otros sonidos más ambientales, como el viento o el ruido de agua, son empleados a veces, pero su función no es evidente: puede tratarse igualmente de elementos simbólicos —por ejemplo, el viento podría entenderse como soledad—.

La reverberación en las voces es usada muy selectivamente: se utiliza para la escena 1, para dar cuenta de algún espacio específico, como la iglesia, y durante las escenas finales en las que la mujer mayor avanza hacia la muerte. En este último caso, cabría hablar de una utilización de nuevo simbólica: podría identificarse el sonido con el abandono de la existencia terrenal y el paso a una más espiritual.

Las escenas suelen estar separadas por segmentos musicales de menos de un minuto; se trata de piezas sin melodía tonal, cuya instrumentación va evolucionando a lo largo de la obra: en los primeros casos tiene predominancia el sonido de percusión, mientras que en los últimos escuchamos algún tipo de instrumento de cuerda (seguramente guitarra), amplificado y distorsionado.

Aunque la música es usada en muchos casos como elemento separador entre escenas, hay casos en los que del sonido de una escena pasamos al de la siguiente mediante un efecto de sonido (el reloj), o incluso a veces sin ningún elemento de transición. Ocurre así cuando la voz de la niña preguntándose qué quiere, al final de la escena 35, da paso a la respuesta, en la escena 36, en boca de la protagonista que afirma saber lo que quiere.

Pese a estar limitado por carecer del estéreo, el carácter incompleto de la narrativa de este programa favorece que la inclusión expresiva de sonidos enriquezca su transcurso en la imaginación del espectador.

4.1.4. *El hombre de Praga* (1975)

4.1.4.1. Análisis del contenido

El hombre de Praga es una dramatización de un momento de la vida adulta de Franz Kafka. Cuenta cómo el escritor, enfermo de tuberculosis, es aislado de la vida familiar y social por sus seres queridos y vecinos y conciudadanos. Tan solo le dirige la palabra un enano que no es una personalidad real, sino la voz de sus demonios interiores.

La obra se estructura del siguiente modo:

ESCENA 1: con un fondo musical, una voz dice el título del programa. Y explica que la lectura de las obras literarias de Kafka supone enfrentarse a la angustia de lo cotidiano.

ESCENA 2: Franz Kafka observa cómo unos niños salen corriendo a su paso. Habla de ello con un desconocido y le cuenta que ha abandonado su casa, aunque no es lo que hubiera querido. El desconocido le recomienda una posada. Franz comienza a caminar y su madre le da alcance y habla con él. Kafka le dice que cree que la familia (incluida ella) se alegrará de que se vaya, la madre reacciona con sorpresa, y le pide generosidad con sus hermanos y padres. Franz se niega, y recuerda lo que dijeron los doctores.

ESCENA 3: los doctores hablan del diagnóstico que hacen de los pulmones de Franz, destrozados por una enfermedad incurable y contagiosa. No quieren decirlo a la familia porque suponen que la familia escuchará detrás de la puerta.

ESCENA 4: un enano ríe y persigue a Franz por la calle. Al principio no le alcanza, pero le pide a Franz que acorte el paso, y finalmente llega a su altura. Le dice a Kafka que está intentando encontrar lógica en lo cotidiano, cuando en realidad no la hay, algo que al enano le gusta. Este personaje se presenta como «lo cotidiano», y recuerda haber estado presente cuando el padre de Franz hizo una declaración.

ESCENA 5: el padre de Franz reivindica el respeto que hay que tenerle a su hijo en tanto que miembro de la familia, y resignarse a la repugnancia que su enfermedad produce.

ESCENA 6: Franz llora porque se da cuenta de que parece ser considerado culpable sin haber llevado a cabo acciones que justifiquen tal valoración. Se presenta como una víctima y el enano le pide que no sea pretencioso. Kafka llora por la falta de lógica de todo, y empieza a caminar. El enano le sigue y le recuerda que tanto la resignación como el sobreponerse a la repugnancia son cosas que sus familiares hacen por él, y mantiene que Franz haría lo mismo si fuera ellos. Franz acelera el paso caminando hacia la posada. El enano cada vez más lejos le pide que espere. Una voz entonces llama a Kafka y le ofrece un sitio para dormir, le invita a entrar y a deshacerse de las píldoras prescritas por los médicos. Franz las tira.

ESCENA 7: la madre de Franz llama a la puerta, le dice que no debería haber tirado las pastillas y le recomienda que se tome dos con un vaso de leche. Franz le pregunta si ha usado los guantes de goma, pero no hay respuesta. Le dice a su madre que abra la puerta y entre, pero ella dice que le deja el vaso de leche detrás de la puerta. Franz habla figuradamente con el médico, accediendo a tomarse las píldoras, y con su hermana, enseñándole las píldoras de diferentes colores. Reflexiona con tristeza sobre la dependencia de las píldoras, que interrumpen el flujo de acontecimientos de una vida normal, sobre la enfermedad, y las reacciones que provoca: prudencia en los amigos, la madre que usa un guante de goma para ponerle la comida y luego se deshace del plato.

ESCENA 8: la hermana de Franz se queja a su padre de la actitud de Franz respecto a la enfermedad. La madre de Franz le dice a él que no escuche a su hermana. Franz responde que lo ha oído desde detrás de la puerta.

ESCENA 9: la hermana de Franz se queja a su padre de la actitud de Franz, y considera que es necesario echarlo de casa, o encerrarlo para que no se le oiga ni se le vea. La madre intenta defender a Franz, pero este llora y se ve a sí mismo como un insecto repugnante; describe a su hermana como una mujer

piadosa, pero atribuye al hecho de su enfermedad contagiosa que ella no pueda ayudarlo. Por último, llama al enano.

ESCENA 10: Franz corre hacia el enano y le pregunta si es cierto lo que él afirmaba en la escena anterior. El enano reconoce que sí, pero le considera egoísta: su hermana es sincera. Franz responde preguntando si entonces él es culpable. El enano dice que no, pero que los demás son más inocentes que él. Franz reivindica su derecho a decir la verdad; el enano le hace ver que la verdad para él es distinta a la verdad para el resto del mundo, para quienes él es repugnante. Kafka dice que no es justo, pero el enano dice que sea como fuere, es lo cierto. Lo práctico es hacerles frente a los hechos, la oratoria no los va a cambiar. Franz pide la palabra, reivindicando su fe en las personas. Frente a una multitud, Kafka se sube encima del enano, como púlpito, y empieza su discurso. Se dirige a su padre, su madre y su hermana. Franz les cuenta una historia de un ratón y un gato que conversan, y defiende el derecho del ratón a no ser comido por el gato, algo que la audiencia, en particular su hermana, le niega: ella explica que no se trata de una cuestión de justicia sino de orden. Entonces Kafka les cuenta que por la mañana era un hombre joven y fuerte que se iba a inscribir en los campeonatos de invierno, que trabajaba en una casa de banca, y por la tarde todos le dan la espalda, le quitan el trabajo y huyen de él, a raíz del diagnóstico de los médicos. Uno de los médicos argumenta que el diagnóstico fue cosa de tres profesionales y que es inalterable. Franz reivindica su inocencia. Y otro médico responde que sí, pero que ellos no son culpables. Kafka entonces enarbola la caridad como valor cultural humano, y su hermana dice que se trata de la caridad entendida como convención social tras la cual uno se lava las manos. Y le recuerda a Franz que es contagioso. Kafka solloza y le recuerda a su padre que dijo que todos los hombres eran iguales, en alguna ocasión cuando lo educaba. El enano comenta que eso solo se aplica en personas sanas. Entonces Kafka les pide a todos que sean sinceros y que le digan que pierda la esperanza, que sería mejor que no hubiese nacido y que se vaya con el hombre de la posada. Las personas presentes se van, dejando a Franz solo. Él se queja, les pide que no se vayan y les recuerda que tiene la palabra. Finalmente llora y dice que no quiere quedarse solo.

ESCENA 11: una voz saluda a Kafka y le pregunta qué tal está. Enseguida interrumpe la conversación porque dice que tiene prisa. Franz dice si ya se lo han contado. Él responde que quiere ir a los campeonatos de invierno, y le recuerda a Kafka que tiene hijos. Tras desearle sinceramente que tenga suerte, se marcha. Volvemos a escuchar la conversación una segunda vez. Pero al terminar en el mismo punto que la primera vez, añade que le quiere mucho, que trate de comprender y que rezará por él.

ESCENA 12: créditos finales.

El hombre de Praga es una narración formada principalmente por diálogos de los que Franz Kafka, protagonista de la obra, es partícipe o testigo. Algunos de estos personajes son reales de manera evidente, como su padre, su madre, sus hermanos y los doctores, y otros claramente imaginarios, como el enano y la posada. Belén Fernández González (2019, p. 212) ha señalado como el enano es una encarnación del mal que habita en lo cotidiano, y cómo la posada supondría, por la descripción que se hace de ella como establecimiento sin derecho de admisión, una representación de la muerte.

La estructura del relato sonoro tiene dos características fundamentales: el inmovilismo dramático y la ambigüedad espaciotemporal. La primera es constatable en el hecho de que el objetivo de Kafka —ser aceptado por su familia y su sociedad— es pocas veces buscado por el protagonista, y cuando trata de lograrlo, como cuando realiza el discurso en público, no hay nadie que realmente contemple siquiera por un momento que sus argumentos sean válidos. La lucha está perdida de antemano, los antagonistas son un bloque macizo e inmutable, que se limitan a mantener su postura. Por eso, el final de la obra podría considerarse arbitrario: podríamos escuchar durante media hora más a Franz discutir con su hermana, su madre, su padre o el enano.

Por lo que respecta a la ambigüedad espaciotemporal, esta resulta de que la cronología del relato es deliberadamente discontinua: cuando empieza la acción Franz camina por la calle. Un salto temporal nos lleva, en la escena séptima, a su dormitorio en casa de su familia, que supuestamente había abandonado, y no sabemos si es que hemos retrocedido en la línea temporal de los

hechos, o si quizá lo ocurrido en la calle era una ensoñación. La obra concluye similarmente con otra ambigüedad: escuchamos una conversación de Franz con un ciudadano dos veces, lo que da cuenta de que el punto de escucha en el que nos sitúa la obra no es riguroso desde una perspectiva material realista, sino psicológico, sujeto a deformaciones y saltos lógicos propios de una mente particular.

En este devenir existe la pretensión, declarada en la primera escena por la voz de un locutor, de relacionar las narraciones simbólicas de Kafka con el origen real, cotidiano, que el escritor experimentó en su vida y que fue su presunta inspiración. En este sentido, hay al menos una referencia directa a una obra del escritor, cuando Franz se describe a sí mismo como un insecto en la escena novena, clara referencia a la novela *La metamorfosis*. Se relaciona el contenido de las obras del autor con una sociedad egoísta e insolidaria, como si este fuera su mensaje final. Otra posible referencia, menos clara, a una obra del escritor, se encuentra en el discurso que da en la escena décima, donde al hablar de un gato y un ratón, y la relación de poder entre ellos, podría estar haciendo un guiño al cuento titulado *Una pequeña fábula*.

4.1.4.2. Análisis formal

Como hemos apuntado en el análisis de contenido, la principal herramienta narrativa de la obra es la palabra hablada, que es escuchada generalmente en primer término sonoro. Sin embargo, hay dos características específicas que definen la narrativa de *El hombre de Praga*. Por un lado, el espacio es descrito gracias al uso del estéreo y tiene un papel significativo en la acción. Esto es así porque a lo largo de la obra, si bien la voz de los personajes aporta la mayor parte del contenido, con frecuencia se mueven de un lado para otro. Y ese movimiento se refleja en el viaje de la voz, a veces con fuerte reverberación, de un canal a otro del estéreo, a veces a mayor nivel, otras más tenue.

También participan de esta técnica una gran cantidad de ruido de pasos, que se mueven con fluidez de un canal a otro de la grabación, describiendo así el andar de los personajes. Un ejemplo de esto estaría en la escena cuarta, cuando el

enano persigue a Franz y le pide que ralentice el ritmo de su paso para poder alcanzarlo.

Además de los pasos de los personajes, otros elementos, como las pastillas, cuando Franz las tira, cubren de manera asimétrica los dos canales, contribuyendo a la idea de un escenario sonoro de dimensiones concretas.

No solo se trata de una manera de dar cuenta de un espacio físico concreto, sino que los efectos espaciales a veces sirven a un propósito necesariamente expresionista, pues no aportan información relevante para comprender los hechos del relato. El ejemplo más claro es al final de la obra: alcanzan un valor simbólico cuando oímos parte de un diálogo dos veces, pero con distinta configuración en los canales del estéreo —las voces de los personajes tienen una relación izquierda-derecha que se invierte en la repetición—, y también con variación en los niveles sonoros de cada voz —suenan más tenues en la repetición—.

El uso de la música tiene una particularidad distintiva: con frecuencia acompaña a la acción como fondo sonoro de los diálogos. Esto sucede cuando el entorno en el que se encuentra Kafka parece ser imaginario, como cuando habla con el dueño de la posada que le invita a deshacerse de las pastillas, en la escena sexta, o cuando habla consigo mismo, como ocurre en la escena siguiente. Además, en esa escena, cuando Kafka recrimina a su hermana el trato que le dispensa, los instrumentos musicales, de cuerda, no interpretan una melodía, sino que los intérpretes hacen un sonido de rasgueo con el arco, sin melodía. Aunque algunas veces también la música se emplea como transición entre escenas, cuando esto ocurre está presente desde antes del final de la escena, no es un mero separador sino más bien un eslabón en la cadena que mantiene la continuidad entre una escena y otra; así sucede entre las escenas sexta y séptima.

En otras ocasiones las transiciones entre escenas son directas, sin que medie ningún elemento de transición: el paso de la escena tercera a la cuarta es un buen ejemplo, en el que pasamos de una conversación de los médicos a la risa del enano. Se genera la ilusión por un momento de que la carcajada es una

reacción a lo que ha ocurrido inmediatamente antes, con lo que hay una fluidez en el cambio de escena; esta supuesta relación se rompe inmediatamente, porque por el diálogo enseguida sabemos que nos encontramos en otro tiempo y en otro lugar. Esto provoca sorpresa, sin romper la fluidez del relato, y es un tipo de transición que recuerda a las utilizadas en cine por innumerables directores de diferentes países, épocas y tendencias, que relacionaron con una ilusión de continuidad planos de escenas diferentes —por citar ejemplos destacables, se podrían citar *M* o *El testamento del doctor Mabuse*, de Fritz Lang, en las que esta técnica se emplea continuamente—.

4.1.5. *Gaspar* (1976)

4.1.5.1. Análisis del contenido

Gaspar es una adaptación de la obra teatral *Kaspar*, de Peter Handke. El programa parte a la vez de una puesta en escena de José Luis Gómez.

Narra la historia de Gaspar, un hombre criado como niño salvaje, aislado de la civilización. Solo sabe decir una frase: «Quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez». Pero a medida que oye hablar a la gente que le dirige la palabra va aprendiendo a usar las palabras como ellos. Su habla se perfecciona, y su conciencia de los demás y del mundo que le rodea. Sin embargo, este conocimiento y el dominio que conlleva también le ponen frente a numerosas situaciones destructivas en las que su inocencia se ve atacada. Un coro de voces que se dirige a él y reacciona ante las cosas que dice, comentándolas, representa el mundo exterior. Gaspar comprueba que si bien las palabras definen las cosas y nos ayudan a movernos en el mundo, también limitan nuestras opciones y nos obligan a ciertas servidumbres, que, si bien nos proporcionan conocimiento, también nos confunden con ambigüedades. Frente a la capacidad de marcarse objetivos concretos en la realidad, también está la posibilidad de frustrarse en esa pretensión, y si bien podemos alimentar nuestra vanidad haciéndonos oír, también podemos ser castigados mediante la palabra ajena en contra de nosotros. Los aspectos negativos del lenguaje terminan por hacer mella en Gaspar,

que finalmente se derrumba derrotado por su incapacidad de encontrar la felicidad en el mundo.

Es difícil dividir *Gaspar* en escenas, porque nunca sabemos dónde transcurre cada cosa que se dice, a menudo hay músicas o cambios de ritmo que podrían servir para indicar un salto temporal, pero es imposible asegurar qué fragmentos hay de espacio y tiempo continuos, por lo que el desglose en escenas es una conjetura que ofrecemos con el propósito de dar una idea del contenido de la obra:

ESCENA 1: una voz masculina anuncia la productora, el título y el autor.

ESCENA 2: la voz masculina, acompañada de una voz femenina, explica que la obra no muestra lo que realmente ocurrió, sino lo que se puede hacer con alguien: cómo se puede hacer hablar a alguien hablándole. El título, añade, podría haber sido «Tortura verbal», y Gaspar no se parece a un payaso, sino más bien a Frankenstein o a King Kong. Se describe su ropa ruinoso y su aspecto alocado.

ESCENA 3: Gaspar repite varias veces la única frase que sabe decir, con diferentes niveles de emisión vocal, y distintas entonaciones y ritmos. Unas voces a su alrededor (dos hombres y dos mujeres) le hacen notar que ya tiene una frase para comunicarse con los demás y consigo mismo. Dan ejemplos de todo tipo sobre esta cualidad. Y describen cómo el lenguaje permite alcanzar cierto dominio del mundo; al nombrar las cosas y decir cosas sobre ellas se abre la posibilidad de controlarlas de cierto modo. Gaspar sigue repitiendo su frase. Ese control alcanza igualmente a uno mismo, por la autoconciencia implícita en la enunciación de la frase. La capacidad de escuchar la propia frase enseña a escuchar y hablar. Y a desarrollar nuevas frases a partir de la primera. La ignorancia de ciertas palabras es una carencia perjudicial en la medida en que impide el control de esas cosas mediante el lenguaje. Gaspar va modificando levemente su frase, haciendo esfuerzos por decir algo diferente. Las voces dicen que la frase ofrece la posibilidad de ser contrastada con esas frases que se oigan, y así alcanzar la capacidad de crear frases nuevas. Las voces ponen ejemplos de palabras descriptivas, que responden a preguntas. Gaspar dice

sílabas sin sentido intentando articular una frase. Las voces repiten verbos. Gaspar intenta decir algo, pero no consigue articular palabra: se esfuerza audiblemente, como si algo impidiese a su boca abrirse. Las voces dicen frases simples sobre mesas y sillas hablando lentamente al principio, y cada vez más rápido. Las frases van ganando en complejidad. Gaspar dice «Venido a menos». Y va añadiendo variaciones: «a menudo», «ya», «nunca», mientras a su alrededor las voces continúan diciendo frases sobre objetos domésticos como armarios. Gaspar va diciendo fragmentos de frase: «a mí nada», «como», «porque yo ya al menos aquí». El repertorio de frases y de palabras de Gaspar se va ampliando. Y las voces comentan que está avanzando en el proceso de aprendizaje, y la mejora que ello supone en su calidad de vida. Gaspar dice que en el lugar en el que se encuentra en ese momento tiene más dolores de cabeza que en el lugar en el que se encontraba antes. Las voces comentan cómo el lenguaje afecta a la realidad percibida de las cosas, imponiendo un orden. Gaspar repite «aprender y no olvidar». Las voces comentan como la existencia de un lenguaje fuerza a su uso y a plegarse a sus normas en la interacción con la realidad. Se oye un coro cantar. Las voces dicen enunciados que manifiestan un «deber ser» social en diferentes aspectos.

Gaspar habla cantando, relacionando la paz con la amabilidad y la tranquilidad, con lo conocido y con aquello que dominamos y en tal medida nos pertenece. Y cómo eso le reafirma y le resulta bello. Las voces enuncian acciones terminadas socialmente inaceptables. Gaspar dice que lo que está en orden lo está en la medida y la manera en las que él se dice a sí mismo que lo está. Suena un roce de lo que podría ser una cuerda.

Gaspar ensaya frases coordinadas con la conjunción adversativa «pero». Una de las voces, femenina, repite frases en las que relaciona dos variables, una de las cuales aumenta en relación con el aumento de la otra. Gaspar dice frases con esta estructura. Otra de las voces, masculina, dice frases que empiezan con las palabras «Es natural». Gaspar le sigue con nuevas frases que tienen el mismo comienzo. Otra de las voces dice frases en las que se incluyen las palabras «no es ningún», es decir, negaciones sobre la esencia de algo. Gaspar le sigue diciendo frases siguiendo la misma norma.

Las voces van en sucesión diciendo pares de frases en las que una misma palabra es usada en diferentes contextos. Gaspar se les une. Una voz con algo de eco dice frases en un tono formal y de discurso, con la voz proyectada. Gaspar habla con el mismo tipo de frases que la voz ha utilizado, hablando de un informe de situación y de su validez. Las voces dicen frases sobre terceros y Gaspar responde diciendo frases sobre sí mismo. Al final dice «yo ya lo sé». Mientras Gaspar habla diciendo frases sin relación discernible, las voces repiten la palabra «tú». Gaspar termina diciendo «me reconocí». Las voces del coro invitan a Gaspar a decir lo que piensa y lo que no piensa. Pues ambas cosas, lo que dice y lo que piensa, están estrechamente ligadas, una no existe sin la otra.

Gaspar dice frases en las que establece relaciones entre su ser pasado, presente y futuro. Termina diciendo «soy el que soy», y una voz masculina observa: «te han roto tu caparazón».

Una de las voces anuncia: «Ruidos». Las voces dicen frases sobre objetos distintos, a los que siguen ruidos relacionados con ellos. Gaspar dice entre medias de esas frases «soy consciente de mi deber», «trato los objetos con delicadeza», «ya pueden dejarme solo» y «estoy al servicio de todos».

Gaspar, hablando con fluidez y sin esfuerzo, se describe a sí mismo con detalle como un hombre inteligente, culto, civilizado y sano en todos los sentidos, exitoso y que ya puede afrontar la muerte y estar solo. Además, afirma saber lo que quiere: estar tranquilo, para lo que nombra cada objeto que le rodea, así lo hace suyo para que deje de inquietarlo.

ESCENA 4: las voces hablan del efecto apaciguador que tiene uno mismo tras imponer un orden a los demás. Y de la justa administración del castigo social con el que se impone tal orden, para evitar un efecto adverso en el castigado.

ESCENA 5: se oyen pasos, de varias personas primero, y luego de una sola, aproximándose. Gaspar reflexiona sobre cómo su incomprensión pasada del mundo le provocaba incomunicación, ignorancia, angustia y ausencia de propósito, haciéndolo destructivo. Y cómo el dolor fue la motivación que le llevó a aprender las palabras, cuyo control le permitió enfrentarse al mundo; Gaspar considera esa conquista su verdadero nacimiento.

ESCENA 6: Gaspar recita como una letanía frases sobre el libre albedrío del individuo y su responsabilidad social, con derechos y deberes. Empieza a cantar con melodía sus frases, y le acompaña algún tipo de percusión, y un coro de voces.

ESCENA 7: Gaspar se pregunta qué es lo que acaba de decir, y ríe. Le acompañan en la carcajada las voces.

ESCENA 8: Gaspar reflexiona que ninguna frase vale la pena. Lo repite varias veces.

ESCENA 9: Gaspar reflexiona sobre la vanidad que se desarrolla con la capacidad de hablar, los sentimientos encontrados de orgullo y vergüenza que le ha provocado haber empezado a usar el lenguaje, y la dificultad de escuchar a los demás al dejarse llevar por la posibilidad de hablar. Cómo con la frase que repetía al comienzo intentaba expresar diferentes necesidades. Y cómo en cierta ocasión intentó hacer creer a los demás una mentira sobre sí mismo: que se encontraba en un estado de orden y bienestar. Así empezó a mentir. Y empezó a preguntarse por el significado de la frase que repetía sin cesar. Desarrolló con el uso de nuevas palabras cierta capacidad de recordar, y tomó conciencia de las ambigüedades del lenguaje, a través de los equívocos. De ese modo, se desarrolló desconfianza hacia las palabras y por lo tanto hacia los objetos que identificaban de la realidad.

Gaspar describe cómo fue su proceso de aprendizaje de cada una de las palabras y su significado, a medida que se las iban repitiendo, y él mismo las repetía. Y como esas palabras le permitían identificar elementos que por consiguiente podía ambicionar.

Gaspar describe situaciones de estrés social provocadas por la acción de los demás, burlándose o descalificando algo que hizo. Las voces ríen.

Gaspar se queja de haber sido trasladado a la realidad mediante el habla. Cada frase, afirma, le hace daño. Su discurso se va volviendo incoherente, y su pronunciación se deteriora. «Yo soy casualmente, yo...» dice, antes de que se oiga un brusco sonido agudo.

ESCENA 10: créditos finales.

La obra escrita por Peter Handke es una pieza experimental en la que no contamos con un desarrollo en el que podamos participar más que por intuición. Los personajes no se expresan de manera totalmente coherente, y no interactúan de forma realista. El contenido de las frases es sugerente pero enigmático: nunca es totalmente claro el sentido de cada una. Fluyen de un modo juguetón, con dos actitudes bien diferenciadas: Gaspar se expresa con inocencia, sinceridad y vulnerabilidad; las voces suelen conllevar en su juego un tono de burla y de displicencia. Son ellas las que enseñan a Gaspar a hablar, le dan información, y finalmente, se ríen de él.

Se trata de una representación abstracta de una suerte de tragedia que conlleva la vida humana: en la articulación que conseguimos mediante la interacción social y la asunción de la cultura, encontramos limitaciones y frustraciones que nos pesan durante toda nuestra vida. Es un planteamiento descrito famosamente por Freud en *El malestar en la cultura*.

Lo que la obra de Handke y esta adaptación muestran es una sucesión de frases dichas por Gaspar, como representación de su proceso introspectivo, y otra sucesión de frases como representación del mundo exterior. Hay un alto grado de abstracción, porque no sabemos dónde transcurre la historia, cuándo, ni cuánto tiempo transcurre entre escenas. De hecho, la misma división entre escenas es difícil de establecer.

En esta misma línea, las escenas no tienen una estructura dramática concreta. Gaspar y las voces a veces interactúan, pero suelen hacerlo de forma mínima: la mayor parte del tiempo se limitan a divagar en sus respectivas actitudes. Gaspar repite a veces frases que dicen —especialmente en la escena tercera, cuando está aprendiendo a hablar—, comenta lo que le ocurrió en el pasado, o las voces comentan algo que dice Gaspar o le enseñan algo sobre el mundo. La mayor parte del tiempo sus respectivos caudales verbales discurren en paralelo sin que lleguen a cruzarse. La obra describe así a un personaje solitario, Gaspar, frente a un mundo orquestado literalmente —a veces una voz dice una frase y otra la termina—, que lo excluye.

Por ello, se podría considerar el tema de la obra la soledad e incomunicación que vive el individuo en un mundo provisto de un lenguaje para comunicarnos y entendernos.

4.1.5.2. Análisis formal

Gaspar es una adaptación radiofónica en la que, si bien la palabra ocupa la mayor parte del contenido, la representación sonora está continuamente acompañando su contenido con una rica variedad de recursos expresivos.

En la misma manera de presentar las frases del diálogo —que más bien podríamos describir como monólogos cruzados, por la falta de interacciones que hemos apuntado— existe una voluntad de juego sonoro: las entonaciones, los ritmos y las pausas cambian continuamente de naturaleza. Lo hacen siguiendo patrones previsibles, no naturalistas, sino más bien musicales, como en la letanía de frases de Gaspar en la escena 6. Los niveles de proyección de la voz también varían, yendo desde el susurro o el balbuceo al grito descarnado. Los estados de ánimo alcanzan desde la sonrisa o la carcajada hasta la más profunda melancolía. Estas evoluciones no son previsibles porque no se deben a un desarrollo dramático que siga estructuras convencionales. El contenido va variando y los recursos lo acompañan.

Ese acompañamiento es, en el caso de las voces y de Gaspar, sobre todo un complicado juego con el estéreo en el que las frases se mueven gradualmente de izquierda a derecha, o a veces saltan de un canal a otro. Es evidente la clara voluntad de generar un punto de escucha preciso en el que podamos formarnos una geografía imaginaria, con algunos personajes a la izquierda, otros a la derecha y otros en el centro. A menudo, Gaspar se mueve de un lado a otro del estéreo con frecuencia en varios momentos, como cuando está aprendiendo a hablar en la escena tercera, o cuando, una vez conquistada el habla, da un discurso al final de esa misma escena. En uno de los casos en los que ocurre esto, en la escena quinta, su desplazamiento físico va acompañado, verosímelmente, del sonido de sus pasos.

En otros momentos el movimiento en el registro estereofónico se usa con una finalidad no realista sino expresiva, como cuando al comienzo de la escena segunda Gaspar repite la frase «quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez» de muchos modos distintos. Oímos su voz diciéndola una y otra vez, unas veces en el extremo derecho, otras en el izquierdo, y otras en el centro, con cambios inmediatos que no sugieren movimiento sino salto, que físicamente sería imposible si pensamos en una persona real. Se trata de cortes expresivos que no responden a una pretensión de temporalidad lógica, como un *jump cut* en el montaje de una película.

Esa voluntad expresionista de la técnica se percibe en otros aspectos del tratamiento de las voces. Cuando en la escena 3 las voces hablan de los objetos y escuchamos sus sonidos, una muy prolongada reverberación sigue a todo el sonido, como si se estuviese hablando en un espacio reducido y vacío con paredes altamente resonantes. Este efecto no tiene ninguna justificación en la historia, se trata de un cambio cuya única función parece ser expresiva, ya que el oyente no tiene información para deducir a qué se debe el cambio en la calidad del sonido.

Un ejemplo, si cabe más claro, es cuando en la escena tercera las voces que hablan a Gaspar realizan diferentes afirmaciones sobre mesas y sillas. Algún efecto físico o electrónico se ha aplicado a las voces, de modo que no suenan con una amplitud de onda normal, y se genera algún tipo de ruido cuando suenan. La administración de estos efectos es frecuente e intermitente, con lo que, como los ritmos del habla de Gaspar y las voces que describíamos unos párrafos atrás, varían continuamente.

En varias ocasiones, oímos ruidos que suenan como acompañamiento al discurso de las voces —y en un caso, como colofón justo antes de los créditos, suena un ruido por sí solo—. Estos ruidos a menudo son claramente identificables, como cuando se habla de llenar un vaso de agua y escuchamos un chorro de líquido caer en algún tipo de recipiente. Sin embargo, otras veces es difícil decir si representan algo objetivo y cuál es realmente su significado en el contexto de la obra.

De la misma manera, la música tiene un papel de cierta ambigüedad:

- En algunos casos, como cuando suenan dos músicas diferenciadas seguidas entre las escenas 3 y 4, se busca de manera evidente un efecto de división de la obra: hay una música de salida que se desvanece hasta el silencio, dando paso a una segunda música que aparece gradualmente desde el silencio y que nos conduce de vuelta con los personajes de la historia; el efecto es como el de caer y volver a subir un telón para delimitar los actos de una obra teatral. De la misma forma, al comienzo del programa, otra música sirve como «subida de telón» de la primera escena, a la que da paso, tras anunciarse la productora y el título del programa —en cambio, no hay música al final de *Gaspar*—.
- Sin embargo, la misma música de órgano que sirve para finalizar el primer «acto» al final de la escena 3 suena también en varios momentos de ella sin que parezca posible establecer una razón objetiva para ello.

Las músicas que mencionamos no sugieren un estado de ánimo muy claro en relación con la obra, o ni siquiera en sí misma: por ejemplo, la que finaliza la escena 3 tiene la melodía principal en tono mayor, que se asocia tradicionalmente a la alegría, pero su acompañamiento es en tono menor —que se suele asociar con la tristeza—, con lo que el resultado final, que combina las características de ambos modos, sería anímicamente ambiguo. El efecto que produce esta pieza, como sucede con otros elementos de la obra, es de extrañamiento, de una distancia que obliga al oyente a no olvidar que está oyendo algo simbólico y no transparente, separado de la experiencia directa de la realidad cotidiana. Este alejamiento de la verosimilitud sonora y psicológica —que permitiría al receptor identificarse con personajes y situaciones por similitud con la vida— constituye un evidente autorreconocimiento de la representación como tal representación, de la manera que se asocia a las obras dramáticas de Bertolt Brecht. Se deniega así la comodidad que produce la ilusión de realidad propia de la lógica causal para estimular la reflexión del oyente en lugar su entretenimiento.

4.1.6. *En busca de Marcel Proust* (1978)

4.1.6.1. Análisis del contenido

El joven Marcel Proust responde al cuestionario que le hace su amiga Antoinette Faure, para un álbum de entrevistas a celebridades.

A lo largo de la conversación, el escritor refleja preocupaciones propias de su juventud, la fuerte vinculación afectiva que todavía le une a su madre —no a su padre, a quien veía como una molestia—, los recuerdos de su infancia, y su deseo de ser amado, hasta en el momento de su muerte. En cambio, Antoinette, varias décadas mayor que Marcel, reconoce la necesidad de amar —no solo de ser amada—, y en el curso de la conversación expresa espontáneamente su deseo de ser atractiva antes que feliz, su necesidad de comportarse para ello con cierta frivolidad, en el fondo para combatir su preocupación por el paso de los años y finalmente por la muerte. Proust rechaza en principio tal planteamiento.

Veinte años después de la entrevista, con Antoinette ya fallecida, Marcel Proust, terminalmente enfermo, se dirige a su amiga para cambiar algunas respuestas del cuestionario. En particular, afirma, como no lo hizo de joven, su conciencia y temor de la muerte, que le privará de concluir su obra literaria.

En busca de Marcel Proust está dividido en cuatro escenas:

ESCENA PRIMERA: música; una voz anuncia el título de la obra.

ESCENA SEGUNDA: Antoinette pide a Marcel que se someta a su cuestionario. Marcel accede y responde a preguntas sobre su lugar de nacimiento, sus padres, sus gustos literarios, sus deseos y aspiraciones.

ESCENA TERCERA: Marcel, enfermo, se dirige a Antoinette.

ESCENA CUARTA: créditos finales.

En busca de Marcel Proust no tiene una estructura narrativa convencional. No hay una meta que los personajes traten de alcanzar superando obstáculos hasta

llegar a un clímax en el que se produzca una resolución. No hay suspense y no hay incertidumbre. En lugar de eso, se nos presenta un diálogo entre dos personas que está escrito con arreglo al cuestionario al que Antoinette Faure sometió a Proust y las respuestas que dio él.

El contenido se define por el realismo psicológico en la caracterización de los personajes, con los pequeños choques que se producen entre ambos en su diálogo. Estas colisiones no tienen una intensidad creciente, se producen de forma imprevisible, alternadas con anécdotas y citas culturales. Se propicia con ello una actitud contemplativa en el oyente, como si la conversación no fuese una obra dramática sino una ocasión real a la que asistimos.

Marcel Proust aparece como un joven que todavía conserva algo de niño: necesita ser protegido por su madre, sentirse amado. Antoinette Faure, en cambio, es una mujer experimentada que ha dejado atrás la necesidad de ser amada y protegida: por el diálogo sabemos que ha aprendido a desenvolverse socialmente y su autoestima obtiene placer de ello. La ligereza y la frivolidad aparentes son las armas con las que, en el momento de la acción, lucha contra la vejez y su propia mortalidad. Mortalidad que el joven Proust rara vez se plantea, según reconoce, y si lo hace le aterra.

Esta divergencia entre los personajes hace que experimenten pequeños conflictos todo el tiempo: se trata de conflictos irrelevantes en sí mismos, que no deterioran su relación ni generan grandes tensiones. Pero sí evidencian las debilidades tanto del escritor como de la entrevistadora: el primero por su egoísmo infantil y la segunda por su miedo a la decrepitud y la muerte.

Esa conciencia de la muerte de Antoinette, de la que carece Marcel al principio, es lo que cambia al escritor en la segunda escena de la obra. De esa manera se cierra, de alguna forma, la estructura dramática abierta: se produce una convergencia entre los dos personajes a veinte años de distancia. Por eso Marcel se dirige a Antoinette, aunque ella ya esté fallecida. La cercanía del fin permite al escritor comprender de qué hablaba ella y le hace necesitar darle una nueva respuesta.

4.1.6.2. Análisis formal

El modo de expresión principal es la palabra hablada, porque a través de ella se desarrolla la historia. La pretensión del guion de que tengamos la sensación de escuchar una conversación espontánea hace que en el programa cumpla un papel fundamental el trabajo de los dos actores, José Luis Gómez y Mary Carrillo. El medio de expresión fundamental es, pues, la palabra hablada por los actores, pero sus interpretaciones están llenas de cambios de ritmo y vacilaciones, de pequeñas interrupciones espontáneas, como la que se produce cuando Proust bebe té antes de responder a una pregunta, o cuando Antoinette se muestra turbada ante alguna reacción de Proust.

Aunque el contenido fundamental sea el diálogo y la interpretación de los actores, se percibe, por otra parte, que la realización busca hacer que toda la acción transcurra en un medio sonoro realista —exceptuando los *flashbacks*—, vivo y expresivo. La producción está grabada en estéreo, aspecto que permite al programa su mayor baza sonora: la representación de la espacialidad. *En busca de Marcel Proust* transcurre en un mundo tridimensional, porque los personajes no solo evolucionan de lado a lado: además se acercan y se alejan. Eso genera variaciones en el volumen de sus voces, el sonido de sus pasos, y en los objetos que mueven, como las tazas de té y las cucharillas.

El efecto más destacable de esta elaboración sucede al principio de la obra, cuando oímos a los personajes moverse por una habitación en la que hay una ventana a través de la que se oye la lluvia y que podemos ubicar perfectamente —quedaría situada a la derecha—. Los personajes se distancian tanto del micrófono que oímos sus pasos y sus voces alejarse hasta que es difícil entender lo que dicen. Es un momento en el que la narrativa no tiene en la palabra su contenido fundamental, sino que se nos está mostrando un espacio, como en un plano general cinematográfico en el que no se aprecia la expresión de la cara de un actor en concreto. Y en este punto la realización aplica una sintaxis propia del cine: aprovechando una pausa, el plano sonoro cambia de golpe y de repente hemos pasado a un punto de audición más cercano en el que volvemos a oír todo con proximidad. El efecto es el que se produce en una película cuando el montaje corta de un plano general a un plano más corto.

Otro caso en el que el lenguaje sonoro parece heredado del cine es el que se produce cuando el micrófono se mueve en medio de la conversación para recoger el sonido que hace Antoinette al servir té a Marcel. Ella le ofrece té, él acepta el ofrecimiento y, como consecuencia, sus voces se alejan durante unos segundos en los que el sonido de la tetera, del líquido cayendo y de la taza con la cucharilla se escuchan cerca. Es un efecto cuyo sentido puede ser discutible, porque no añade ningún matiz a la situación dramática: se limita a dirigir la atención del oyente a un proceso mecánico. Pero formalmente dota al programa, junto con otros aspectos de la realización, de una variedad que lo hace parecer vivo y en constante evolución.

En otro momento de la obra, los personajes se alejan del micrófono: oímos sus pasos, sus voces bajan de nivel. Y luego vuelven a acercarse. De nuevo el espacio teatral sonoro roba el protagonismo a la palabra.

Esta lógica de la representación realista de un espacio sonoro físicamente existente solo se interrumpe cuando en tres ocasiones saltamos a un espacio metafísico, psicológico o espiritual gracias a efectos sonoros y a la mezcla de sonido. La primera vez que sucede es cuando oímos la voz de la madre de Proust que suena desde el pasado en un *flashback*. Lo que se escucha es lo que el escritor oye en su cabeza: la voz de ella con un eco irreal, electrónico, que refleja de manera efectiva su condición etérea. En esos momentos también se escucha una música de cuerdas de fondo que dura todo el tiempo que Proust habla, en un estado psicológico de introspección. El fin de la música marca el final de ese estado. En las otras dos ocasiones, Proust recita en inglés fragmentos de literatura, y su voz baja de volumen. Entonces, la misma voz de Proust, al volumen normal, comenta, sobre el fondo sonoro de su recitación, lo que le sugieren los autores del texto literario que está evocando.

Por último, cabe mencionar el uso de la música, una pieza de estilo clásico, de cuerda y viento, que suena de manera convencional, antes de que empiece la acción, como transición entre la primera escena y la segunda, y finalmente, sobre las últimas frases de la obra, como anuncio de la conclusión: la voz de Proust deja de hablar, y la música sube de volumen durante unos segundos antes de concluir. Además, cabe hablar de otro tipo de música en la obra, de

acompañamiento emocional, cuando el habla apesadumbrada de Proust recuerda a su difunta madre; una pieza en tono menor —asociado tradicionalmente a la tristeza, o al menos a la ausencia de alegría— sirve de manera evidente para generar una conexión emocional con el estado mental del personaje.

4.1.7. *Los cachorros* (1978)

4.1.7.1. Análisis del contenido

A un colegio religioso del acomodado distrito limeño de Miraflores llega Cuéllar, un niño nuevo que pronto despunta como buen estudiante y deportista. Un día, al acabar un partido de fútbol, un perro violento que se ha escapado literalmente ataca al niño y lo castra mordándole los genitales. Esto provoca varias consecuencias en los años siguientes: los compañeros lo apodan «pichulita», Cuéllar empeora su rendimiento académico y se centra más en el deporte. Cuando todos llegan a la adolescencia, Cuéllar no se acerca a las chicas como hacen sus compañeros en busca de una relación amorosa.

Cuando sus amigos van teniendo sus primeras novias, Cuéllar se enfada y se emborracha. En carnavales lanza objetos a las mujeres y en un baile se dedicó a tratar de hacer tropezarse a las parejas metiendo un bastón entre sus piernas. Por ello, es atacado físicamente, y finalmente deja de asistir a las fiestas.

Cuando ya todos los chicos están iniciando estudios universitarios, llega a la ciudad una chica que llama la atención de Cuéllar. Entonces él cambia su actitud, y empieza a dejarse ver vestido elegantemente, con una actitud que deja de ser conflictiva.

Sin embargo, Cuéllar no se atreve a hacer a la chica una proposición y ella entabla una relación sentimental con otro chico. Cuéllar entonces se exhibe como surfero ante los demás enfrentándose a las olas durante un temporal.

Pasan algunos meses, y Cuéllar empieza a trabajar en el taller de su padre. Queda con sus amigos los sábados, pero un día no asiste a la cita, y lo encuentran llorando en su coche. Intentan animarlo sin éxito.

Cuéllar empieza a conducir peligrosamente cada vez que va en su coche con sus amigos. Ellos se quejan. Un día tienen un accidente que deja a varios heridos.

Cuéllar se va de la ciudad por un tiempo, a una montaña a sembrar café. A su vuelta no tiene casi relación con los amigos. Un día se mata en un accidente de coche. Sus amigos prosiguen sus vidas con normalidad, envejeciendo sin mayores sobresaltos.

Los cachorros es una obra que cuenta con varios narradores cuyas voces se alternan entre sí, e intervienen generalmente como nexos entre las escenas dramáticas aportando información de contexto.

La obra se divide en las siguientes escenas:

ESCENA 1: una voz anuncia la productora, el título y el nombre del autor (Mario Vargas Llosa).

ESCENA 2: los chicos juegan en el recreo del colegio y preguntan al hermano Leoncio por la llegada de un chico nuevo. Él les confirma que efectivamente está por llegar.

ESCENA 3: Cuéllar entra por primera vez en el aula, el profesor le indica su pupitre. Se presenta ante los alumnos y los alumnos hacen lo propio.

ESCENA 4: el profesor pregunta una lista de reyes incas a Cuéllar y este responde sin fallar ninguno.

ESCENA 5: el profesor le pregunta las tres estrofas del himno marista, y Cuéllar las canta. El profesor elogia su memoria y dice al resto de los alumnos que aprendan de él.

ESCENA 6: en el recreo, los chicos juegan al fútbol tras la clase. Se oye ladrar a un perro que no está suelto, pero que les da miedo por si pudiera escapar. Un alumno se burla de él.

ESCENA 7: los chicos compran barquillos en un establecimiento de la calle.

ESCENA 8: sus amigos intentan convencer a Cuéllar de que no se vaya, que acudan a cierto lugar a jugar un partido de futbito, pero él se excusa diciendo que tiene que hacer los deberes.

ESCENA 9: en un partido de fútbol, las voces de los chicos ovacionan una jugada de Cuéllar, como interior izquierdo. Van al vestuario, y Cuéllar presume de sus músculos. Un profesor les dice que sigan el ejemplo de Cuéllar, que compagina el ser buen deportista con la aplicación en los estudios.

ESCENA 10: los chicos ríen en el vestuario mientras se preparan para un nuevo partido. Cuéllar está duchándose cuando el resto de los alumnos se dan cuenta de que el perro está suelto. Todos gritan y salen corriendo, pero Cuéllar sigue duchándose sin percatarse del peligro. El perro entra y le muerde, Cuéllar emite alaridos.

ESCENA 11: los alumnos hablan de lo ocurrido a continuación: algunos testigos cuentan cómo los profesores se llevaron a Cuéllar a toda velocidad a recibir atención médica dejando tras de sí el vestuario lleno de sangre. Uno de ellos devolvió al perro a su jaula y lo castigó.

ESCENA 12: en misa, los alumnos cuchichean sobre el accidente y son reprendidos por los profesores.

ESCENA 13: los alumnos visitan a Cuéllar en la clínica en la que está ingresado. Le cuentan que se están vengando del perro lanzándole piedras en el recreo, y hablan de lo que harán todos juntos en esa línea, cuando Cuéllar esté fuera. Preguntan a Cuéllar dónde le mordió y ríen cuando él responde avergonzado que fue en el pene.

ESCENA 14: la madre de Cuéllar le anima a no contar nada, le resta importancia, dice que ha sido en la pierna.

ESCENA 15: Cuéllar prosigue la conversación con sus compañeros hablándoles de la operación y les cuenta que volverá al colegio en diez días.

ESCENA 16: los hermanos animan a participar a Cuéllar en misa haciéndole leer libros.

ESCENA 17: un profesor empieza a reprender a Cuéllar y es interrumpido por el padre del crío, que amenaza con denunciarlos y con matar al perro por lo ocurrido con el animal.

ESCENA 18: los alumnos charlan y comentan con Cuéllar que desde el accidente le ponen buenas notas sin exigirle buenos resultados. Cuéllar les dice que es debido a las amenazas de su padre sobre los profesores. Comentan que podría ser, dado que el perro ha desaparecido. En su lugar hay cuatro conejitos blancos. Un profesor le pide a Cuéllar que les lleve lechuga.

ESCENA 19: Cuéllar presume de que sus padres le dan un trato privilegiado, obsequiándolo con regalos. Un alumno le llama «pichulita», Cuéllar se encara con él y se pelean.

ESCENA 20: Cuéllar le cuenta a uno de los profesores que le están motejando.

ESCENA 21: el padre de Cuéllar le dice que responda pegando a quien le llame de esa forma. Su hijo dice que sí entre sollozos.

ESCENA 22: Cuéllar ríe hablando de su mote y asegura que no debería ser «pichulita» sino «pichulaza».

ESCENA 23: Cuéllar se presenta ante hombres como «Pichulita Cuéllar».

ESCENA 24: los chicos conversan en la calle sobre un amigo de su edad que tiene algún tipo de relación con una chica. Le preguntan a uno de ellos, Lalo, si ya ha perdido la virginidad, dado que hay una chica en la que está interesado. Luego preguntan a Cuéllar si él está interesado en alguna chica.

ESCENA 25: en la calle, la chica por la que está interesado Lalo lee un mensaje adulador que él le ha lanzado a la salida de su colegio escrito en un papelito. Él le propone ir al cine el domingo y ella responde que no sabe si podrá. Lalo le pide que le dé una respuesta por escrito, mientras sube al ómnibus.

ESCENA 26: en una fiesta mixta de cumpleaños celebrada en una casa, los chicos conversan en el jardín, donde fingen estar jugando, cuando en realidad observan a las chicas que bailan en el salón.

ESCENA 27: los chicos bailan entre ellos para aprender a hacerlo con las chicas, y fuman sus primeros cigarrillos, tosiendo. Hacen una competición sobre quién aguanta más tiempo el humo dentro de los pulmones.

ESCENA 28: los chicos van a recibir a Pérez Prado, cantante de mambo, al aeropuerto, y Cuéllar lo agarra de la chaqueta.

ESCENA 29: tras el festival de mambo, al que han asistido sin el visto bueno de los profesores, Cuéllar presume de que Pérez Prado le sonrió, le dio la mano y le firmó un autógrafo.

ESCENA 30: uno de los chicos comenta que, con la llegada a la adolescencia, «pichulita» está cada vez más fornido.

ESCENA 31: uno de los chicos, Lalo, entra en un bar de alterne, se reúne con los otros chicos y les cuenta que ha pedido salir a una chica y ella le ha dicho que sí. Cuéllar pide detalles insistentemente: si le cogió la mano, o la besó. Lalo no da detalles y les dice que tienen que echarse novia como él.

ESCENA 32: Cuéllar, borracho, vomita. Recrimina a Lalo por haberse echado novia antes que los demás, lo llama traidor.

ESCENA 33: Cuéllar, todavía borracho, llora anticipando que van a dejar de ver a Lalo, porque a partir de ese momento pasará su tiempo libre con su novia. Lalo dice que no es incompatible tener novia con ver a los amigos, y le pide que no sea celoso.

ESCENA 34: los amigos llevan a Cuéllar a la puerta de su casa. Él llama a golpes haciendo ruido para hacer que sus padres se despierten, y los demás chicos salen corriendo asustados. Comentan cómo Cuéllar se enfadó al saber de la novia de Lalo, por envidia, y temen la reacción de los padres de su amigo. La madre de Cuéllar abre la puerta de la casa y lamenta el estado de su hijo.

ESCENA 35: la madre de Cuéllar llora. En un grifo Cuéllar se limpia. Su padre le recrimina lo que ha hecho, y le asegura que no lo va a repetir.

ESCENA 36: en un local en el que se juega al *ping-pong*, los amigos están reunidos, y Cuéllar les pregunta por el tipo de contacto físico que han tenido

con sus novias. Los demás, incómodos, rechazan la pregunta, Cuéllar insiste. Finalmente, uno de ellos se enfada y se lanza a pelearse con Cuéllar.

ESCENA 37: es verano, y los amigos van a la playa en el coche de Cuéllar, que conduce. Las chicas le preguntan a Cuéllar por qué no intenta echarse novia. Cuéllar responde que es porque no queda espacio en el coche, pero ellas no se toman en serio su respuesta, e insisten en la pregunta. Le hablan de una chica a la que le gusta Cuéllar, y le preguntan si no le gustaría que fuese su novia. Cuéllar responde que prefiere su libertad. Ellas entienden que esa libertad será para llevar una vida desenfadada, y Cuéllar no lo desmiente, aunque dice que le gustan las chicas decentes, pero no la que ellas le mencionan. Ellas bromean y él se pone nervioso. Uno de sus amigos interviene para pedirle a las chicas que no insistan. Los amigos le meten prisa a Cuéllar y le animan a acelerar la velocidad del coche. Cuéllar lo hace presumiendo de que va a superar un récord. Las chicas se asustan.

ESCENA 38: unas chicas insultan a Cuéllar porque les lanza objetos y en las fiestas se dedica a molestar a las parejas cuando bailan.

ESCENA 39: un amigo de Cuéllar le pregunta si le sucede algo, porque va vestido muy elegante. Otro amigo comenta que se alegra de ver así a Cuéllar, porque parece el de antes. Le preguntan si es porque está interesado en alguna chica, Cuéllar dice que sí. Ellos le preguntan si se trata de Teresita, la chica recién llegada al barrio. Cuéllar dice que puede que sí.

ESCENA 40: chicas comentan que Cuéllar está muy templado, y creen que es porque le llegó su momento de enamorarse; observan que está fascinado con Teresita.

ESCENA 41: reunidos los amigos en un local de billares sin la presencia de Cuéllar, se preguntan si él le pedirá salir, y si podrá mantener relaciones con ella.

ESCENA 42: Cuéllar, en los billares, anuncia a sus amigos que le van a operar. Ellos le preguntan incrédulos si su problema se puede solucionar con una operación. Él responde que sí, que en Nueva York se hace un tipo de cirugía que

solucionará su problema, que su padre lo llevará allí. Todos se alegran de ello, pero Cuéllar dice que no es seguro todavía, que hace falta esperar la respuesta de un experto, que están esperando.

ESCENA 43: en casa, Cuéllar le pregunta a su padre si ya llegó la respuesta. Su padre dice que no.

ESCENA 44: en los billares, Cuéllar les cuenta que el experto de Nueva York ha respondido que no podía ayudarlo. Pero que van a probar con expertos de otras partes del mundo, en busca de alguien que le pueda operar.

ESCENA 45: en casa, su padre le asegura a Cuéllar que encontrarán a quien les ayude y que será operado.

ESCENA 46: uno de los amigos de Cuéllar comenta que la llegada de Teresita al barrio no ha beneficiado a Cuéllar, porque ha pasado de estar resignado respecto a su problema a la desesperación. Otro, más optimista, dice que quizá la ciencia tenga una solución que llegue a tiempo. Un tercero dice que un tío suyo médico le ha dicho que no hay remedio posible.

ESCENA 47: en casa, Cuéllar pregunta a sus padres por la llegada de noticias de los expertos consultados en distintas partes del mundo. No obtiene respuesta.

ESCENA 48: Cuéllar conversa con Teresita en la calle, cerca de una fuente. Defiende ante ella el espiritismo como ciencia. Ella responde con interés. Él le ofrece prestarle un libro sobre el tema, y ella ríe. Luego, Cuéllar le cuenta que va a estudiar Derecho. Ella manifiesta su desagrado por esa carrera y Cuéllar añade que en realidad no va a ejercer de abogado sino de diplomático, que su padre ya lo tiene hablado con el ministro de Exteriores. Ella responde con entusiasmo, ilusionada.

ESCENA 49: en una cafetería, los chicos y las chicas sin Cuéllar y Teresita conversan. Una chica comenta que él parece querer impresionarla, pero otra se pregunta por qué no se lanza a pedirle salir. Responde uno de los chicos que está esperando a estar seguro de que ella va a aceptar la propuesta. Los otros chicos le dan la razón. Las chicas dicen que él está perdiendo el tiempo.

Hablando entre ellos, los chicos se preguntan si las chicas sabrán del problema de Cuéllar. Y deciden que hay que hacer algo.

ESCENA 50: los amigos hablan con Teresita, le cuentan que saben que él va detrás de ella, y preguntan si a ella le gusta y si él hace algún avance. Ella se resiste a pronunciarse, cambia de tema —habla de una mariposa que pasa—, ríe, y evita hacer una afirmación directa. Luego ella les recrimina que le pusieran un apodo tan feo a Cuéllar, y se pregunta por qué lo llaman así. De la actitud de ella, ellos deducen que sí le gusta Cuéllar, y resuelven hablar con él para convencerle de que le pida salir

ESCENA 51: los amigos están con Cuéllar en un bar. Todos han bebido para atreverse a hablar con él de Teresita. Le preguntan si le gusta, y él contesta que sí. Ellos lo animan a pedirle salir a Teresita, pero él duda por lo que ocurrirá si un día se casan, habida cuenta de su condición física. Los amigos le sugieren aplazar ese problema, conseguir primero ser su novio. Y entregarse a la esperanza de que pronto alguien pueda curarlo de su problema.

ESCENA 52: más tarde, en esa misma conversación, en estado de ebriedad, Cuéllar decide asumir lo que le proponen sus amigos y ponerlo en práctica.

ESCENA 53: caminando por la calle, todos lo animan a pedirle salir a Teresita, y él asegura que lo hará al día siguiente. Le insisten y él pierde la paciencia y les pide que lo dejen en paz.

ESCENA 54: Teresita le dice sí a Cachito, un recién llegado al barrio, estudiante de Arquitectura, propietario de un lujoso coche, que le pide salir.

ESCENA 55: los amigos de Cuéllar comentan la mala pasada que ella le jugó diciendo sí a la propuesta de noviazgo de Cachito. Las chicas del grupo responden que la culpa es de él, por no haberse decidido a dar el paso.

ESCENA 56: en un bar, el grupo de amigos comenta cómo Cuéllar ha sido visto surfeando en la playa durante un temporal. Suponen que lo ha hecho para que lo vea Teresita.

ESCENA 57: en la playa, el grupo de amigos se baña. Y comentan el temporal y lo fría y sucia que está el agua.

ESCENA 58: los amigos recuerdan que Cuéllar llevaba ropa de baño nueva. Y que eso parecía hecho a propósito.

ESCENA 59: de vuelta en la playa, los amigos ven llegar en coche a Cuéllar, que entra en la playa. Se saludan. Una chica comenta que tendrían que haber ido a una piscina a bañarse porque el mar está embravecido. Cuéllar dice que no hay motivo, ellas se ríen. Y uno de los amigos le pregunta si se atrevería a surfear las olas. Él responde que sí. Las chicas se ríen. Él corre hacia el agua.

ESCENA 60: los amigos recuerdan la escena y uno de los que no estaban presentes pregunta si Teresita se puso colorada. El testigo responde que no; le preguntan entonces cuál fue la reacción de Cachito. Y responde que parecía inquieto.

ESCENA 61: los amigos en la playa ven a Cuéllar enfrentarse a las olas y lo comentan con interés.

ESCENA 62: los amigos recuerdan los grandes tumbos a los que se enfrentaba Cuéllar.

ESCENA 63: en la playa comentan cómo las olas arrastran a Cuéllar, y uno se pregunta cuándo las va a surfear.

ESCENA 64: los amigos recuerdan cómo Cuéllar se volvió para mirarlos.

ESCENA 65: los amigos en la playa reaccionan al ver a Cuéllar mirándolos desde el agua.

ESCENA 66: los amigos cuentan cómo una gran ola lo cubrió.

ESCENA 67: los amigos gritan a Cuéllar.

ESCENA 68: los amigos recuerdan cómo la ola lo varó en la arena.

ESCENA 69: un tiempo después, un sábado, Cuéllar llega a un bar con sus amigos, saluda, les anima a subir a la pista de baile con una mujer.

ESCENA 70: Cuéllar, en el bar, dice entre risas a Lalo que lo ha espiado y que lo ha visto desnudo.

ESCENA 71: Nanette, propietaria del bar, les cuenta a los amigos que Cuéllar no está ese sábado esperándolos del modo habitual. Pagó su cerveza de repente y se fue sin despedirse.

ESCENA 72: los amigos encuentran a Cuéllar llorando en su coche, apoyado contra el volante. Le preguntan qué le pasa. Para animarle, le alientan a que arranque el coche. Cuéllar dice que se ha entristecido de repente, por muchas cosas, por las ofensas de los hombres a Dios, por que la vida sea tan aburrida y rutinaria, por la gente pobre, por los ciegos. Los amigos lo animan a reír, a decir que ya se le ha pasado. Cuéllar intenta reír, pero llora.

ESCENA 73: un amigo ve pasar el coche de Cuéllar y comenta lo bien vestido que va.

ESCENA 74: al paso del coche de Cuéllar, una voz le grita «¡Maricón!».

ESCENA 75: la madre de Cuéllar le pide a su hijo que no haga locuras.

ESCENA 76: los amigos de Cuéllar, en el coche con él, le piden que no haga locuras, que no se suba a las aceras, que conduzca más despacio, que no se salte los semáforos.

ESCENA 77: Cuéllar dice que se va a Tingo María a sembrar café.

ESCENA 78: un amigo dice que se encontró con Cuéllar en la calle y que apenas se saludaron.

ESCENA 79: otro amigo comenta que Cuéllar a su regreso de la montaña estaba más loco que nunca.

ESCENA 80: el coche de Cuéllar derrapa y se estrella.

ESCENA 81: créditos finales.

Los cachorros es una adaptación extremadamente fiel de la novela breve del mismo título de Mario Vargas Llosa. Publicada en 1967, se trata de una obra

experimental, perteneciente al *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta, en la que escritores como García Márquez, Carlos Fuentes y el propio Vargas Llosa desarrollaron una narrativa que rompía con la tradición vigente en el momento, combinando una fuerte experimentación formal con estética y temas dominados por el localismo. *Los cachorros* ejemplifica perfectamente tales características:

- Es formalmente experimental en su renuncia a diferenciar la voz del narrador de las voces de los personajes, que se mezclan como parte de un solo hilo conductor. A veces los tiempos verbales corresponden a la primera persona del singular, como un narrador omnisciente, a veces a la tercera persona; a veces se nos habla en pasado de algo ocurrido, a veces es narración en presente. Esta mezcla obliga al lector a hacer una interpretación constante de lo que está leyendo cada pocas palabras.
- Se centra tanto lingüística como temáticamente en la Lima del momento en que transcurre la narración, lo que queda reflejado en la forma de hablar de los personajes, llena de localismos, y en los lugares específicos en que transcurre la acción —como el barrio de Miraflores—.

Estos aspectos condicionan la adaptación radiofónica porque el guion respeta generalmente el texto de la novela original. Se atribuyen distintos fragmentos del discurso de la narración a unos personajes u otros, pero las palabras en sí se mantienen con frecuencia intactas. Sirva como ejemplo el primer párrafo de la novela:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr las olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «Terrazas», y eran traviosos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat.

Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el «Tercero A», hermano? Sí, el hermano Leoncio apartaba de

un manotón el moño que le cubría la cara, ahora a callar.
(Vargas Llosa, 2007, pp. 55-56)

Este fragmento es puesto en boca de varios personajes en el programa del siguiente modo:

DOS MIEMBROS DEL CORO: *todavía llevaban pantalón corto ese año.*

PRIMER MIEMBRO DEL CORO: *aún no fumábamos.*

CORO: *entre todos los deportes preferían el fútbol.*

SEGUNDO MIEMBRO DEL CORO: *y estábamos aprendiendo a correr las olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «Terrazas».*

CORO: *y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles.*

PRIMER MIEMBRO DEL CORO: *voraces.*

SEGUNDO MIEMBRO DEL CORO: *ese año.*

CORO: *cuando Cuéllar entró al colegio Champagnat.*

ALUMNO 1: *hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?*

ALUMNO 2: *¿para el «Tercero A», hermano?*

HERMANO LEONCIO: *sí, ¡ahora a callar!*

En este fragmento se observa cómo el caudal continuo de la narración de la novela ha sido descompuesto en varias voces en la versión radiofónica. La razón primera y más evidente es que de hecho ese caudal corresponde a varias voces: no habla la misma persona cuando se narra la historia que cuando las frases corresponden a un diálogo. Pero, además, existen ciertas decisiones de índole más artística que podríamos señalar:

- El utilizar dos voces para la narración —en el programa llegan a ser cuatro— y alternar el unísono de ambas con intervenciones individuales sirve para romper la monotonía y proporcionar una idea de colectividad. Esto encaja con la idea del propio Vargas Llosa, que afirmó que

había buscado que la narración fuese coral, lo que explica los cambios en los tiempos verbales dentro de una misma frase, que sugieren varios hablantes.

- El atribuir cada pregunta a un alumno distinto permite presentar, en la primera escena en que aparece, la atmósfera del colegio, donde estudian muchos niños, no uno solo. Niños a los que escucharemos a lo largo del relato.

Puesto que el programa se mantiene muy fiel al texto de Vargas Llosa, y se nos cuenta la historia casi siempre mediante las palabras, el contenido corresponde casi directamente con el de su novela: se trata de una narración en la que, como ha señalado Guadalupe Fernández Ariza, conviven lo anecdótico y lo simbólico (2007, pp. 35-43). De las inagotables posibilidades de interpretación que tiene el relato, se aprecian algunas connotaciones temáticas indiscutibles:

- La socialización tradicional regulada por rituales que se aprenden en la adolescencia. Los cachorros del título, los niños protagonistas, en el transcurso del relato pasan de ser niños a relacionarse con mujeres, empezar a trabajar, casarse...
- La masculinidad social tradicional, con unos atributos psicológicos que distinguen la conducta del hombre de la de la mujer. Esa masculinidad es utilizada por Cuéllar cuando se exhibe conduciendo a gran velocidad con el coche o haciendo surf contra las olas para demostrar su condición de hombre pese a su imposibilidad de tener relaciones con mujeres.
- La colectividad frente al individuo: los problemas de integración en una sociedad tradicional de quien es diferente. Los vive Cuéllar cuando toca dedicar tiempo a las chicas, y hablar de ellas con los amigos, y él no participa de esa parte de la vida de sus compañeros. La consecuencia es que se enfada y recurre a cierto aislamiento.
- La hiperprotección de los hijos en la sociedad burguesa. Cuéllar continuamente se pone en manos de su padre para solucionar su problema,

nunca toma una iniciativa. Y sus padres le compran un coche caro y lo miman como si eso fuese a compensar su problema.

La estructura del relato es muy clara y podría descomponerse en un esquema clásico de tres actos:

1. Cuéllar llega al colegio y accidentalmente es castrado por un perro.
2. Cuando los compañeros de Cuéllar comienzan a salir con chicas, él se aleja de las rutinas sociales de ellos y se refugia en el deporte, entendido como exhibición de riesgo, para compensar su frustración. La llegada de una chica al barrio que a Cuéllar le gusta le lleva a intentar ponerse en manos de un médico extranjero, pero todos niegan que le puedan ayudar. Aun así, Cuéllar se plantea intentar proponerse, pero finalmente no se atreve.
3. A medida que sus amigos se van casando, Cuéllar se margina, y un día se estrella con el coche.

Vemos como hay un conflicto, la castración que se interpone ante la meta del protagonista, ser considerado como el resto de sus amigos. Ese problema se intenta superar de al menos tres formas: buscando el noviazgo a pesar de la castración, buscando soluciones en médicos extranjeros y consiguiendo la admiración social a través de exhibiciones riesgosas para compensar las carencias de integración.

Este clasicismo estructural no termina de funcionar dramáticamente como lo haría una obra de teatro o una película de carácter convencional porque desde el principio del relato resulta obvio que Cuéllar nunca va a dejar de estar castrado. El mundo de la historia es realista conforme a su tiempo, no presenta características mágicas que hagan suponer que puede ocurrir un milagro. Y en las tentativas que realiza Cuéllar para solucionar su problema se adivina automáticamente la frustración.

Aun así, el relato tiene un movimiento constante: está lleno de acciones, como la llegada de Cuéllar al colegio, la agresión del perro, el intento de los amigos de convencer a Cuéllar de que se declare a Teresita... Esas escenas generan

una expectativa dramática, son acciones, no actividad —según los términos de Mackendrick—.

Además, existe un gran color local en cuanto a los distintos lugares en los que transcurre la historia: la playa del barrio en el que viven los protagonistas, los distintos locales, el colegio con sus profesores... La mayor limitación del relato en este sentido es que nunca llegamos a conocer psicológicamente a los personajes. Y ello tiene que ver con la importancia que tiene la idea de colectividad presente en los cachorros del título: los chicos —al igual que las chicas— se nos presentan como fundamentalmente iguales. Cuéllar es el único del que sabemos, antes de su castración, que es en cierto modo diferente: saca mejores notas y es muy bueno en los deportes. Pero no hay caracterización psicológica que haga distinto al personaje de los otros alumnos del colegio.

Finalmente, *Los cachorros* funciona como una tragedia en la que el personaje principal lucha contra un destino que parece inevitable: desde su castración, Cuéllar nunca va a ser uno más en la sociedad en la que vive. Esa imposibilidad de integración podría considerarse lo que en el fondo destruye al personaje, en la medida en que no puede realizarse como los demás.

4.1.7.2. Análisis formal

Los cachorros es un programa grabado en sonido estereofónico cuyo principal contenido es la palabra. Está compuesto de muchas escenas breves, con frecuencia de menos de un minuto de duración, que están unidas por la narración que realizan cuatro voces masculinas, que, como un coro, cuentan la historia alternándose y uniéndose en distintas combinaciones. Consiguen así generar cambios de ritmo constantes: sus ritmos al hablar son diferentes, como lo es su manera de agruparse y la longitud de las frases que se reparten entre ellos. El efecto no tiene justificación realista, es una decisión puramente estética, con la que se aproxima, como pretendía Vargas Llosa con la prosa del libro, a una cierta musicalidad.

Una de las decisiones más características y peculiares del programa en cuanto a forma es la decisión de que, si bien se mantiene buena parte del texto de la

novela, con sus localismos peruanos, la forma de hablar de los personajes es indudablemente española: el rasgo más evidente es que no hay seseo. Eso hace que la historia suceda en un entorno difícil de identificar. Pese al realismo que como veremos busca la realización, y un trabajo de los actores a menudo muy naturalista —con vacilaciones, tartamudeos y cambios de ritmo en el habla—, la ubicación local que tan fuerte resultaba en la novela, con sus coloquialismos, pierde su sentido. Expresiones como «muñequarse» —para hablar de ponerse nervioso—, «caerle a alguien» —para hablar de proponerle una relación—, o «correr las olas» —para hablar de hacer surf— no forman parte del habla común de la nación española.

El registro de las voces casi siempre es cercano y nítido, pero a veces sufre alteraciones significativas. Uno de los ejemplos más notables, porque su arbitrariedad refleja una elección formal plenamente consciente y artística, es en la escena 48, en la que Cuéllar habla con Teresita. El sonido de una fuente se oye en primer término sonoro, cercano y con una considerable amplitud de onda, frente a las voces, que se oyen a un nivel mucho más bajo, y resultan lejanas. Esta relación se invierte de manera gradual a medida que avanzan las primeras frases del diálogo: las voces se oyen cada vez más cercanas y nítidas y la fuente va disminuyendo su sonido hasta quedar como un fondo sonoro. El efecto podría compararse con el *travelling* de una cámara de cine, que se movería de un plano en el que la fuente estaría entre el objetivo y los personajes, a otro en el que la fuente quedaría detrás de los personajes, situados estos frente a la lente.

No hemos encontrado más ejemplos de este tipo de autonomía formal del tratamiento del espacio en el programa: generalmente, las técnicas sonoras de este tipo tienen una relación directa y comprensible con la acción. Y nos encontramos ante un programa que hace un uso enormemente dinámico de ellas. Para empezar, en la mayoría de las escenas el diálogo tiene un fondo sonoro vivo que representa el lugar en el que se encuentran: el sonido de las olas cuando están en la playa, el ruido de las bolas de billar o de la mesa de *ping-pong* cuando están en un local de este tipo de juegos recreativos, el sonido de la pelota y los jugadores cuando están en un partido de fútbol en el colegio, las voces de los alumnos cuando se trata de una clase en el aula... Y estos ruidos, al

igual que las voces, con frecuencia numerosas dentro de una misma escena, tienen siempre una distribución sonora desigual entre los dos canales del estéreo. Esto transmite una idea realista del espacio, por su similitud con la audición humana, realizada a través de las dos orejas.

Además, hay notable presencia de reverberación en interiores, como el vestuario, y ninguna en los exteriores. Como la obra tiene cambios de escenario continuos, y está hecha de muchas escenas breves, sonoramente cabe hablar de una enorme elasticidad: hay un continuo movimiento a través de los ruidos, la música diegética y la situación de las voces —incluidas las de los narradores—.

Aunque todas estas características sonoras están orientadas hacia un realismo verosímil, parecido a la experiencia vivida de cualquier persona, hay varias excepciones.

La más evidente es el efecto fuertemente distorsionante que deforma las voces de los narradores de la historia en su primera intervención, nada más anunciarse el título y autor de la obra, y que gradualmente desaparece en los primeros segundos de su discurso. Este efecto tiene una correspondencia casi simétrica en el final de la obra, cuando las últimas palabras de los narradores empiezan a escucharse con eco y a deformarse hasta volverse, como al comienzo de la obra, casi inidentificables como voz humana. El sonido es parecido al de una cinta magnética estropeada. Esta manipulación enteramente artificial indica claramente al oyente la condición de representación del relato, algo que coincide con el estilo ya comentado de la narración, en la que la distribución de las voces no obedece a ningún criterio de verosimilitud discernible.

Y podemos señalar al menos un ruido cuya utilización es evidentemente simbólica, porque escapa a la verosimilitud espacial del resto. Lo oímos en las escenas 43, 45 y 47. En ellas, Cuéllar pregunta en su casa a su padre por los expertos consultados sobre una posible operación quirúrgica para solucionar su castración. Estas conversaciones van acompañadas de un sonido de pasos, de unos zapatos con suela rígida —se escuchan de manera nítida—, que se mantienen constantes, casi como un metrónomo, como ajenos a la conversación que mantienen los personajes de Cuéllar y su padre. Además, los pasos se es-

cuchan con una amplitud sonora comparativamente similar a la de las voces, lo que no corresponde a ningún punto de escucha lógico. Se trata de una manera de representar algo que no es una realidad física del relato; probablemente la espera interminable y angustiosa que viven los dos personajes, esperando una noticia que salve a Cuéllar.

Otro recurso particular por trascender el realismo sonoro general tiene que ver con la utilización del sonido de una escena ya transcurrida en otra. Se trata de las voces de las chicas del grupo de amigos, que en la escena 49 cantan burlescamente un fragmento del bolero *Quizás, quizás, quizás*, para insinuar que Cuéllar está pecando de indecisión con Teresita («Estás perdiendo el tiempo, pensando...»). Este canto de varios personajes femeninos continúa cuando la escena ha terminado y la voz del coro narrador hace de nexo con la siguiente escena, en la que los amigos de Cuéllar hablan con Teresita. En esa escena, tras hablar con Teresita, los amigos hablan entre ellos y deciden hablar con Cuéllar. En ese momento se vuelve a oír a un nivel inferior al de sus voces el cántico de las chicas de la escena anterior, un fondo que se mantiene cuando a continuación el coro de narradores retoma su relato. La presencia de la canción y su sentido proceden de la novela, pero la utilización descontextualizada, en una escena en la que las chicas que lo cantan no están presentes, es un añadido de la versión radiofónica, que además sitúa la primera vez que se canta en una escena anterior. De ese modo, la segunda vez cobra valor expresivo como repetición: a nivel simbólico funciona como un recordatorio del paso del tiempo y de lo pasajero de las oportunidades.

Si bien las transiciones sonoras suelen ser el coro de narradores en la mayoría de los casos, ya que como hemos explicado retoman la historia donde la dejan las escenas dramáticas y la hacen avanzar mediante información verbal, hay al menos un caso en el que otro tipo de transición se emplea para rematar una escena de modo no realista. Sucede en la escena 27: en toda su duración se escucha una música diegética que se oye de fondo, claramente distorsionada por un filtrado que hace reconocible el sonido de un altavoz como el de una radio. Sabemos que en el local en el que se encuentran hay algún tipo de aparato de poca calidad que les proporciona música para bailar. Al terminar el

diálogo de la escena, la música, de manera gradual, aumenta su nivel sonoro (amplitud) y va perdiendo el filtrado, de manera que en unos pocos segundos pasa a alcanzar un nivel de presencia por encima de cualquier otro sonido, y una nitidez superior a la de cualquier otro momento de la escena. Deja de ser la música de un aparato presente en el bar (diegética) para convertirse en la banda sonora del relato (extradiegética). Tras unos segundos vuelve a bajar de nivel y sirve de fondo sonoro a la siguiente intervención de los narradores, y del mismo modo suena durante la siguiente escena, la 28. Cuando termina el diálogo de esa escena, la música baja de volumen hasta llegar al silencio, y en apenas un par de segundos los narradores nos llevan con un golpe de voz al siguiente punto de la trama con un fondo sonoro silencioso.

El efecto conseguido con esa utilización de la música es unificar, como parte de una misma secuencia de escenas, todas las que la llevan de fondo. Y se establece una diferenciación muy clara con el tiempo dramático que viene cuando la música desaparece y entran los narradores: un cambio de contenido sonoro tan evidente que podría interpretarse como un salto temporal —lo que sería coherente en el contexto del relato—.

Por lo demás, la utilización de la música dentro del relato es siempre diegética: generalmente está presente en las escenas que transcurren en bares de alterne. La única música extradiegética en el programa, además de los ejemplos apuntados, la aporta el sonido de un instrumento de cuerda pulsada durante los créditos iniciales y finales del programa.

4.1.8. *Felinos* (1979)

4.1.8.1. Análisis del contenido

Felinos cuenta los sucesos acaecidos en una fría noche a varios personajes en relación a los gatos: una familia de granjeros compuesta por unos padres y un hijo en edad preadolescente, un matrimonio, aparentemente urbanita, amante de los gatos, una anciana que alimenta a los gatos callejeros que habitan un solar, y unos niños que juegan a capturar a esos mismos gatos callejeros.

A lo largo del relato, los dos matrimonios observan cómo el comportamiento de sus mascotas parece haberse alterado. Finalmente, los padres y su hijo observan como en el exterior de su casa parece haberse producido el aterrizaje de una nave extraterrestre, cuyos tripulantes han fallecido al contacto con nuestra atmósfera.

La obra se encuentra dividida en las siguientes escenas:

ESCENA 1: dos voces se alternan para informar del título, la autora del guion y el director y realizador.

ESCENA 2: una voz informa en la radio de características generales de los felinos, haciendo hincapié en el carácter peligroso de casi todos ellos excepto los gatos. Una mujer comenta entre risas esto con su gato. El gato responde con un maullido. La radio prosigue con su información documental.

ESCENA 3: una anciana se acerca un día más a unos gatos callejeros para proporcionarles restos de comida que ha recogido de diversos restaurantes. Una gata está embarazada. La mujer tose y teme enfermar por la posibilidad de que los gatos queden desatendidos.

ESCENA 4: en casa de los granjeros, la radio informa de especies exóticas de felinos, e incide en la compleja psicología del felino. La chimenea crepita. El perro Kim ladra y el hijo pregunta a su madre si podría ser por miedo al escuchar el programa sobre gatos. La madre dice que sí, pide a su hijo que quite la radio. El padre de la familia está fuera ocupándose de unas ovejas. El hijo tranquiliza a su madre por la tardanza, y observa que se ha hecho de noche de repente.

ESCENA 5: tres niños espían a la anciana dar comida a los gatos en la calle. La vigilan de lejos para ver cuándo se va. La anciana vuelve a alimentar a los gatos callejeros entre toses abundantes, se encuentra peor que la vez anterior. Comenta que en los restaurantes no han querido darle los recortes y se han reído de ella, algo que no le parece mal, porque reír no hace mal a nadie. Reafirma su buena relación con los gatos, y reconoce las duras condiciones en las que viven.

ESCENA 6: a casa de los granjeros llega el padre. El hijo le cuenta que el perro parece haberse inquietado con el programa radiofónico de los gatos mientras el padre se calienta en la chimenea. Este comenta que los perros ovejeros que utiliza también se comportaban de modo raro, y espera que no sea que hayan aparecido lobos.

ESCENA 7: el matrimonio sin hijos escucha en la radio mientras cena el programa sobre gatos, que da información sobre especies domésticas. El marido le cuenta a su mujer que los gatos parecen muy presentes ese día: en su oficina un compañero habló mal de los gatos, y su hijo forma parte de un grupo de niños que salen a cazar gatos callejeros de un solar vecino. La mujer se queja de la crueldad de semejante acción y se pregunta si habría sido buena idea tener hijos. En cambio, tienen un gato, Tadeo, que parece haber desaparecido: lo llaman y no responde, lo buscan y el gato maúlla.

ESCENA 8: los niños de la calle observan que ya se ha ido la anciana. Se lanzan a cazar a los gatos, uno consigue capturar una gata aparentemente embarazada, pero se le escapa, dejándole un arañazo. Hablan de vengarse, pero no llegan a hacerlo porque alguien podría verlos.

ESCENA 9: en casa de los granjeros, la madre y el hijo recogen la mesa del comedor. Ella ve una luz a través de la ventana y no identifica su origen, lo comenta con su marido. No son capaces de adivinar lo que es. El perro, asustado, está escondido debajo de la cama y la madre le ordena que salga de ahí.

ESCENA 10: la radio informa de distintos tratamientos de animal sagrado del gato en sociedades del pasado. También como en la Edad Media era considerado diabólico. El matrimonio sin hijos acuerda apagar la radio, y recuerdan con cariño el día que incorporaron a Tadeo a su familia: la desconfianza que el bebé de gato demostraba hacia ellos. El marido comenta cómo se fueron ganando su confianza.

ESCENA 11: el padre y el hijo granjeros vuelven de ver lo que ocurre fuera, el padre le cuenta a su mujer que no han visto nada, y el niño se queja del frío. La madre riñe al niño por haber querido salir, discute con el padre por consentirlo, y le proporciona medios para entrar en calor. Kim solloza.

ESCENA 12: la radio analiza las diferentes connotaciones negativas que se le han dado al gato, así como los defensores que ha tenido a lo largo de la historia. Kim sigue sollozando. Los miembros de la familia se preguntan por qué se comporta de modo tan inusual, un perro valiente y fiero, poco dado a asustarse. El niño viene de su cuarto e informa a sus padres de que la luz que vieron antes ahora está en su ventana. El padre va a comprobar de qué se trata con una escopeta mientras el niño se queda con la madre, durmiendo en el sofá. La madre sugiere pedir ayuda, pero el teléfono no funciona. El niño comenta que son muchas luces las que ha visto y que pueden ser ojos de gato brillando en la noche, que se habrían acercado a la casa para evitar el frío.

ESCENA 13: gatos maúllan. La anciana interpreta que los gatos le dicen que deben irse a un lugar lejano. Accede y les invita a marcharse, sin temor, dado que los niños no están cerca.

ESCENA 14: en casa de los granjeros, el niño se queja de que no puede dormir con el ruido. El padre anuncia que va a salir fuera, y la madre llora y le convence de que se mantengan los tres unidos. Llega el amanecer, y el padre espera que las presencias de fuera se marchen con el sol.

ESCENA 15: la madre despierta al padre, ya es de día. El padre se dirige a la ventana esperando encontrar despejado el exterior, pero en vez de eso todos ven un montón de gatos dormidos en posturas raras y con algo que parece un vehículo espacial al lado. El niño quiere salir a verlos y ayudarlos con leche caliente. El padre dice que es tarde porque ya se han dormido todos.

ESCENA 16: la voz radiofónica informa de que los orígenes del gato no están claros, que su organismo es una máquina perfecta en cuanto a su percepción, y que su relación con el hombre se beneficia de un estímulo que el hombre rara vez les brinda.

ESCENA 17: créditos finales (a dos voces).

Felinos es un relato coral, en el que seguimos a varios grupos de personajes durante una noche. Aunque hay algunas acciones, generalmente lo que oímos es su conversación, y de ella a veces deducimos lo que han hecho, como cuando a

uno de los niños se le escapa un gato, en la escena 8. Además, interviene en varios momentos la radio con un programa documental sobre gatos.

Lo que une a todos esos personajes es la presencia de algún animal doméstico o domesticable en relación con ellos: la familia compuesta por un padre, una madre y un hijo tiene un perro, el matrimonio sin hijos tiene un gato, la anciana se ocupa de alimentar a los gatos de la calle, y los niños de cazarlos. El documental sobre los gatos que se oye en diferentes momentos sirve como nexo entre las dos familias, que escuchan la radio y comentan el contenido, y los gatos callejeros sirven como nexo entre la anciana y los niños de la calle. Sin embargo, no hay relación entre los niños de la calle y el matrimonio que tiene un hijo, ni entre los dos matrimonios. Sí parece haberla, muy indirectamente, entre el marido del matrimonio sin hijos y los niños del solar: el marido comenta que un compañero de trabajo tiene un hijo que es uno de esos niños.

Estas conexiones no generan un discurso con un sentido muy claro: en las conversaciones aparecen temas, pero no guardan demasiada relación unos con otros. Podemos distinguir los siguientes:

- La crueldad propia de los niños.
- La relación del hombre con los animales de compañía.
- Las diferencias de percepción entre las personas y los animales.
- La inocencia infantil.
- La indefensión del hombre ante amenazas desconocidas.

Este último tema es el que se encuentra en la conclusión misma del relato: la familia, desde el interior de su casa, observa unas luces en el exterior que les parecen ojos de gatos. A la mañana siguiente descubren, con la luz del día, que se trata de unos seres de fuera de nuestro planeta que han venido en algún tipo de vehículo volador y que han fallecido al entrar en contacto con nuestra atmósfera.

Resulta llamativo que este giro argumental, que deja a los gatos fuera de la historia, no guarde relación alguna con el matrimonio sin hijos, ni con la anciana,

ni con los niños callejeros, pues parece evidente que los felinos del solar no son extraterrestres sino pura y simplemente gatos: como tal los perciben los niños cuando intentan cazarlos —escuchamos además sus maullidos—, y la anciana parece relacionarse con ellos como cualquier otro día. Sin embargo, cabe preguntarse si la autora del guion buscaba generar algún tipo de ambigüedad.

Además, la presencia de los gatos en el guion también está en la reflexión sobre ellos ofrecida por el documental radiofónico, que tampoco guardaría relación con los extraterrestres del final de la historia. Resulta difícil por tanto ver temas integrados que sirvan para relacionar todos los hilos que despliega el programa.

Por otro lado, desde un punto de vista dramático, tenemos personajes cuyos objetivos se establecen con cierta claridad:

- La anciana quiere asegurar la supervivencia de los gatos.
- Los niños del solar quieren cazar gatos.
- El matrimonio sin hijos quiere asegurar que su gato esté protegido.
- El matrimonio con hijos quiere saber qué ocurre fuera, por si pudiera suponer una amenaza.

En ninguno de estos casos hay un conflicto entre dos fuerzas, nunca hay nadie que se oponga o que exprese siquiera una voluntad contraria a que los personajes hagan lo que quieren hacer. Los niños que quieren capturar gatos podrían estar en conflicto con los deseos de la anciana de preservarlos, pero realmente ningún niño llega a cazar ningún gato más que por unos segundos, y antes de intentarlo, se cuidan de esperar a que la anciana desaparezca. Así pues, todos estos deseos, unidos a la incertidumbre respecto a por qué los animales de compañía se comportan de forma extraña y qué son las luces que se ven fuera de la casa del matrimonio con hijo, sirven para generar algo de tensión. Pero la historia nunca llega a articularse en tres actos a la manera tradicional: con una presentación de personajes, un conflicto entre fuerzas y una conclusión. El conflicto parece anunciarse, pero finalmente no se produce, y lo único

contra lo que luchan los personajes efectivamente es contra sus propios miedos.

Hay además una particularidad que ocurre en la escena séptima, tras la primera conversación del matrimonio sin hijos: buscan a su gato, que parece haber desaparecido. En la siguiente escena en la que aparecen el marido y la mujer sin hijos no se nos cuenta qué pasaba con su gato, por qué parecía haber desaparecido en la escena anterior; el contenido de la escena no toca lo ocurrido.

La participación de los gatos en el relato es muy pequeña. Con frecuencia se habla de ellos, pero no llevan a cabo más que un par de acciones —escondarse y escaparse de uno de los niños—, y diversos maullidos. Parecen simplemente percatarse de que hay una presencia inusual, como le sucede al perro de la familia con un hijo: como sucede cuando hay lobos, el animal parece alterado.

Sin embargo, la escena decimosexta, con la que el relato concluye, vuelve al tema de los gatos, lo que sugiere que podría tratarse de una alegoría o metáfora crítica de algún tipo: se presenta al gato como un animal admirable que es ignorado por el hombre.

4.1.8.2. Análisis formal

La principal arma de expresión de *Felinos* es la palabra hablada. El relato se sirve principalmente de lo que los personajes dicen para dar cuenta de sus características, intenciones y acciones. Los oímos mientras conversan, y también escuchamos la voz del locutor del programa sobre felinos que a veces se oye en la radio; este participante no tiene individualidad como personaje, ya que es simplemente un portavoz de una información como la que se pueda encontrar en un libro de texto. Esta voz además se distingue de las otras por una distorsión que sugiere la presencia de un altavoz radiofónico en la escena, a través del que los personajes escuchan el programa.

La predominancia verbal se ve complementada con ruidos que generalmente son notas de color ambiental: una chimenea que crepita en el hogar de los padres y el niño, los cubiertos durante la cena del matrimonio sin hijos, el viento del exterior en las escenas en el solar y en la granja. Ocasionalmente, hay

acciones que oímos, como los pasos de los niños en las escenas octava y decimotercera, o los platos que están recogiendo de la mesa los granjeros y los gemidos del perro en la escena siguiente. Se trata de ruidos que juegan un papel en el guion, porque los personajes reaccionan ante ellos.

Con frecuencia escuchamos maullidos de gatos, pero no otros sonidos que ellos produzcan, como el ruido de sus patas, algún bufido o sus ronroneos. Ni siquiera parece haber relaciones de causalidad directa entre las acciones de los humanos y los gatos; un ejemplo es cuando uno de los niños captura un gato: los maullidos deberían haberse vuelto más intensos para dar verosimilitud sonora a la acción. En cambio, escuchamos maullidos muy similares a los de otros momentos del relato, como en la escena decimocuarta, cuando unos gatos que deberían estar fuera de la casa, y por lo tanto escucharse con menor nivel sonoro que las voces del interior en el que transcurre la escena, parecen convivir en primer término con ellas.

Sobre todo, el programa no crea distintos espacios con el sonido, sino que de hecho iguala entornos que son diferentes: el ruido del viento se oye igual en las escenas del solar como en las de la granja, y la voz y los pasos de la anciana tienen una reverberación que hace que parezcan suceder en un interior. A veces las voces se alejan o se acercan, como en la escena decimoquinta, cuando el padre va a ver qué hay fuera y se aleja perceptiblemente del micrófono. Sin embargo, este tipo de efectos son infrecuentes; en conjunto, no se construyen espacios sonoros separados que actúen de un modo narrativo.

La música es utilizada para indicar el comienzo y el final del relato. En el primer caso, suena durante los créditos, en el segundo, acompaña las últimas frases de la radio en la escena final, y suena durante unos segundos hasta que su nivel de intensidad sonora baja. Sobre el silencio que deja, se escuchan los títulos de crédito. Cuando estos concluyen, vuelve a escucharse la música durante unos segundos. Se trata de una música en tono menor que utiliza sonidos electrónicos, usados habitualmente en obras futuristas (como *sugernecia*, quizá, evocadora de avances tecnológicos). Aunque aparentemente se trata de la misma grabación en los dos casos, no se trata del mismo fragmento, la melodía y los instrumentos son muy similares, pero no iguales.

4.1.9. *El hombre de los pájaros* (1972)

4.1.9.1. Análisis del contenido

El hombre de los pájaros cuenta cómo un ciudadano de mediana edad, que vive solo y no tiene lazos afectivos, recibe la noticia de que tiene un cáncer de pulmón y vive sus últimos días. Tras una conversación con el médico en la consulta, vuelve a su casa y recibe visitas de dos personas: una vecina y un sacerdote. La primera le regala un pájaro enjaulado para que le haga compañía.

El protagonista habla al pájaro y le cuenta hechos de su vida: pasado político, relaciones afectivas, soledad. Para que el animal esté acompañado, va a una tienda de animales y compra dos hembras de la misma especie. De nuevo en casa, se dirige a estos pájaros y evoca su pasado en voz alta, dirigiéndose a ellos, hasta que fallece.

La obra está dividida en las siguientes escenas:

ESCENA 1: oímos una sintonía, una voz anuncia: «La Sociedad Española de Radiodifusión presenta *El hombre de los pájaros*, guion original de Jorge Ferrer Vidal Turull».

ESCENA 2: el protagonista conversa con el médico, que le prescribe un tratamiento y le da instrucciones de abstinencia. El protagonista le pide al médico que hable claro, le recuerda que es un hombre solo que ha superado una guerra y la estancia en un campo de concentración. El médico le cuenta que tiene un cáncer de pulmón. El protagonista pregunta cuánto puede durar, el médico responde que seis meses como máximo; le dice que lo siente y le recomienda que vuelva por la consulta en dos semanas para recibir cuidados paliativos. El protagonista niega que el médico lo sienta de verdad. El médico le pregunta si no tiene a nadie, el protagonista responde que no, y que no le hace falta nadie.

ESCENA 3: el protagonista tose y critica la actitud del médico, lo considera pusilánime e incapaz de hacer cosas que el protagonista sí hizo, como repartir propaganda clandestina. Aunque reconoce entre toses que ahora no podría jugarle. La vecina le pregunta qué le ha dicho el médico, y el protagonista

miente y dice que tiene algo de bronquios. La vecina le pregunta si le han dado la baja —el protagonista le contesta que sí— y se ofrece a ayudarle si necesita algo. Añade que la puede llamar siempre que esté su marido en casa. Le recomienda que busque algo para entretenerse y para tener compañía.

El protagonista entra en casa y se queja de que la vecina le pregunte. Concluye que la vecina busca que la llame cuando no está su marido, en busca de serle infiel.

Suena el timbre de la puerta. Es la vecina que le trae un pájaro en una jaula para que le haga compañía. El protagonista intenta no quedárselo, explica que no quiere un pájaro, pero la vecina insiste y al final se lo acaba quedando. La vecina se va. El protagonista ríe asumiendo una vez más segundas intenciones por parte de la vecina.

El pájaro pía y el protagonista lo amenaza. Pero acto seguido ríe, y le ofrece ponerle la radio. Enciende el aparato y se oye una música y un anuncio que ofrece «su vivienda para toda la vida». El protagonista, disgustado por la referencia a «toda la vida» apaga la radio. Le pregunta su nombre al pájaro, y al no obtener respuesta le dice que lo va a llamar «Chiquilín».

Suena la puerta. Es don Elías, un sacerdote que saluda y dice que viene a charlar y a hacer compañía al protagonista. Se interesa por su salud, pero el protagonista no le cuenta que tiene cáncer. El sacerdote le invita a acudir alguna vez a la iglesia. Le pregunta qué piensa hacer. El hombre dice que no sabe, que este invierno es frío y le hace daño, que ve pasar a la gente por la ventana como un espectador al que el mundo ya no le pertenece.

El pájaro pía, y la conversación se vuelve hacia él. Don Elías observa que debería contagiarse de la alegría del animal. Pregunta al protagonista si prefiere estar solo y el protagonista dice que sí, aunque luego le pide que vuelva a visitarlo. Se despiden y el cura se va.

El pájaro canta y el protagonista lo entiende como señal de hambre. Él mismo no tiene hambre, dice, pero habrá que comer. Le habla de la comida que le gusta: jamón, paella... comidas que preparaba su madre cuando era pequeño.

Le promete al pájaro que le comprará alpiste, y le pregunta de qué raza es, en sentido figurado: señorito o pájaro golfo de los parques. Recuerda a personas de su vida de las dos tipologías. El pájaro pía fuertemente, y el protagonista entiende que es porque no le gusta la jaula; comenta que a él tampoco le gustaba la cárcel.

El protagonista promete al pájaro que al día siguiente le traerá una o dos hembras de su especie para que se divierta. Aunque presume que quizá le complique la vida: recuerda una mujer a la que llama «Jeno», con la que tuvo una relación antes de la guerra y que quedó embarazada; a los seis meses de parir desapareció con el niño para irse con otro hombre. Llega a la conclusión de que todas las mujeres son iguales, y le pregunta al pájaro por la vecina. Le asegura que al día siguiente le traerá la hembra prometida durante la conversación.

ESCENA 4: oímos una campana y piar de pájaros. El protagonista acaba de entrar por la puerta de una tienda donde se venden animales y llama al dependiente «Vicentito». Le pide «pájaras», y el dependiente le pregunta de qué raza. El protagonista no sabe concretarlo, así que Vicente le dice distintos nombres de pájaros. Al decir «periquitos del Brasil» el protagonista descarta que sea un pájaro de otro país. Describe su pájaro como «con pinta de golfo», color amarillo, verde, con azul o morado. El dueño se imagina que será un jilguero y le ofrece dos canarios. El protagonista accede pidiendo que sean hembras, y dice que pagará a plazos. Tose y dice que «más bien breves».

ESCENA 5: oímos piar de pájaros y el protagonista observa que comen mucho. Tose fuertemente. Invita al pájaro a que les tire los tejos a las hembras. Recuerda que «Jeno» se hacía la decente al comienzo de la relación. Y supone que estará vieja o habrá muerto. Se pregunta si su hijo será golfo o señorito, y comenta que le gustaría esto último: abogado o médico. Recuerda con cariño y admiración a un médico que conoció en su infancia. Lamenta su soledad y que nadie le eche una mano. Si estuviese bien, asegura, iría a ver a su hijo a América, aventurando que quizá haya triunfado económicamente.

Se oye una sirena. Y comenta la rabia que le produce pensar que su hijo llame «papá» al hombre con el que se escapó «Jeno». Le pregunta al pájaro si le

gustan las hembras que le ha traído, y comenta que a él le gustan las mujeres metidas en carnes como la vecina.

Suena el timbre, es la vecina, que se ofrece a ayudarle con algo, como hacerle la cama. Comenta que su marido está fuera. El protagonista rechaza con educación la ayuda y la vecina se va. Entonces él comenta con el pájaro cómo la mujer estaba prestándose a un encuentro sexual, que no se ha producido porque él no ha querido. El pájaro parece cohibido, el protagonista le dice que se anime.

Suena un claxon. El protagonista comenta que, según ve por la ventana, están descargando patatas en el almacén de abajo. Ve a Julián, hijo de un amigo de don Mateo, viejo amigo de su padre; observa que quizá se cargaron algún cura merecidamente, porque los sacerdotes de esa época eran distintos a don Elías. Recuerda la guerra, y las canciones que la embellecían. Lloro y se despide figuradamente de Julián, le pide que salude a don Mateo de su parte. Acto seguido, se abofetea y se reprocha con rabia, llamándose imbécil, haberse cubierto los brazos con tatuajes para que en el taller donde trabajaba no vieran que llevaba escrito «Viva la República». Recuerda cómo gritaban él y los demás miembros de su familia el día de la proclamación de la República, el sentimiento de orgullo por la soberanía nacional, por haber echado al rey, y la celebración que hicieron en la Casa de Campo. Recuerda los libros de cabecera de esa época, la Biblia y *El capital* —reconoce entre risas que no los leyó—, y cómo en el año 36 formó parte de las Milicias Populares, y lo bien que lo pasó.

Suena el timbre de la puerta. Es don Elías, que le pregunta por qué ha tardado en abrir. El protagonista le cuenta que estaba con los pájaros, que le ayudan a combatir la soledad. Le pregunta si cantan, y le dice que solo el jilguero, que las otras dos son hembras. En ese momento no está cantando ninguno. Le pregunta si canta mucho, el protagonista responde que lo ve todo como un espectador. Don Elías le ofrece su ayuda si la necesita, y se va.

ESCENA 6: es por la mañana y el pájaro rompe a cantar. El protagonista celebra que cante y comenta que no ha sido capaz de dormir. No encuentra una postura en la que evitar la tos o la sensación de ahogo.

El protagonista le recomienda al pájaro que viva y lo pase bien, que él no lo hizo cuando podía y en vez de eso se buscó problemas. Se reconoce como un fantasma —en sentido figurado— y un cobarde, idealista imbécil y fracasado al que todo el mundo dio la espalda. Como resultado, se ha quedado solo, dice.

Habla con una de las dos aves hembra y le pregunta qué tal se porta el jilguero. Observa que a las mujeres les gustan los golfos, y a raíz de ello recuerda a un amigo suyo, Ginés, compañero de juegos. Recuerda riendo (y tosiendo) que en cierta ocasión orinaron en un barril de sardinas y Ginés escapó, mientras a él el dueño le sorprendió in fraganti y le pegó. Fueron al colegio y trabajaron juntos.

Iban con un mono azul a un taller regentado por un tal don Alfonso, que junto con su hijo trataba mal a los trabajadores. Propone llamar al pájaro Ginés, pero este canta, y el protagonista entiende que no le gusta.

El protagonista celebra a las dos aves hembras como seres fieles que le hacen compañía, y enumera todos los que se fueron de su vida dejándolo abandonado: su hijo, Ginés, «Jeno», los que le daban la propaganda para que la repartiera...

Llora preguntándose qué harán cuando él se vaya. Falta poco, dice, es como si tuviera un gato en los pulmones. Les abre la jaula y la ventana para que se marchen, pero no se van. Ve a unos niños por la ventana, se pregunta por su hijo... Intenta empujar a marcharse al pájaro, pero se le sube a los hombros. Dice que le fueron fieles hasta el final sus aves, reconoce que el final llega, dice que debería dar gracias, y se despide. Se oye el canto de los pájaros.

ESCENA 7: créditos finales.

El hombre de los pájaros es una historia contada principalmente a través de lo que dice el personaje protagonista. Se le anuncia su inminente muerte al comienzo de la obra, y ello sirve para justificar una vista atrás hacia diferentes momentos de su vida. Lo que oímos no es literalmente su monólogo interior, sino lo que les dice a unos pájaros que obtiene al poco de recibir la noticia sobre su salud.

A lo largo del tiempo que pasa con los pájaros, prácticamente no hay acciones que cambien el rumbo de la historia: le compra al pájaro que le han regalado un par de compañeras, pero más allá de eso todo consiste en dar vueltas sobre un tema central, que es la soledad. Lo que caracteriza a la vida del protagonista, a la que él da vueltas, es que no ha conseguido mantener un círculo afectivo a su alrededor. La vecina coquetea con él, pero no hay una relación de confianza entre los dos, y el sacerdote acude a verle como lo haría con cualquier otro vecino, aplica la caridad cristiana pero no establece un diálogo mínimamente íntimo con él.

Los pájaros se convierten así en sus únicos amigos, y al final de la obra él trata de que se marchen por la ventana y ellos parecen no querer dejarlo solo. Esto podría interpretarse como un giro de la obra, pero tampoco los pájaros le rechazaban en principio, ni sabemos lo que le pasa por la cabeza a un animal que no vemos y que no se expresa verbalmente. El movimiento dramático de la obra es, como decimos, mínimo.

Quizá el tema de fondo recurrente en todas las escenas de la obra, ya sea cuando atañen a la relación del protagonista con el médico, con los pájaros, con la vecina, o con los personajes que no vemos, como su hijo, su excompañera sentimental o su amigo de la infancia, sea la soledad. Esa soledad que se demuestra falsa justo en el momento de su muerte, cuando los pájaros deciden no huir por la ventana. Parece haber un contraste así entre las miserias de la vida humana, caracterizada por la guerra, el sexo, las traiciones y la política, y la inocencia de los pájaros, que permiten alcanzar así un consuelo al frustrado protagonista.

4.1.9.2. Análisis formal

El arma expresiva fundamental es la palabra hablada. Las voces suenan siempre en primer término, no hay cambios de volumen ni reverberación que sugieran alejamiento, acercamiento o cambio de entorno.

Hay otros elementos sonoros que casi podrían eliminarse sin afectar al contenido, generalmente se limitan a notas de color, como el ruido de una puerta,

del exterior cuando se abre la ventana... Podría considerarse una excepción a esta ausencia de relevancia estructural el sonido de los pájaros piando —y solo hasta cierto punto—. Este elemento cobra cierto valor narrativo, porque las reacciones de los pájaros a veces condicionan lo que dicen los personajes: por ejemplo, en la escena tercera el protagonista interpreta que el pájaro pía porque no le gusta la jaula, y al final de la historia, parece que los pájaros reaccionan ante la muerte del protagonista.

Por lo demás, la presentación sonora es extremadamente simple: no se utilizan elementos sonoros que hagan de separador entre escenas, sino que el paso de una a otra se da simplemente mediante un elemento sonoro de la escena entrante que irrumpe sin más. La música se limita a una charanga al comienzo y al final de la obra, que acompaña los créditos hablados.

La estructura narrativa está compuesta de 6 escenas largas que no tienen estructura interna, con un comienzo, un nudo y un desenlace. Simplemente el protagonista va hablando y van sucediendo cosas que Alexander Mackendrick definiría como actividad en lugar de acción: no provocan cambios en el rumbo de la historia. Eso explica que las escenas sean muy largas: en muy contadas ocasiones la historia precisa de cortes temporales; suceden, por ejemplo, para acelerar el paso del tiempo hasta llegar a la muerte del protagonista, y para contar que va a una tienda de animales a comprar una compañera para el pájaro.

4.1.10. *Secuestro* (1980)

4.1.10.1. Análisis del contenido

ESCENA 1: se oyen unos pasos. Se abre una cerradura. Un reloj. Una voz masculina de un hombre secuestrado dice que no puede más, que ha llegado al límite de sus fuerzas. Pide un cigarrillo, lo enciende y da las gracias mientras fuma, y cuenta que nunca lo había hecho antes de esa situación. Explica que está enfermo y pregunta si hay alguna noticia. Trata de convencerles de que su secuestro es un error, que le han confundido con otro hombre. Volvemos a oír el cerrojo de la puerta.

ESCENA 2: oímos un informativo en el que una voz masculina distorsionada informa de varias noticias: un posible aumento del precio del petróleo, manifestaciones del papado sobre el respeto a la libertad de conciencia y sobre el divorcio, y finalmente, la indignación ciudadana por el secuestro de J. M. El secretario general de una denominada derecha progresista entra en un corte sonoro denunciando la actividad terrorista de los secuestradores y afirmando la no tolerancia de su partido con ellos, comprometidos para combatirlos desde las instituciones. El sonido experimenta algún tipo de deterioro técnico hacia el final de su intervención.

ESCENA 3: oímos un reloj, instrumentos de percusión. El secuestrado habla consigo mismo: describe su situación pasada, con veinte minutos para su aseo personal, bebiendo café con prisa, discutiendo con su mujer porque no puede recoger a su hija en el colegio por motivos de trabajo. Escuchamos este último diálogo entre los dos. Suenan unas campanadas. El secuestrado supone que serán las ocho de la mañana, pero luego se da cuenta riendo de que podría ser casi cualquier hora, por los indicios que él tiene.

ESCENA 4: una voz femenina da una cronología de los hechos tras el secuestro: la denuncia por parte de la esposa del secuestrado un jueves a las seis de la tarde; dos días después, el reconocimiento por parte de unos denominados «comandos patrióticos libres» de la autoría del secuestro, mediante una llamada anónima a un diario vespertino en la que prometen hacer saber a las autoridades sus condiciones para liberar a la víctima. No sucede nada en los próximos cuatro días. Además, la voz femenina describe el contenido de un informe complementario de los servicios de información que añade datos que confirman que el secuestrado carece de antecedentes o de vinculaciones políticas públicas, ni es agente secreto, y se plantea la pregunta de por qué ha sido él el elegido para un secuestro de una de las organizaciones terroristas más extremistas del país, y también qué condiciones pondrán para liberarlo. Estos interrogantes carecen de respuesta.

ESCENA 5: volvemos a oír el reloj. El secuestrado grita a sus secuestradores pidiéndoles que acudan para hablar con ellos. La luz se apaga. Se queda parali-

zado con miedo por si es algún tipo de trampa para matarle. Se tranquiliza pensando que podría ser una simple avería.

ESCENA 6: una nueva voz masculina, distorsionada, anuncia una interrupción del programa en curso para dar a conocer a los oyentes el contenido de una nota del Ministerio del Interior. Otra voz interviene en nombre del Ministerio e informa del curso de las investigaciones, del rechazo a cualquier negociación con los terroristas y de la existencia de una reciente grabación de voz de la esposa del secuestrado para su difusión.

ESCENA 7: se oyen pasos y el ruido de la cerradura. Después un tictac. El secuestrado les dice que se lleven la comida, que no piensa probarla. Se oye el mensaje de la mujer: pide a los secuestradores de su marido que no prolonguen esta situación, por cuanto supone un atentado contra derechos fundamentales de cualquier ser humano: la vida, la paz y la seguridad, lo que atenta contra la paz y la convivencia ciudadana. El secuestrado reacciona rechazando el argumento, porque no considera que la paz y la convivencia de los demás tengan algo que ver con él; entiende que es su vida lo que está en juego, y lo que su mujer debería haber reivindicado. La mujer habla de los hombres de buena voluntad y de la nación y el secuestrado apaga la radio con furia. Se pregunta dónde estaban los hombres de buena voluntad cuando fue secuestrado.

ESCENA 8: una multitud de personas clama pidiendo la muerte de los secuestradores. Un portavoz protesta contra el atentado amenazando con la ley del talión a los terroristas. El secuestrado reacciona expresando su rechazo, dice que no quiere venganza sino vivir. El portavoz de la multitud clama por la patria amenazada.

ESCENA 9: tictac. El secuestrado niega cualquier relación con la multitud y lo que dicen. Y pide por favor que no le maten. Se oye el ruido de la puerta. El secuestrado se pregunta quién juega con él. Observa que se está orinando.

ESCENA 10: el secuestrado habla con su hija, diciéndole que no puede orinarse en la cama, porque ya no tiene edad para ello. Ella llora y le dice que estaba dormida, y que fue inadvertido. Él le dice que debería haber avisado a su

madre, que en el colegio se reirían sus amigas si lo supieran, y le pide que le prometa que no lo volverá a hacer.

ESCENA 11: el secuestrado se culpa de no haberse dado cuenta, considera que era un hombre en el pasado, y que luego se convirtió en algo distinto.

ESCENA 12: un periodista acude al despacho de un superior, que le invita a sentarse. El superior le dice que ha leído el editorial que el otro ha escrito sobre el secuestro. Lo aplaude pero considera que a los lectores no les interesa tanto ese asunto como para justificar seguir tratándolo. Observa que, para el mundo de la información, el secuestrado simplemente es una noticia, y para el Gobierno, un pretexto para endurecer las medidas de represión del terrorismo. Para la oposición, añade, es el ejemplo de la incapacidad e ineficacia de la Administración. Y por último expresa que el momento oportuno para dedicar más espacio al tema en el periódico será cuando el secuestrado sea liberado — si eso llega a ocurrir—, elogiando su valor ante lo ocurrido. Pero, hasta entonces, ordena al subordinado que se ocupe de otros asuntos.

ESCENA 13: sigue el tictac. El secuestrado escribe un testamento en el que explica que desconoce el motivo de su rapto. En un primer momento, añade, lo atribuía a un error de los secuestradores, pero finalmente ha llegado a la conclusión de que es culpable de algo, sin saber qué. Por ello, pide perdón a quienes hizo daño sin saberlo, y perdona a los que le hacen daño a sabiendas. Unos y otros lo han utilizado como bandera, dice, hasta el punto de haberlo crucificado. Y, así, declara que su único deseo durante el cautiverio ha sido vivir. Se para el tictac. El secuestrado dice que llegan los que le secuestraron, dice que no sabe lo que quieren, pero asegura que esta vez no preguntará ni dirá nada, porque ya no será de este mundo.

Secuestro es un programa dramático cuya narración tiene varias características inusuales, que juntas dotan a la narración de un estilo muy particular. Para empezar, los personajes que desencadenan el problema, los secuestradores, se encuentran casi totalmente ausentes: los oímos a veces abrir y cerrar la cerradura del sitio donde tienen a la víctima, pero no sabemos lo que piensan, ni por qué han decidido raptar a J. M. Este tampoco sabe por qué ha sido

raptado, y como tampoco tenemos claro quién es —más allá de que está casado y de que tiene una hija—, no es fácil formarse una opinión sobre todo el asunto. Al eliminar tal cantidad de detalles específicos —ni siquiera se nos permite conocer el nombre del protagonista, reducido a unas iniciales—, lo que se cuenta se vuelve tendente a una abstracción generalizadora, como una especie de ensayo dramatizado sobre el secuestro y la sociedad en torno a él, de un modo muy general. También podría interpretarse como algún tipo de metáfora existencial o de alegoría.

El punto de vista es omnisciente, pero muy selectivo: alternamos entre el monólogo del secuestrado, el sonido de la radio, el sonido de la calle y algunas conversaciones, a veces en *flashback*. Estos saltos podrían justificarse asumiendo solo el punto de vista de J. M. —porque sabemos que a veces enciende la radio, y recuerda escenas de su vida familiar—, menos en un caso. Se trata de la conversación en el despacho del director del periódico, que no podría haber sido escuchada por J. M. en ningún caso. Así que queda claro que no estamos en el punto de vista de nadie en concreto. Y se selecciona lo que se nos cuenta: sabemos que J. M. no sabe por qué lo han secuestrado, que la relación con su hija era de un autoritarismo exigente, y con su mujer, distante —hasta el punto de que ella pide su liberación por la defensa de valores universales, y no como víctima de un dolor particular—, que el Gobierno dice que no va a ceder al chantaje de los terroristas, que la gente en las calles clama venganza, que los medios prefieren no dedicar demasiada atención al caso, y que, finalmente, J. M. muere secuestrado atribuyendo a una culpa personal todo lo que le ha ocurrido. Esta culpa de J. M. es posible atribuirla a la figura paternal distante que, según sabemos por un *flashback*, ha mantenido con su hija.

El secuestro desencadena así una serie de temas de fondo, como el conflicto entre la ética de los medios de comunicación y sus intereses comerciales, el papel de los gobiernos, la experiencia de la víctima de un crimen de este tipo, y las relaciones familiares, viciadas quizá por la rutina hasta llegar a carencias de empatía con el otro.

4.1.10.2. Análisis formal

Secuestro está compuesto por 13 escenas dramáticas. En esas escenas tan solo hay un diálogo que ocurra en el tiempo presente de la narración: el resto son monólogos, ruidos o voces de multitud. Dos diálogos más ocupan sendas escenas, en *flashback*. Las voces de los diálogos y monólogos generalmente se escuchan en primer término, no hay cambios de nivel de sonido en ellas.

Lo que sí sucede en varios casos es que existen efectos que dotan a las voces de alguna cualidad especial, a menudo realista: el sonido de una emisión radiofónica con frecuencia se escucha distorsionado, como sucede al comienzo de la séptima escena. En ella, además, se realiza un cambio de punto de vista mediante una clara desaparición del efecto en mitad de una frase del portavoz del Ministerio. Y ese mismo juego se repite al final de la intervención de este personaje, cuando volvemos a oír sonido radiofónico en la última frase y un clic de una radio que se apaga, justo antes de escuchar los pasos de los secuestradores que van a visitar una vez más al protagonista. Otros efectos, de carácter no realista sino expresivo, aparecen cuando el protagonista recuerda algo: en la escena cuarta, escuchamos un claro eco en la conversación con su mujer, que sirve para marcar una distancia psicológica entre el presente y el pasado.

Los ruidos son realistas e identificables en su mayoría: escuchamos unos pasos con una reverberación que sugiere un espacio interior y algún tipo de cerradura cada vez que al protagonista lo visitan sus secuestradores. Algunos de esos ruidos, aunque no dejen de ser realistas, tienen una función claramente metafísica, como el tictac que se escucha durante los monólogos de la víctima del secuestro.

Y dichos ruidos cuentan además con el beneficio del estéreo, cuya utilización también es verosímil espacialmente: los pasos de los secuestradores van del canal izquierdo al derecho, en el que escuchamos el ruido de la cerradura. Sin embargo, hay un cambio de punto de vista cada vez que el protagonista habla después de que oigamos los pasos y la cerradura: si el punto de escucha está en el exterior de la celda —como parece evidente, por la cercanía y claridad con las que escuchamos los pasos moverse de izquierda a derecha—, y la cerradura

está a la derecha, lo lógico, manteniendo el punto de escucha, sería que la voz del secuestrado estuviera a la derecha. Sin embargo, se escucha con la misma amplitud de onda en los dos canales del estéreo, lo que sugiere centralidad.

La música se utiliza a menudo como transición entre escenas, y es de un estilo muy particular: todos los instrumentos son percutidos. El programa se inicia con una melodía repetitiva interpretada por lo que parece un metalófono, y a menudo los cambios de escena emplean la música como transición. Por ejemplo, en el paso de la escena sexta a la séptima, donde la música carece de melodía, y se limita a sonido de instrumentos como platillos y tambores de batería. Las razones para esos cambios de estilo en la música no tienen una justificación clara, como tampoco la tiene el hecho de que en algunos cambios de escena se utilice y en otros no, como en el paso de la escena duodécima a la decimotercera; la escena entrante arranca abruptamente por los golpes que da en la puerta del despacho el periodista que va a hablar con su superior. Estos cambios podrían estar justificados si hubiese algún tipo de progresión en la posibilidad del secuestrado de ser salvado, si hubiese cambios en las expectativas, para bien o para mal, en el desarrollo de la historia. Sin embargo, guiándonos por los acontecimientos de la historia, no tenemos información suficiente para discernir siquiera el curso de las investigaciones policiales, la actitud de los secuestradores o la posibilidad de que el secuestrado se escape.

El programa pone así una distancia muy grande entre el oyente y lo que se cuenta, con personajes reducidos a arquetipos, desprovistos de particularidades que den verosimilitud a la historia y permitan una identificación psicológica. Queda, pues, como un ejercicio de abstracción expresionista sonora, en el que los acontecimientos del relato serían casi como acciones de autómatas.

4.2. Discusión de los datos

4.2.1. Constantes temáticas

Temáticamente, las obras de Leocadio Machado y Carlos Infante presentan un aspecto común: una visión crítica de la sociedad como un lugar peligroso, casi como el origen del mal.

La diferencia entre ambos es que Machado pone el acento en una predestinación de la naturaleza humana para el mal: no se trata de que los protagonistas de *La siesta de los caimanes*, *Las uvas del anochecer* o *Tragedia negra para voces blancas*, descrita por Belén Fernández González (2019, pp. 183-196), sean más inocentes o inadaptados que quienes son más destructivos que ellos, sino que, por sus circunstancias, ven la realidad desde una perspectiva distinta: la del responsable de una muerte, la del científico sabio, la de la persona de otra raza. *Experiencias para una sola voz* no muestra directamente un choque con el entorno humano, sino un personaje protagonista sin identidad definida, que obviamente se presenta como representativo de una colectividad.

En el caso de las obras de Infante —y es curioso porque él no participó en los guiones—, la atención se pone en el *outsider*. Tanto para Franz, como para Gaspar, como para el protagonista de la obra *José, el hombre música* —descrita por Fernández González (2019, pp. 197-205)—, incluso para Proust o para el niño de *Los cachorros* —que no es obra de Infante, pero sí de su mismo equipo creativo—, sus problemas parten de una diferencia de ellos con el resto de la sociedad.

En los programas de la Cadena SER no observamos una constante en este sentido: en *El hombre de los pájaros* el protagonista, aunque está solo y aislado, es representativo del mundo que le rodea y sus problemas de relación con la sociedad no vienen de la sociedad en sí: se nos muestra cómo las personas a su alrededor son amables con él. El tema de este programa en el fondo sería más bien la muerte y la imposibilidad de recuperar el pasado cuando llega.

En el caso de *Secuestro*, quizá la obra más cercana a Machado de las estudiadas, hay una crítica social que da sentido a toda la obra, pero con un componente diferencial: la confusión del individuo —y el oyente— ante una sociedad cuyos mecanismos internos son oscuros y difíciles de desentrañar. Al individuo no se le castiga por una diferencia, sino por azar, y su confusión respecto a los motivos y las reacciones a su alrededor es lo que da sentido al programa.

En el caso de Machado, las razones están claras: egoísmo particular de quienes no ven el problema desde dentro en *La siesta de los caimanes*, miedo a enfrentarse a la realidad adversa en *Las uvas del anochecer*, de nuevo egoísmo y miedo en *Experiencias para una sola voz*, donde se observa el choque en cualquier ser humano —toda vez que la mujer y sus personajes circundantes no se nos presentan individualizados— entre las necesidades afectivas individuales propias y las de quienes nos rodean.

En el caso de los programas de Infante, hay una razón más particular: la fragilidad particular de José, de Kafka, de Gaspar y de Proust por no ser como los demás. Las caracterizaciones en los personajes de las obras de Infante son de hecho mucho más variadas que en las de Machado: la manera de hablar de Gaspar no se parece en nada a la de Proust, pese a estar ambos personajes interpretados por el mismo actor; en *El hombre de Praga*, el enano burlón que encarna los temores de Kafka, risueño, enérgico y jovial, no se parece en nada a cómo habla el propio Franz, pesaroso y lento, y la dulzura de su madre no se parece en nada a la dureza de su hermana; los personajes de Machado, comparativamente, hablan de un modo mucho más parecido.

Esta preocupación por la individualidad humana frente al mundo encuentra su máxima expresión en *En busca de Marcel Proust*, donde las particularidades del escritor y de su entrevistadora son el contenido básico de la obra: a través del diálogo entre los dos, de lo que dicen, de lo que callan, de sus vacilaciones y sus reacciones, entendemos su forma de pensar y sentir. Es el extremo del continuo, en el que el hincapié se hace directamente en la psicología, no hay una situación concreta siquiera a la que Marcel y Antoinette deban enfrentarse.

En definitiva, podríamos decir que los programas de Leocadio Machado mostraban preocupaciones sociales relacionadas con el medio ambiente, los afectos y la ética, mientras que, en las obras realizadas por Carlos Infante, primaba una preocupación por la idea de individualidad y, en definitiva, por las personas del relato antes que por su situación.

En el caso de Carlos Infante, no está claro que esta característica sea atribuible a su trabajo más que al del guionista o los actores, pero parece significativo que no haya excepciones a esta norma, y que en el programa realizado por Concha Villalba —ayudante de realización de Carlos Infante en sus programas— se observen estas mismas constantes.

Además, en los programas de Infante, podemos apuntar otras repeticiones estilísticas que podrían atribuirse a otros integrantes del equipo creativo: la recreación de un momento en la vida de un escritor célebre constituye la base tanto de *El hombre de Praga* como de *En busca de Marcel Proust*, ambos escritos por Juan Farias. Y en los dos programas analizados cuya dirección actoral es atribuida a José Luis Gómez, *Gaspar* y *Los cachorros*, encontramos la presencia de un coro que se expresa de forma no naturalista, sino mecánica y deshumanizada, con un habla de ritmos más musicales que vocales.

Lo que sí une a todos estos programas, y que ciertamente podría considerarse una cualidad específica del radiodrama español de este período, es la ausencia de una narración dramática convencional. Los personajes no están inmersos en una lucha por alcanzar una meta en la que los sigamos y observemos avances y retrocesos, y por tanto no suelen evolucionar. Vayamos caso por caso:

- En *La siesta de los caimanes*, el protagonista y su hermano José no logran convencer a nadie de que los ayude a comprender cómo ha tenido lugar el accidente. Ninguno de los personajes con los que se entrevistan ceja siquiera mínimamente en su empeño de escurrir el bulto.
- En *Las uvas del anochecer*, David Curie no consigue convencer a Esther, ni a Nathaniel Scott, de la gravedad de la situación del medio ambiente. No sabemos de qué investigaciones participan él, Scott o Abel, con lo

que tampoco sabemos si sus avances están más o menos cerca de conseguir algún tipo de remedio.

- En *Experiencias para una sola voz* no existe una narración cronológica de la que podamos participar. Escuchamos fragmentos de una vida que reconstruimos como un puzle. Como no hay más presencias en el relato —salvo voces distantes cuyas intervenciones realmente no conocemos—, tampoco podemos saber cómo se desarrollan realmente los conflictos que surgen.
- En *El hombre de Praga*, Franz se queja de la actitud de su familia y de sus vecinos con él, por su condición de tuberculoso. Esa actitud simplemente no cambia pese a sus esfuerzos. Nadie toma en consideración su queja ni se replantea su actitud, todos los personajes se reafirman constantemente.
- En *Gaspar*, Gaspar aprende a hablar, los personajes a su alrededor le dicen cosas y él responde a ellas. Pero no intenta obtener nada de ellos, ni los influye. No hay por tanto lucha directa, ellos no tienen nada que perder y están siempre por encima de él, observándolo, comentando sus acciones y sin necesidades propias.
- En *En busca de Marcel Proust* asistimos a una conversación espontánea en la que el único propósito de Antoinette es saber más de Marcel Proust. Y lo consigue, porque Proust se aviene a contestar a todas sus preguntas. En el transcurso de esa conversación hay algunos choques, vacilaciones, pequeños enfados y alegrías, pero ninguno de ellos persigue un propósito concreto, más que expresarse.
- En *Los cachorros*, Cuéllar es castrado al comienzo del relato en plena preadolescencia. Cuando llega su pubertad, su padre trata de encontrar un profesional que le arregle su problema con una operación quirúrgica, pero no participamos en esa búsqueda, solo en la espera. Además, Cuéllar no llega a pedirle salir a Teresita, y se limita a hacer exhibiciones de hombría cada vez más exageradas, sin que haya una meta clara más allá de aliviar el dolor constante que su situación le produce.

- En *Felinos*, uno de los dos matrimonios, la anciana y los niños del solar parecen tener objetivos, pero no hay una escalada hacia ellos ni una lucha contra una fuerza opositora. Generalmente consiguen su objetivo sin que seamos partícipes de lo que ha implicado: la anciana da de comer a los gatos y se plantea que se vayan a otro lugar, los granjeros descubren la presencia aparente de extraterrestres en el exterior de la casa, y uno de los niños caza una gata que se le escapa tras unos segundos.
- En *El hombre de los pájaros*, al protagonista le informan de que se va a morir. Se dirige a su casa, le regalan un pájaro, y en sus conversaciones con él descubrimos hechos de su vida pasada; en definitiva, se nos revela que está solo. El personaje no hace más que contarles su vida a los pájaros y comentar espontáneamente cuestiones que surgen sobre la marcha. Poco antes de morir, se dispone a soltar a los pájaros por la ventana, pero ellos se quedan con él en vez de escapar. Como no sabemos qué piensan los pájaros, cómo reaccionan ante las actitudes humanas, ni hemos recibido ningún *feedback* objetivo de ellos más que algún piar ocasional, el final, pese a sus obvias connotaciones poéticas, no tiene mucho de giro dramático.
- En *Secuestro*, desconocemos a los terroristas, sus motivaciones y el estado de la investigación policial. Por ello, no sabemos si el secuestrado puede ser liberado en algún momento. El antagonista no se manifiesta, y todas las actitudes descritas en el relato son constantes, no sufren variaciones: la de los políticos, la de su mujer, la de los periodistas. Salvo la del protagonista, que al final se abandona y muere.

Los personajes no realizan, pues, conquistas que cambien su vida o las de los demás, ni siquiera se plantea la posibilidad. Esto hace que no se genere en la mente del espectador ninguna incertidumbre —con la excepción de *Felinos*, donde hay un misterio, ajeno a los personajes, que se resuelve al final del relato—. Tampoco cometen grandes errores en sus tentativas, y las situaciones en las que se encuentran tienden a no cambiar. Desde un punto de vista dramático, los programas son casi totalmente estáticos. Con ello la mayoría refleja una actitud pesimista: salvo *Felinos*, que está en un terreno de ciencia ficción

fantasiosa, el resto son historias en las que las personas no pueden cambiar su situación. Por eso ninguna historia tiene un final feliz. Muchas de ellas concluyen con la muerte del protagonista, ya sea Gaspar, Proust, el hombre de los pájaros o Cuéllar, abatido por un mal al que no puede enfrentarse.

4.2.2. Constantes estilísticas

Observamos en el caso de Leocadio Machado dos tendencias separadas.

Por un lado, existe una voluntad experimental de conseguir narración por medio de la yuxtaposición de elementos. Esto estaba ya en su primera obra para el Prix Italia, *María*, en la que una sucesión de ruidos pretendía contar la historia, esquema que se repite en *Balada con el no de fondo*. En estos ruidos no hay una atención particular al espacio como encarnación de un lugar real, sino que más bien funcionan para ir asociando ideas en la mente del oyente. Esta forma de expresión podría relacionarse con los montajes de imágenes de las películas mudas soviéticas de S. M. Eisenstein, en las que el montaje se planteaba como una asociación rítmica de imágenes individuales que buscaba generar ideas mediante su unión por cortes de montaje. Aunque en estas obras experimentales de Machado no haya cortes, esta idea de acumulación está presente en todas. A veces estos sonidos son literales, como en la más diferente, que podría ser *Experiencias para una sola voz*, porque se expresa verbalmente, pero la técnica en cierto modo se mantiene: cuenta con un relato acronológico en el que el oyente va intentando sumar piezas como en un puzle.

El otro grupo de obras de Machado está integrado por miradas a la sociedad en las que el arma de expresión fundamental es el diálogo, los personajes plantean claramente la problemática del relato, y los ruidos, cuando aparecen, no suelen cumplir funciones más allá de unas notas puntuales para ilustrar el relato: generalmente son producidos por objetos reales —como la puerta del despacho de Scott en *Las uvas del anochecer*—. La música es utilizada como transición entre escenas, que normalmente ocurren en silencio.

En cambio, en los programas de Infante —y en el de Concha Villalba—, si bien la palabra sigue siendo un medio de expresión principal —oímos hablar a

los personajes, que son nuestra principal fuente de información—, esta funciona de un modo más emotivo y musical; antes que en los temas se hace hincapié en el sufrimiento individual (ejemplos). Funcionan así las voces como arma expresiva: la risa del enano, los llantos de Kafka, la euforia de Gaspar, su tristeza...

Y se aprecia una fuerte preocupación por la creación de mundos sonoros característicos, empezando por el espacio sonoro, mediante todos los recursos que da la grabación estereofónica. La reverberación está muy presente, existe el juego con la distancia del micrófono y con frecuencia dicho tratamiento se da tanto en las voces como en los ruidos, que representan acciones de manera muy expresiva: sirva como ejemplo el momento en que Franz Kafka deja caer las pastillas de su medicación al suelo, cuando escuchamos el recorrido de estas por el suelo llenando los canales del estéreo de forma gradual y de lado a lado, con una fuerte reverberación; o la conversación mantenida por Antoinette y Marcel al comienzo de *En busca de Marcel Proust*, cuando se alejan gradualmente del punto de escucha y sus voces reverberan, permitiéndonos notar el espacio de la habitación en la que están.

Esos mundos sonoros no son solamente espaciales, sino que también se definen por elementos como el uso de la música, que provoca extrañamiento en *Gaspar*, tanto como acompaña, en tono menor, a los melancólicos recuerdos que enuncia Marcel sobre su madre, en *En busca de Marcel Proust*.

5. CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, hemos examinado en cuanto a forma y contenido tres programas realizados por Leocadio Machado, tres realizados por Carlos Infante y cuatro realizados por diferentes profesionales de Radio Nacional de España y la Cadena SER. Estas producciones fueron confeccionadas entre 1967 y 1980.

Como resultado de nuestro análisis individual de cada obra y de la comparación de todas ellas, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. Leocadio Machado tenía tendencia a la construcción de obras artísticas compuestas por elementos sonoros que interactuaban a nivel conceptual. Quiere decirse que en sus obras la presencia del espacio no juega ningún papel relevante en lo que se pretende expresar; sí lo hacen la yuxtaposición de sonidos (*Experiencias para una sola voz*) y la palabra hablada (*Las uvas del anochecer*).
2. Carlos Infante —al igual que su colaboradora Concha Villalba— enfoca su trabajo hacia la creación de un espacio sonoro verosímil, en el que el uso de una amplia variedad de recursos —en particular la reverberación, el estéreo y los cambios de nivel y de ecualización— provoca efectos realistas que permiten al espectador imaginar —mal que le pese a Rudolf Arnheim— un espacio. Eso hace que la naturaleza sonora de sus programas sea más concreta, centrándose más en las particularidades que en los conceptos abstractos.
3. De lo anterior se desprende, además, que las obras realizadas por Machado no se centran tanto en la perspectiva psicológica de un personaje o unos personajes en concreto, sino que pone el foco en las situaciones que viven. En cambio, los programas realizados por Infante tienen sus guiones y realización más centrados en la manera en que un individuo vive una determinada experiencia en el mundo. Los personajes suelen ser *outsiders* que con desconcierto propio y ajeno no encuentran manera de integrarse.

4. En todas las obras, de Machado, Infante y otros autores de RNE y la Cadena SER, que hemos estudiado —con la posible excepción de *Felinos*, cuya ambigüedad de contenido nos impide asegurarlo—, hay un tono pesimista respaldado por la ausencia de protagonistas activos: ninguno de los personajes provoca un cambio de dirección de la situación de partida, ni para bien ni para mal. Viven congelados en un inmovilismo que los acaba llevando a la muerte.
5. Del punto anterior se desprende que estas obras tienen poca carga dramática en el sentido utilizado por McKee (2019, pp. 59-65), Yorke (2014, pp. 58-60), Field (2001, pp. 13-17), Mackendrick (2005, p. 13) y demás teóricos del guion cinematográfico, siguiendo principios teatrales establecidos por Aristóteles. La *peripeteia*, definida por el filósofo griego, aquí ni se da, ni se la espera.

En resumen, observamos como Leocadio Machado y Carlos Infante poseían tendencias creativas propias que permiten entender sus obras radiofónicas como artísticamente particulares. Nuestro examen ha incluido obras de otros profesionales del mismo período que dejan ver la existencia de los mismos con otras formas de hacer diferentes a las de nuestros dos sujetos de estudio. Esperamos que el presente trabajo anime a que continúe el estudio de la radio española por este camino.

Bibliografía

- Arias, A. (1955). *Radiofonismo. Conceptos para una radiodifusión española*. Miler.
- Arnheim, R. (1936). *Radio*. Faber & Faber.
- Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España* (2 vols.). Cátedra.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Barea, P. (2000). *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Universidad del País Vasco.
- Barnouw, E. (1966). *A Tower in Babel: Vol. 1. A History of Broadcasting in the United States to 1933*. Oxford University Press.
- Beck, A. (1997). *Radio Acting*. A&C Black.
- Blue, H. (2002). *Words at War: World War II Era Radio Drama and the Postwar Broadcasting Industry Blacklist*. Scarecrow Press.
- Chignell, H. (2009). *Key Concepts in Radio Studies*. SAGE.
- Chion, M. (2011). *Audiovisión*. Paidós.
- Cleverdon, D. (director) (1963). *Under Milk Wood* [programa de radio]. British Broadcasting Corporation.
- Coe, L. (1996). *Wireless Radio: A History*. McFarland & Co.
- Crisell, A. (1986). *Understanding Radio*. Methuen & Co.
- Crook, T. (1999). *Radio Drama. Theory and Practice*. Routledge.
- Crook, T. (2020). *Audio Drama Modernism: The Missing Link between Descriptive Phonograph Sketches and Microphone Plays on the Radio*. Palgrave Macmillan.
- Díaz, J. (realizador) (1975). *Balada mediterránea del pescador y la sirena* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Díaz, L. (1992). *La radio en España. 1923-1993*. Alianza.
- Drakakis, J. (1981). *British Radio Drama*. Cambridge University Press.

- Esslin, M. (1971). The Mind as a Stage. *Theatre Quarterly*, 1(3), 5-11.
- Esslin, M. (1980). *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*. Methuen.
- Evans, E. (1977). *A Guide to Broadcasting Techniques*. Barrie & Jenkins.
- Faus Belau, A. (1981). *La radio. Introducción a un medio desconocido*. Latina.
- Faus Belau, A. (2007). *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Taurus.
- Fernández Ariza, G. (2007). La obra. En M. Vargas Llosa, *Los cachorros* (pp. 19-43). Cátedra.
- Fernández González, B. (2019). *El radiodrama experimental en España (1923-2000)* [tesis doctoral, Universidad Carlos III]. Earchivo. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/28563>
- Field, S. (2001). *El libro del guion*. Plot.
- Ginzo, J. y Rodríguez Olivares, L. (2004). *Mis días de radio: la España de los 50 a través de las ondas*. Temas de hoy.
- Goffman, E. (1980). The Radio Drama Frame. En J. Conre y J. Hawthorne (dirs.), *Communication Studies: An Introductory Reader* (pp. 162-165). Edward Arnold.
- González-Conde, M. J., Ortiz-Sobrino, M. A. y Prieto-González, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *Index.comunicación*, 9(2), 13-34.
- Guarinos, V. (1999): *El teatro radiofónico: Una narración radiofónica inaudible* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Idius. <https://idus.us.es/handle/11441/92383>
- Guarinos, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.
- Hand, R. y Traynor, M. (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Theory and Practice*. Continuum.

- Huwiler, E. (2005). Storytelling by sound: a theoretical frame for radio Drama Analysis. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 3(1), 45-59.
- Iges, J. (1997). *Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión* [tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid].
- Infante, C. (realizador) (1974). *José, el hombre música* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Infante, C. (realizador) (1976). *Ensayo para una retirada* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Infante, C. (realizador) (1982). *A tumba abierta* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Infante, C. (realizador) (1983). *Punta aliva (el sueño de Ícaro), de Alfredo Aracil* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Kieve, R. S. (1945). *El arte radiofónico*. EPESA.
- Lea, G. (1926). *Radio Drama and How to Write It*. George Allen and Unwin.
- Machado, L. (realizador y guionista) (1964). *María* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Machado, L. (realizador y guionista) (1969). *Tragedia negra para voces blancas* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Machado, L. (realizador y guionista) (1970). *Balada con el no de fondo* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Machado, L. (realizador y guionista) (1971). *Génesis, 1,1: 11,3* [programa de radio]. Radio Nacional de España.
- Machado, L. (1998). *Entrevista con Leocadio Machado*. Archivo de Radio Nacional de España.
- Mackendrick, A. (2005). *On Filmmaking*. Faber and Faber.

- Magallanes Latas, F. (1997). Narratividad y dramaticidad en el Hörspiel. En M. C. Pérez (coord.), *Los géneros literarios: curso superior de narratología* (pp. 201-206). Universidad de Sevilla.
- Matheson, H. (1933). *Broadcasting*. Thornton Butterworth.
- McKee, R. (2019). *El guion. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba.
- McLeish, R. (1994). *Radio Production*. Oxford Focal Press.
- McWhinnie, D. (1959). *The Art of Radio*. Faber and Faber.
- Morton, David L. Jr. (2014). *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. John Hopkins University Press.
- Munsó Cabús, J. (1988). *Escrito en el aire*. Dirección de Relaciones Exteriores Ente Público RTVE.
- Murch, W. (2005). *Walter Murch. Dense Clarity – Clear Density*. Transom. <https://transom.org/2005/walter-murch/#part-2>
- Naremore, J. (2015). *The Magic World of Orson Welles*. University of Illinois Press.
- Quevedo de Orozco, L. (2001). *La emancipación artística de la radio*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Raban, J. (1981). Icon or symbol: the writer and the medium. En P. Lewis (ed.), *Radio Drama* (pp. 88-89). Longman.
- Rattigan, D. (2000). *Theatre of Sound: Radio and the Dramatic Imagination*. Carysfort Press.
- Rodero, E. y Soengas Pérez, X. (2010). *Ficción radiofónica: cómo contar una historia en la radio*. Instituto Radio Televisión Española.
- Rodger, I. (1982). *Radio Drama*. The MacMillan Press.
- Sieveking, L. (1934) *The Stuff of Radio*. Cassell.

- Soltani, F. (2020). *Radio/Body. Phenomenologies and Dramaturgies of Radio*. Manchester University Press.
- Todd, C. (2002). Gabriel Germinet and the livre d'or du théâtre radiophonique français (1923-1935). *Modern & Contemporary France*, 10(2), 225-241.
- Vargas Llosa, M. (2007). *Los cachorros*. Cátedra.
- Verma, N. (2012). *Theater of the Mind*. The University of Chicago Press.
- Wade, D. (1981). British radio drama since 1960. En J. Drakakis (ed.), *British Radio Drama* (pp. 218-244). Cambridge University Press.
- West-Thomas, E. (2012, 5 de abril). *The closure of the BBC Radiophonic Workshop*. Science Museum. <https://blog.sciencemuseum.org.uk/bbc-radiophonic-workshop>
- Willis, E. (1967). *Writing Television and Radio Programmes*. Holt, Rinehart and Winston.
- Wood, R. (2008). *Radio Drama at the Crossroads: a History and Contemporary Context of Radio Drama at the BBC* [tesis doctoral, De Montfort University]. EThos. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.485623>
- Yorke, J. (2014). *Into the Woods. How Stories Work and how We Tell Them*. Penguin Books.

Otras fuentes

- Intercambio de *e-mails* con Ramón Villot (2017, enero).
- Intercambio de *e-mails* con Homero Valencia (2017, enero).
- Entrevista personal del autor con Federico Volpini (2017, 5 de mayo).
- Entrevista personal del autor con Carlos Infante (2020, 1 de febrero).

Anexo. Fichas de los programas analizados

| | |
|--|---|
| Título | <i>La siesta de los caimanes</i> |
| Año | 1965 |
| Realizador | Leocadio Machado |
| Guion | Leocadio Machado |
| Reparto | Enrique Rincón, José Santoncha, Elena Espejo, actores del cuadro de Radio Nacional de España |
| Otros | Desconocido |
| Duración (MM:SS) | 48:00 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | Sí |
| Transiciones con música | Sí |
| Transiciones con silencio | No |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | Sí |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Mono |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | No |
| Reverberación | Sí |
| Eco | No |
| Música | Sí |
| Símbolos | Sí |

| | |
|--|---|
| Título | <i>Las uvas del anochecer</i> |
| Año | 1972 |
| Realizador | Leocadio Machado |
| Guion | Leocadio Machado |
| Reparto | Jesús Nieto, Aurora Vicente, Rosa María Alfonso, José María del Río, actores del cuadro de Radio Nacional de España |
| Otros | |
| Duración (MM:SS) | 58:57 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | Sí |
| Transiciones con silencio | No |
| Transiciones por corte | No |
| Narrador | No |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Mono |
| Cambios electrónicos de nivel | Sí |
| Cambios de distancia del micrófono | No |
| Reverberación | No |
| Eco | No |
| Música | Sí |
| Símbolos | No |
| Título | <i>Experiencias para una sola voz</i> |

| | |
|--|---------------------------------------|
| Título | <i>Experiencias para una sola voz</i> |
| Año | 1973 |
| Realizador | Leocadio Machado |
| Guion | Leocadio Machado |
| Reparto | Aurora Vicente |
| Otros | |
| Duración (MM:SS) | 34:46 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | Sí |
| Transiciones con silencio | No |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | No |
| Personajes | No |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | No |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Mono |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | No |
| Reverberación | Sí |
| Eco | No |
| Música | Sí |
| Símbolos | Sí |
| Título | <i>El hombre de Praga</i> |

| | |
|--|--|
| Título | <i>El hombre de Praga</i> |
| Año | 1975 |
| Realizador | Carlos Infante |
| Guion | Juan Farias |
| Reparto | Ricardo Merino, Narciso Ibáñez Menta, Margarita Esteban, Mari Carmen Mora, José Santoncha, Lola Villaespesa, Aníbal Vela, Pablo Jiménez, Antonio Moreno, Tomás Blanco, Rafael Alonso Naranjo, Aurora Vicente y Luis Varela |
| Otros | Registro de sonido y mezclas: José Roca, Fernando Ramírez Ángel, Daniel Gómez España Efectos especiales: Cristián Amich Grupo de cámara KOAN dirigido por José Ramón Encinar Ayudante de dirección y realización: Concha Villalba Música: Tomás Marco Dirección: Carlos Infante |
| Duración (MM:SS) | 29:06 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | No |
| Transiciones con silencio | Sí |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | No |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | No |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Estéreo |

| Título | <i>El hombre de Praga</i> |
|------------------------------------|---------------------------|
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | Sí |
| Reverberación | Sí |
| Eco | No |
| Música | Sí |
| Símbolos | Sí |

| | |
|--|---|
| Título | <i>Gaspar</i> |
| Año | 1976 |
| Realizador | Carlos Infante |
| Guion | José Luis Gómez y Emilio Hernández |
| Reparto | José Luis Gómez, Fidel Almansa, Janine Maestre, Emilio Hernández, José Hervás, Paloma Escola, Víctor Agramunt |
| Otros | Grupo de cámara KOAN Registro de sonido y mezclas: José Roca, Fernando Ramírez Ángel, Daniel Gómez España Efectos especiales: Cristián Amich Ayudante de realización: Concha Villalba Ayudante de dirección: Emilio Hernández Música: José Luis de Pablo Dirección: José Luis Gómez |
| Duración (MM:SS) | 60:41 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | Sí |
| Transiciones con música | Sí |
| Transiciones con silencio | Sí |
| Transiciones por corte | No |
| Narrador | Sí |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | No |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Estéreo |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | Sí |

| | |
|---------------|---------------|
| Título | <i>Gaspar</i> |
| Reverberación | Sí |
| Eco | No |
| Música | Sí |
| Símbolos | Sí |

| | |
|--|---|
| Título | <i>En busca de Marcel Proust</i> |
| Año | 1978 |
| Realizador | Carlos Infante |
| Guion | Juan Farias |
| Reparto | Mary Carrillo, José Luis Gómez y María Luisa Rubio |
| Otros | Ingenieros de sonido: Daniel Gómez España y Juan Ramón Rodríguez Efectos especiales: Cristián Amich Música: Tomás Marco Ayudante de dirección y realización: Inma Zurdo Dirección: Carlos Infante |
| Duración (MM:SS) | 28:51 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | Sí |
| Transiciones con silencio | No |
| Transiciones por corte | No |
| Narrador | No |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruido | Sí |
| Mono/estéreo | Estéreo |
| Cambios electrónicos de nivel | Sí |
| Cambios de distancia del micrófono | Sí |
| Reverberación | Sí |
| Eco | Sí |

| Título | <i>En busca de Marcel Proust</i> |
|----------|----------------------------------|
| Música | Sí |
| Silencio | Sí |
| Símbolos | No |

| | |
|--|--|
| Título | <i>Felinos</i> |
| Año | 1975 |
| Realizador | Modesto Higuera |
| Guion | Carmen Cortés Salinas |
| Reparto | Aurora Vicente, José Antonio Genís, María Antonieta Escrivá, Elena Espejo, Fernando Gómez Herranz, Lourdes Guerra, Isabel Gallardo, María del Carmen Mora y Tina Barriuso |
| Otros | Control y registro de sonido: José Fernando González y Francisco García Efectos especiales: Bernard Domingo y Joaquín Úbeda Montaje musical: Gonzalo Corella Dirección y realización: Modesto Higuera |
| Duración (MM:SS) | 25:50 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | No |
| Transiciones con silencio | No |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | No |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | No |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Mono |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | Sí |
| Reverberación | Sí |

| | |
|----------|----------------|
| Título | <i>Felinos</i> |
| Eco | No |
| Música | Sí |
| Silencio | No |
| Símbolos | Sí |

| | |
|--|--|
| Título | <i>Los cachorros</i> |
| Año | 1975 |
| Realizadora | Concha Villalba |
| Guion | José Luis Gómez |
| Reparto | Pedro María Sánchez, Rafael Cabarco, José Carabias, Carlos del Pino, Fernando Rojas, Paloma Escola, Isabel María Pérez, Ruth Guerrero, Chelo Vivares, Gloria Blanco, Julián Argudo, Joaquín Hinojosa, Antonio Iranzo, Juan José Otegui, Fernando Gómez Herranz, Violeta Giménez, Antonio Rizo, Leopoldo Rodao, Juan Ramón Torremocha, Pepa Terrón, María Teresa Neila y Maribel Aguilera |
| Otros | Ingenieros de sonido: José Roca, Juan Ramón Rodríguez y Daniel Gómez España Efectos especiales: Cristián Amich Ayudante de dirección: Emilio Hernández Realización: Concha Villalba Dirección: José Luis Gómez |
| Duración (MM:SS) | 25:50 |
| Productora | RNE |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | No |
| Transiciones con silencio | Sí |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | Sí |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | No |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |

| | |
|------------------------------------|----------------------|
| Título | <i>Los cachorros</i> |
| Mono/estéreo | Estéreo |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | Sí |
| Reverberación | Sí |
| Eco | No |
| Música | No |
| Silencio | No |
| Símbolos | No |

| | |
|--|---|
| Título | <i>El hombre de los pájaros</i> |
| Año | 1972 |
| Realizador | Vicente Mullor |
| Guion | Jorge Ferrer Vidal Torull |
| Reparto | Luis Durán, Sebastián Domínguez, Juana Ginzo, Julio Varela, Antonio Alfonso Vidal, Aparicio Rivero |
| Otros | Ingeniero de sonido: Eduardo Calderón Servicio técnico: Francisco García Iges Montaje de efectos especiales: Enrique Aroca Sonido de estudio: Esteban Cavadas Dirección artística: Vicente Mullor |
| Duración (MM:SS) | 28:20 |
| Productora | Cadena SER |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | No |
| Transiciones con silencio | Sí |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | No |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | Sí |
| Voces | Sí |
| Ruido | Sí |
| Mono/estéreo | Mono |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | Sí |
| Reverberación | Sí |
| Eco | No |
| Música | No |

| | |
|----------|---------------------------------|
| Título | <i>El hombre de los pájaros</i> |
| Silencio | No |
| Símbolos | No |

| | |
|--|-----------------------|
| Título | <i>Secuestro</i> |
| Año | 1980 |
| Realizador | Enrique Aroca |
| Guion | José Fernando Dicenta |
| Reparto | Desconocido |
| Otros | Desconocido |
| Duración (MM:SS) | 21:52 |
| Productora | Cadena SER |
| Transiciones con cambio de nivel gradual | No |
| Transiciones con música | Sí |
| Transiciones con silencio | No |
| Transiciones por corte | Sí |
| Narrador | No |
| Personajes | Sí |
| Monólogo | Sí |
| Diálogo | No |
| Voces | Sí |
| Ruidos | Sí |
| Mono/estéreo | Estéreo |
| Cambios electrónicos de nivel | No |
| Cambios de distancia del micrófono | No |
| Reverberación | Sí |
| Eco | Sí |
| Música | Sí |
| Silencio | No |
| Símbolos | Sí |