

R. 7970

T. D. 28

TESIS DOCTORAL
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Periodismo y Literatura
Bienio 93/95 Programa 32
Universidad de Sevilla

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Sevilla, 28 SET. 1998
El Jefe del Negociado de Teles,
Alena Raffi

E L TEATRO RADIOFÓNICO

Una narración radiofónica inaudible

1142177



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
BIBLIOTECA

VºBº Director de la Tesis
Dr. D. Manuel Carlos Fernández Sánchez

Virginia Guarinos Galán

ÍNDICE

I. EN SINTONÍA..... p.6

II. LOS GÉNEROS RADIOFÓNICOS

II.1. La definición del género radiofónico..... p.20

II.2. La ficcionalización..... p.28

III. GÉNEROS FICCIONALES RADIOFÓNICOS

III.1. Utilización de la ficción en la historia de la radio.. p.40

III.2. Fórmulas ficcionales convencionales

III.2.1. Relato radiofónico..... p.52

III.2.2. Radionovela..... p.63

III.2.3. Publicidad..... p.68

III.3. Nuevas fórmulas ficcionales

III.3.1. Audiodescripciones..... p.79

III.3.2. Recreaciones..... p.96

III.3.3. Personajes sueltos..... p.103

III.3.4. Oyentes/locutores-personajes..... p.108

III.3.5. Ficciones perversas..... p.114

III.4. Propuesta de una nueva tipología para la ficción radiofónica.. p.125

IV. EL TEATRO RADÍOFÓNICO

IV.1. El teatro en los medios de comunicación. Cine y televisión.....	p.132
IV.2. El teatro radiofónico. Análisis discursivo comparativo.	
IV.2.1. Teatro y radio:	
Dos medios expresivos y de comunicación diferentes.	p.163
IV.2.2. El cuadro comunicativo	p.174
IV.2.3. La organización narrativa	p.189
IV.2.4. Elementos del discurso: los radiosemas	p.195
IV.2.4.1. La palabra	p.202
IV.2.4.2. Los efectos	p.211
IV.2.4.3. La música	p.213
IV.2.4.4. El silencio	p.215
IV.2.5. La construcción espacio-temporal	p.217
IV.2.6. El teatro seriado	p.221

V. CONCLUSIONES EN CADENA.....	p.226
--------------------------------	-------

VI. BIBLIOGRAFÍA.....	p.236
-----------------------	-------

I. EN SINTONÍA

Nunca será suficiente la protesta que casi cada día elevamos las personas relacionadas con el medio a propósito de la consideración de la radio como hermana pobre del panorama comunicativo social actual. Si son pocos los recursos y la calidad radiofónica, menos son aún las investigaciones sobre esta Cenicienta mediática. Incomprensiblemente, el medio que mejor ha sabido mantener sus audiencias se ve relegado en nuestras reflexiones. Y como hicieron Canudo y Balázs con el cine a principios de siglo, gritando un lugar para las reflexiones filmicas, así quiero ahora reclamar nuevas dedicaciones investigadoras para la radio. El motivo es bien simple. La propia radio lo está exigiendo. Desde la renovación de ideas y de métodos de análisis que se llevara a cabo en los años 70 y siguientes, desde el consenso entre las partes reflexivas de la existencia de lo que conocemos como “nueva narrativa radiofónica”, parece haberse quedado en *stand by* la profundización en los análisis

textuales. Y el retraso que lleva la investigación en narrativa radiofónica con respecto a la evolución de tal narrativa es prácticamente insalvable.

Seguimos repitiendo en nuestros escritos y en nuestras clases aquellos conceptos, aquellas definiciones y aquellas tipologías discursivas que carecen de validez o al menos poseen, más que nada, validez histórica, puesto que hablamos de textos narrativos radiofónicos ya inexistentes y, sin embargo, silenciarnos, no damos cabida a todas esas nuevas fórmulas expresivas que la radio ha desarrollado para imitar a la televisión o, las mejores, para alejarse de ella y crear un nuevo *propium* radiofónico que la haga imprescindible en ese modo de narrar radiofónicamente.

Si este problema puede extenderse a muchos discursos radiofónicos, el problema se agudiza si entramos en todo lo referente a la ficción, a los géneros ficcionales, pues ha sido en este terreno en donde más se ha desarrollado una estrategia radiofónica de búsqueda de sello personal. Siendo ya, como son, prácticamente impensables para la radio los textos teatrales o los seriales novelados -poco rentables por la producción pensada, medida y costosa que suponen- y siendo todavía, como es, imprescindible la ficción por necesidad connatural al género humano, era de esperar que se desarrollaran

nuevas fórmulas ficcionales, algunas completamente originales, otras asumidas como parte de la moda televisiva de los últimos años.

Es indudable que la radio actual tiende al localismo y a la especialización de la fórmula -informativa y musical de momento-, pero también a la espectacularización del discurso y a la construcción de esa nueva narrativa más cercana y emotiva. La cercanía y la emotividad exigen una variación en los modos de ofrecer ficción, unos modos que permitan una mayor importancia del oyente en el discurso ficcional, cuando no directamente de elaboración de ese discurso por su parte, caso posible como veremos en su momento. La escasa creatividad que se ha estado achacando al medio en los últimos años, si se observa con los oídos no será tanta, pues ha sabido emplearla en lo que realmente le ha convenido: la creación de una nueva narrativa ficcional basada en la espectacularización emotiva.

Contra lo que parece, la radio es un medio audiovisual. Audio seguro, sin dudas, pero ¿visual?. Pues sí, visual y espectacular, desde luego no *strictu sensu* pero sí por lo que afecta a la ideoscena. La radio es un medio evocador de imágenes. Su función primordial es ayudar a crear en la mente del espectador el reflejo de lo que está ante la mirada del emisor, del locutor o en la mente de otra persona. Incluso los estudiosos llegan a decir del medio que es un medio espectacular

en el sentido de que pretende, ahora de otra manera, dada la competencia televisiva, crear un espectáculo total. Ahora las funciones de la radio ya no son tanto las que se citaban como originarias: formar, informar y entretener. Parece que ahora lo de formar deja mucho que desear en general en todos los medios; lo de entretener: raramente, porque si entendemos la radio-fórmula como entretenimiento nos engañamos, ya que la mayoría de las veces que buscamos música en la radio la usamos como fondo para hacer otras cosas al mismo tiempo, pudiendo variar nuestra atención con respecto a esa música dependiendo del tema musical que sea o del grupo en cuestión, desconectando cuando no nos interesa. Es cierto que muchos programas magazines que no tienen la información como única base tienen la misión, altruista ya en estos tiempos, de entretener. Si nos queda como función muy importante de la radio la de informar, tanto que prácticamente, con la fórmula informativa, hemos llegado no a la comunicación de noticias sino al consumo de noticias.

A pesar de todo, el hombre tiene una necesidad imperiosa de historias desde el comienzo de su Historia. Especialmente los medios televisión y radio han llegado a generar nuevos esquemas de contar diferentes a los tradicionales métodos discursivos ficcionales de toda la vida, distintos a la novela, al teatro, a los largometrajes y a las series de ficción, comedias de situación, telefilmes, culebrones, radionovelas,

radioteatro o relato radiofónico. Como audiovisual que es, existe en radio la necesidad de narrar y en concreto de narrar ficción. Y contrariamente a lo que pueda parecer, y aunque es verdad que la información -más la opinión- es su función fundamental hoy día, bien es cierto que la radio, como también la televisión, o mejor dicho, siguiendo a la televisión, se encuentra creando nuevas formas de ficcionalización que resulten propias y originales y que sirvan de reclamo para la audiencia que pueda robarle a la televisión en su franja horaria de máxima audiencia, las mañanas, y, como la televisión, lo hace a veces de forma muy claramente ficcional pero también otras de forma híbrida o directamente encubierta con apariencia de información sobre la realidad cuando lo que esconde es pura ficción.

Esto es lo que hace que resulte sorprendente el altísimo grado de ficcionalidad existente en radio. En este sentido se puede decir que la radio ha sabido innovar en sus fórmulas de ficcionalización e infiltrarlas peligrosamente si se nos apura. Que ya no queden dramáticos, que alguno hay, no significa que no quede ficción, significa que no queda ficción claramente descifrable como ficción.

El problema de la ficción actual en radio, y en parte de la televisión, está en que no se ponen las barreras suficientes que delimiten lo que es ficción de lo que es realidad, no se utilizan las

suficientes huellas que indiquen que eso es ficción y que el espectador y oyente lo identifiquen como tal. Recuerden lo sucedido con *La guerra de los mundos* de Orson Welles. Esto, traído a lo que sucede hoy, nos hace plantear el problema de si nos encontramos ante un engaño en busca de la audiencia más que otra cosa, más que ante la intención de innovar en la ficción. El oyente no se comporta de la misma manera ante una información que ante un personaje interpretando su papel, no pacta de igual modo ante la ficción que ante la realidad. Ante la ficción calibra la calidad o bondad del discurso, de las voces, de la interpretación de actores, de la historia que se cuenta. Ante una realidad el oyente forma opinión, recibe datos para estar informado y crear su propia postura y forma de entender el mundo. Ahí es donde estaría la base del engaño. Muchos de los personajes que intervienen en algunos magazines no son identificados como tales y son creídos como verdaderas personas.

En sus comienzos la radio fue un medio para el espectáculo, aunque sea contradictorio etimológicamente hablando. La sonosfera radiofónica debe poseer idoneidad para este tipo de producciones puesto que no se ha limitado a mantener la ficción en sus comienzos como medio. Como dicen Ortiz y Volpini, “a menudo y especialmente en la ficción, la radio es espectáculo en el que falta el sentido de la

vista”¹. Efectivamente, obtener imágenes visuales imaginarias a partir de imágenes sonoras, provocadas por procesos asociativos de representación mental, ha sido siempre el objetivo de la radio, también el de los relatos de ficción más o menos constrictivos según el medio que los materialice.

Desde los años veinte se empezaron a retransmitir obras de teatro desde Broadway. Pero, “inevitablemente el radioyente no recibía la misma información que el espectador que se hallaba sentado en el patio de butacas del teatro, tampoco percibía las mismas sensaciones. Inmediatamente, tras el fracaso de las primeras experiencias, se incorporó a la representación de la obra teatral un nuevo personaje, ajeno a la dramatización escénica, observador de aquello que sucedía en el escenario: el narrador. Como observador que era de la realidad visual, el narrador contaba al observador de la realidad radiofónica qué ocurría en aquellos instantes de dramatización exclusivamente visual. Luego vendrían aquellas obras de teatro adaptadas, transcritas y representadas en un estudio de grabación de la emisora. Una orquesta interpretaba breves melodías en los pasajes de transición entre escenas o actos. Y finalmente, por encargo de los departamentos de drama de las distintas emisoras, obras expresamente escritas y realizadas para

¹M.A.Ortiz y F.Volpini: *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*, Barcelona, Paidós, 1995, p.45.

la escena radiofónica”². El panorama se iría completando con las radionovelas o seriales radiofónicos, los relatos...

Pero desde aquellos felices veinte hasta hoy se han ido acumulando toda una serie de nuevas expresiones ficcionales que necesitamos analizar. La dificultad manifiesta se encuentra desde el principio mismo de la definición de “ficción”, pues ya hoy no está tan claro el límite entre lo ficcional y lo real ni en los medios ni en la literatura, o aparentemente así es. Debemos primero solventar esta cuestión o al menos especificar cuál es la postura que vamos a adoptar. El mismo hecho sucede con el concepto “género radiofónico” multiforme y variadisimo dependiendo de si atendemos a los contenidos (informativos, dramáticos, culturales, deportivos...) O de sí, por el contrario, lo hacemos pendientes del texto (de monólogo, de diálogo, según algunos autores).

Sólo cumpliendo este doble objetivo inicial podremos llegar a establecer una nueva tipología del espacio ficcional radiofónico que nosotros observaremos desde la perspectiva del relato, entendiendo que estos discursos, dramatizados o no, componen una compleja red de discursos que, además de ser ficcionales y radiofónicos, son, básicamente, debido a su estructura combinatoria narrativos. Nos

²Recogido en A.Balsebre: *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p.13.

serviremos, por tanto, de la ayuda metodológica de la Narrativa audiovisual en general y de la Narrativa radiofónica en particular.

Como se observa, hasta aquí poco se ha dicho del teatro radiofónico y bastante sobre la ficcionalidad en radio. Aunque el objetivo de este trabajo no es directamente el de establecer una nueva tipología para la ficción radiofónica, no queda más remedio que atender a este punto antes de entrar en la materia que nos ocupa.

Este trabajo, en principio, posee la finalidad de analizar y comparar los métodos narrativos del teatro, entendido como espectáculo comunicativo escénico y no, o al menos no sólo, como literatura dramática, y del llamado radiodrama, teatro radiofónico o radioteatro. Los motivos que nos llevan a tal empeño proceden de otros trabajos y otros tiempos anteriores. El análisis del teatro radiofónico cierra, para la autora de esta investigación, un ciclo iniciado con el estudio del teatro en televisión y continuado con el del teatro adaptado a cine³. El siguiente paso era el del estudio del teatro adaptado a la radio o creado directamente para ella.

³ Dichos trabajos fueron en su momento respectivamente tesina y tesis doctoral de la doctoranda en sus estudios de Tercer Ciclo en Ciencias del Espectáculo, que le otorgaron el grado de Doctora en Filología, en junio de 1995. Pueden leerse en forma de publicación bajo los títulos de *Teatro y televisión*, Sevilla, CAT, 1992, y *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla, 1996.

Sólo así puede llegar a afirmar el autor de este trabajo, y sirva como **hipótesis de partida**, que dada la naturaleza de este medio, el teatro radiofónico, junto con la adaptación cinematográfica de obras dramáticas no teatralizante, es el modo más libre de expresión teatral en los medios de comunicación, tanto que la propia teatralidad queda reducida hasta prácticamente la inexistencia, en favor de una narratividad y de un sistema de comunicación tendente al relato total, frente al discurso narrativo constrictivo del cine teatralizado (que no del cine narrativo) o del teatro en televisión.

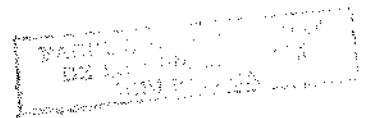
Para llegar a esta hipótesis elevada a tesis se ha de realizar un análisis exhaustivo de las construcciones discursivas teatrales radiofónicas. Pero para colocar al teatro radiofónico en su sitio, en su medio, debe comenzarse también por determinar cuál es la ficción en radio, hasta dónde llega, qué construcciones discursivas la componen, etc. ¿Por qué? Porque cuando uno comienza a releer la bibliografía que existe sobre el tema, ya empieza a notar que existen muchos modos de llamar al teatro radiofónico, entre ellos el de “dramático”. E igualmente se observa en esa misma bibliografía que dicha denominación se aplica de forma sistemática a otros modos de hacer ficción radiofónica, como la radionovela o serial, como la publicidad radiofónica ficcional...

Acotar el propio tipo de discurso radiofónico que se pretende analizar ya es en sí una labor de toma de postura y de revisión de otros discursos radiofónicos, lo que nos lleva a establecer en realidad dos hipótesis de trabajo, siendo una derivación de la primera, aquella que nos conduce a utilizar el criterio de enunciación de un modo o de otro para distinguir géneros ficcionales radiofónicos “teatrales” frente a “narrativos”. Asumimos el riesgo que esto conlleva, como ya lo hicimos también con la televisión y el cine. De este modo, la revisión de los géneros radiofónicos, de los géneros ficcionales radiofónicos y la propuesta de una nueva tipología para la ficción radiofónica resultan inevitables y necesarias para la investigación.

La metodología empleada en este análisis, ya referida anteriormente, no sólo es también necesaria en este trabajo en términos absolutos, sino en términos relativos. De modo absoluto es una metodología que ha dado ya resultados a su autora. De modo relativo, si este trabajo es continuación de otros dos anteriores, no queda más obligación que guardar una coherencia interna entre los tres para que las conclusiones sean homogéneas e interpretables habiendo sido utilizadas las mismas herramientas.

Realizada la declaración de intenciones, ya sólo queda entrar en materia, por la puerta de los géneros y, dentro de ella, por el camino

de baldosas amarillas que conduce a la ficción.



II. LOS GÉNEROS RADIOFÓNICOS

II.1. La definición del género radiofónico: Primer problema

Las informaciones que sobre el género radiofónico podemos encontrar o bien atienden a diversos aspectos en su definición proporcionando una disparidad de criterios poco conveniente en toda acotación de un objeto, o bien no corresponden directamente a una definición sino que se trata de una aproximación a la noción de género pero acercándose a ella por otros motivos, no como objetivo de un trabajo concreto.

Lo primero que hemos de tener en cuenta es que no debemos confundir género con contenidos de un espacio o programa. Una información publicitaria puede adoptar la forma de comunicado, de publibreportaje o de dramatización. La información general puede adoptar forma de boletín, de entrevista, de reportaje, etc. E incluso

dentro de los géneros entendidos como grandes estructuras donde puedan adscribirse los discursos radiofónicos podremos a su vez establecer géneros internos: un serial puede ser melodramático, cómico, de suspense, de ciencia ficción...

Repasando algunos de los autores emblemáticos del lenguaje radiofónico en España encontraremos los siguientes datos. Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini¹ ofrecen una lista de tipos de programas radiofónicos pero sin definir el concepto de género. Hablan de informativos (boletín, diario, informativos especiales), de género periodístico (informe, reportaje, entrevista...), de musicales (listas de éxitos -radiofórmula-, música especializada, revista musical, programas musicales de autor), de ficción y dramáticos, magazines, documentales y publicidad.

En Armand Balsebre encontramos un poco más de concreción a propósito del tema. Aunque no define el género como tal, sí aparecen referencias a él en otros lugares de su obra que nos parecen fundamentales para la definición que pretendemos alcanzar. Dice así: "La estabilidad de estos códigos -se refiere a los sonoros de la radio- y de las convenciones sonoras y narrativas en que se agrupan una gran

¹ M.A. Ortiz y F. Volpini: *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*, Barcelona, Paidós, 1995.

parte de los mensajes (géneros radiofónicos) son una buena muestra del carácter genuino de los mensajes sonoros de la radio². Se deduce de ello que son esquemas expresivos que se repiten como tales de un mensaje a otro y que, agrupados, conforman un género, luego el género tiene que ver con la existencia de una estructura narrativa determinada. Esta es la definición que nos interesa, fundamentalmente narrativa, ya que no existen los textos poéticos en radio.

Partimos de la base de la existencia discursiva de una superestructura narrativa frente a la poética, según desarrolla Talens³. Dentro de esa gran expresión narrativa que funciona por combinatoria de elementos, y que recoge la dramática, habrá distintos tipos de funcionamiento, de donde estableceremos la tipología. En principio, dicha tipología no será fácil de realizar, pues nos encontramos con otro elemento cruzado, la ficción. La confusión de ficción con dramaticidad nos proporcionará problemas de ordenamiento puesto que encontramos incluso en algunos autores la división de géneros dependiendo de si se trata de programas dramáticos o no, que por el contexto en que se hayan pueden ser entendidos como programas ficcionales frente a no ficcionales.

² A. Balsebre: *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p.21.

³ Véase su teoría en J. Talens: "Práctica artística y producción significativa", en AAVV: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988, pp.17-60.

En otra cita de Balsebre, recurrente para esta última cuestión, se intuye que hay un género del radiodrama frente a todo lo demás. Esa otra cita de Balsebre a la que nos referimos es la siguiente a propósito de la explicación de la ráfaga: "Generalmente cumple también la función de cortina musical, separando contenidos o bloques temáticos de un programa, especialmente en los géneros radiofónicos no dramáticos, reservando así el concepto de cortina musical para los programas de género dramático o radiodramas"⁴. Siguiendo esta sugerencia de Balsebre, nosotros partiremos de la primera gran división de géneros de ficción frente a no ficción, que recogería informativos, magazines programas especializados de información o formación, tertulias, etc., frente a teatro radiofónico, radionovela, relatos, etc. Pero tengamos en cuenta que encontraremos problemas con las nuevas ficciones, ya que consiguen filtrarse en programas de variedades -magazines- e incluso en informativos, por lo que tendremos que hablar de la hibridez genérica.

Nos situamos de este modo compartiendo la definición que más se acerca a nuestra concepción, la que ofrece Arturo Merayo, quien explica el género como "cada uno de los modos de armonizar los distintos elementos del mensaje radiofónico -especialmente la palabra- de manera que la estructura resultante pueda ser reconocida como

⁴ A.Balsebre, op.cit., p.100.

pertenece a una modalidad característica de la creación y difusión radiofónica”⁵. No obstante, la clasificación de géneros radiofónicos que ofrece -lógica, por otra parte, dada la importancia que el autor otorga a la palabra- no la compartiremos. Divide Merayo en géneros de monólogo y de diálogo, además de géneros mixtos que combinan ambas posibilidades. Los de monólogo serían los textos de continuidad y la crónica, la noticia y el informe, el editorial y el comentario. De diálogo serían la noticia dialogada, el reportaje, la crónica de alcance, la entrevista y el coloquio. Evidentemente esta división resulta aplicada sólo a los distintos subgéneros informativos, no entrando Merayo a valorar géneros ficcionales⁶. Aun así, al tratar del docudrama nos indica que existe una diferencia genérica entre los espacios informativos, según nuestra terminología no ficcionales, y los dramatizados, que nosotros entendemos como ficcionales. Dice Merayo, a hilo del docudrama, que en los reportajes en diferido se está revalorizando mucho últimamente la utilización de efectos de sonido, música y empleo expresivo de las voces, que “el núcleo de la dramatización se encuentra en la representación de una idea que no remite a la realidad de los hechos sino a la ficción... Junto a esto, el

⁵ A. Merayo: *Para entender la radio. Estructura del proceso informativo radiofónico*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia, 1992, p.173.

⁶ Obsérvese en la nota anterior cómo en el propio título de su obra se nos refiere al mundo del proceso informativo y no a otros mundos de ficción, luego no es éste el objetivo de su autor.

docudrama ofrece testimonios reales, impresiones, opiniones y referencias de hechos, todo ello insertado en el núcleo de la dramatización. El resultado es la comunicación de hechos reales presentados en envoltorios ficticios, que se ofrecen al oyente suponiendo que sabe distinguir unos de otros"⁷.

Nos quedamos, por tanto, con una superestructura narrativa que a su vez se despliega en géneros ficcionales y no ficcionales, independientemente de que sean dramatizados o no, ya que puede ser un discurso narrativo ficcional y no dramatizado, si se trata de un "relato puro", por ejemplo, y obviaremos la diferencia entre géneros dialogados o monologados. Esto situaría al mismo nivel una tertulia que un teatro radiofónico, puesto que son dialogados ambos discursos, y al mismo nivel el relato de ciencia ficción con un relato de una noticia real si ambos son realizados por un narrador extradiegético.

Con estas premisas tampoco podemos admitir la existencia de una dependencia del género dramático, para nosotros ficcional, dentro de los programas culturales⁸, como mucho dentro de los de

⁷ A.Merayo, op.cit., p.204.

⁸ Lo afirma también Merayo: "Este tipo de programas -los dramáticos- constituyen un subgénero de los programas culturales o formativos, pero también lo pueden ser de los de entretenimiento, en función del grado de calidad que adquieran y la finalidad que pretendan cumplir", op.cit., p.260.

entretenimiento y tampoco, puesto que esta división utilizaría como referente para el establecimiento del género cuestiones de contenidos que ya vimos que no son convenientes si partimos de la diferencia estructural formal.

Utilizamos como primer criterio diferenciador de géneros éste de ficción/no ficción, no sólo por ser el más extendido en otros investigadores extranjeros (*fact/fiction*), sino porque el propio oyente utiliza como primer criterio para interpretar un texto (en este caso radiofónico pero se produce en cualquier otro tipo de discursos literarios, filmicos o televisivos) su competencia discriminadora de textos ficcionales o textos no-ficcionales. Un oyente interpreta de diverso modo, se coloca ante el texto con diferente actitud dependiendo de si se trata de un texto ficcional o no. Otro problema será el de la competencia del oyente para diferenciar un texto ficcional de otro no ficcional, no tanto por su propia capacidad como por las nuevas maneras de hacer ficción que encontramos tanto en televisión como en radio.

II.2. La ficcionalización: Segundo problema

El problema de la ficcionalización no es sólo una cuestión de contenidos. Existen unas marcas que el receptor identifica en el texto e interpreta como marchamo de discurso de ficción. Esto que sucede en todos los discursos narrativos, se trate del medio que se trate, literatura, cine y televisión, también se produce en el medio radiofónico. Explican Wilby y Conroy⁹ cómo los oyentes tienen unos códigos de reconocimiento de la realidad a través de elementos como la comprobación de la voz del locutor que normalmente informa sobre sucesos en un diario, su tono, sus características de entonación y de énfasis en una noticia o en una parte

⁹ Pete Wilby y Andy Conroy: *The radio handbook*, London-New York, Routledge, 1994, pp.183 y ss.

determinada de una frase, su léxico habitual, la diferenciación entre el sonido a pie de calle, el sonido telefónico, el sonido de mayor calidad de un estudio. Los sonidos ambientales, en definitiva, lo ayudan a reconocer un directo real de una ficción, aunque no lo ayuden a distinguir un falso directo (grabado) sobre lo real de un directo de verdad real. Igualmente saben que se encuentran ante una discurso ficcional gracias a la diferente construcción del discurso, de escritura y léxico. Y porque, además, estos textos ficcionales no forman parte del texto familiar radiofónico del oyente; son independientes de lo real cotidiano de la cadena. Las voces de los narradores o las de los personajes interpretados por actores no son reconocibles con un nombre propio por parte del oyente, los actores de la ficción radiofónica no se manifiestan nunca como personas reales que trabajan en el medio. Se ofrecen sus nombres en los créditos de los espacios en cuestión, pero actúan, fingen ser otros, ya sea narrador o personaje.

Fundamentalmente ésta es la base de la diferencia ficción/no-ficción. Sin embargo, ese anonimato del actor de ficción frente a la familiaridad y la rápida identificación del locutor de no-ficción, hoy por hoy, no es real en buena parte de la nueva ficción radiofónica, ya que en más de una cadena encontramos locutores identificables como cotidianos y reales en labores informativas, formativas o de entretenimiento, que en un momento dado, dentro de sus espacios no-ficcionales, realizan una labor de actor, incurriendo en la ficción. La

pregunta que este suceso nos plantea es la siguiente: ¿Qué está sucediendo en radio con las barreras entre lo ficcional y lo no ficcional, como sucediera también en televisión? Tendemos, a finales del siglo, a crear nuevas y peligrosas ficciones que a menudo no llevan suficientes marcas textuales identificadoras de ficcionalidad.

Tradicionalmente se entiende como ficción “la acción de fingir o simular” y se entiende fingir como “dejar ver o hacer creer con palabras, gestos o acciones algo que no es verdad”¹⁰. Desde luego, si se trata de simular o aparentar algo que no es verdad, lo lógico será que se tienda también a que no se note que se está falseando la realidad. Sin embargo, cuando contemplamos un objeto artístico ficcional, ya sea literario, audiovisual o teatral, la consciencia de la ficción es necesaria para el establecimiento del pacto ficcional entre emisor y receptor.

En el ámbito de la crítica literaria es donde más se ha estudiado y desarrollado la noción de ficcionalidad, tanto como para hacer de ella últimamente un motivo de polémica lo bastante necesaria y urgente como para poder hacer cambiar otros conceptos como el de la propia literatura. Afirma Pozuelo Yvancos, en su artículo “La ficcionalidad: Estado de la cuestión”, que el tema “no es una zona más de la teoría,

¹⁰ Entradas del *Diccionario del uso del español* de María Moliner, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 1298 y 1309 respectivamente.

sino un eje que incide en su raíz, puesto que afecta a muy diferentes fenómenos. Por un lado, a la ontología, qué es la literatura; por otro lado, a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de una manera medular a la teoría de los géneros”¹¹. El estado de la cuestión basa en dos elementos la ficcionalidad. Por una parte en cuestiones de enunciación, en tanto que la ficción literaria crea un espacio ficticio de la enunciación, como afirma también Martínez Bonati. En concreto, la obra literaria “no es la comunicación, sino lo comunicado y en esencia lo comunicado es imaginario, no sólo en su ser o no real o empírico, sino previo a eso, en ser un hablar imaginario, representación del hablar, imagen y no cosa, signo y no objeto”¹². Y ese elemento inherente a la obra literaria se ve reforzado por la actitud del lector, quien “interpreta los muchos mecanismos de semantización del discurso ficcional literario y los inscribe en un proceso de semiotización o inscripción pragmática, que rige, a través por ejemplo de las reglas de género, los usos convencionales regulados por la institución literaria”¹³. Ambos elementos de referencia nos

¹¹ Artículo recogido en la revista *Signa*, nº3, Madrid, 1994, pp.265-282. La cita se encuentra en la p.266. Pueden verse también al respecto F.Martínez Bonati: *La ficción narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992 y J.M.Pozuelo Yvancos: *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

¹² Pozuelo Yvancos, J.M.: op.cit., p.277.

¹³ *Ibíd.*

solucionarían la explicación de la ficción tradicionalmente entendida e interpretada como ficción en el medio radiofónico, puesto que nacen como discursos ficcionales y con esa voluntad son contruidos por sus creadores, y asimismo son interpretados por los oyentes, quienes utilizan su competencia receptora de ficción dependiendo de los géneros a los que ha estado acostumbrado.

Resolvemos el problema del teatro radiofónico, de la radionovela, de los relatos sueltos y hasta de las audiodescripciones, claramente ficcionales. Pero, ¿qué haremos con los personajes ficcionales sueltos intercalados en los magazines? ¿Qué haremos con los locutores-actores que interpretan personajes ante el micrófono haciéndose pasar por locutor y por contertulio de sí mismos? ¿Qué haremos con los oyentes asiduos a determinadas cadenas que adoptan una actitud diferente según al programa al que llamen y que incluso utilizan pseudónimos y no sus nombres reales?

No es la Teoría de la Literatura la que pueda venir a resolvernos la situación, puesto que no es un problema que se haya planteado a la literatura. Tengamos en cuenta que el discurso literario antes de ser leído ya posee un formato externo que nos lleva a la convención de que determinado libro no es ensayístico o científico o histórico. El propio libro, la editorial y muchos más elementos de contextualización de la obra nos hacen pensar en una dirección ficcional de los contenidos del

objeto físico “libro”. Y desde la misma portada o solapa se puede localizar la ficción o no de sus contenidos. Si es una biografía de un personaje real será interpretada como verdad, si es una biografía novelada será interpretada como ficción.

A la literatura no se le plantea el problema de verdad/no-verdad, salvo en estos casos biográficos. Sin embargo, en la radio, como en la televisión, el discurso sobre lo real puede verse invadido por la ficción, sin previo aviso para el espectador y oyente que, en muchos casos de reciente creación, no encuentra el marco de referencia en los créditos de un espacio de ficción que indique qué es lo que va a oír.

Afirma Wenceslao Castañares que “realidad y ficción son nociones convencionales, heterogéneas, relativas a los usos culturales más que a la experiencia que los sujetos tienen del mundo objetivo y, por tanto, sometidas a cambios históricos”¹⁴, idea que comparto, y de la que debemos deducir que si un oyente es incapaz de detectar ficción en la intervención de un personaje y lo interpreta como real en el discurso de una revista radiofónica, por ejemplo, sencillamente la ficción no existe, ya que no puede ser interpretada como tal. Sólo cuando desde el programa se ofrezcan las pistas necesarias para el

¹⁴ W.Castañares: “Realidad, ficción y representación”, en J.M.Pozuelo Yvancos y F.Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción,I*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996, pp.445-451; cita de la p.450.

oyente será interpretado el personaje como indicio de ficción. Aun siendo así, aquí recogeremos casos conocidos en el interior del medio como ficcionales, algunos de ellos no detectados por el oyente, póngase el caso del señor Casamajor, todavía hoy puesto en duda como personaje por muchos oyentes crédulos, a pesar de haber podido ser visto en el programa de televisión de Javier Sardá en Tele 5, *Crónicas marcianas*.

En el discurso audiovisual se tiende a anular barreras entre realidad y ficción, pero no en favor de la realidad sino en favor de conceder un discurso ficcional a temas reales, dramatizando y espectacularizando la realidad. Los demarcadores pragmáticos entre realidad y ficción son prácticamente ilocalizables en determinados discursos audiovisuales, en especial en algunos de televisión. ¿Cuántas veces no necesitamos dejar pasar unos segundos antes de poder distinguir si nos encontramos ante un anuncio publicitario, una noticia de telediario, un telefilme de acción o un reportaje de *reality show*?¹⁵

Distinguimos la ficción de lo real en muchos casos gracias a la puesta en escena. Los decorados, la caracterización de personajes, la interpretación, la elaboración compleja del montaje conforman una acumulación de códigos ficcionales. No obstante, ya desde los años

¹⁵ Véase también al respecto el artículo de Alberto Munari “¿De verdad o de mentira?”, en AAVV: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1991, pp.107-116.

noventa, con la generalización en televisión de los docudramas y reportajes docudramáticos, mitad de personas reales, mitad reconstrucción ficticia, la retórica de la realidad penetra en estos reportajes bajo la forma de una puesta en escena basada en escenarios naturales, actores naturales no caracterizados y con una deliberada simpleza visual que permite pensar en una no elaboración de elementos con fines profilmicos.

Se escribe así una narración audiovisual ficcional a través de una retórica de lo que antes acostumbrábamos a interpretar como real. Nos sumamos a Carmona cuando afirma que “todo filme de ficción documenta su propio relato o cuando menos, las bases materiales que lo hacen posible -actores, decorados...- y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección del punto de vista... Documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto estrategias de producción de sentido”¹⁶. “En ambos casos el sentido del texto no depende de los materiales, sino de las operaciones que los articulan como globalidad”¹⁷.

En radio está sucediendo algo similar, con un añadido de dificultad a la hora de sistematizar los elementos que ayudan a que así

¹⁶ Ramón Carmona: *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991, p.37.

¹⁷ Ramón Carmona: *op.cit.*, p.173.

sea: la inexistencia de la visualidad. Debemos sustituir caracterización de personajes, decorados, etc., por las informaciones y el uso que se hace de los diálogos, de las narraciones, los efectos, la música y el silencio.

La radio no puede quedarse atrás por una simple cuestión de supervivencia y competencia con otros medios. El deseo de ficción y espectacularización de la realidad se acrecientan últimamente, no es sólo una cuestión de los orígenes del medio. Dicen Ortiz y Volpini que "conviene apuntar, a este respecto, que, cada vez que se ha abierto el micrófono a la audiencia (por ejemplo, *El defensor del oyente*, de RNE), la audiencia, de forma sediciosa y contumaz, ha exigido ficción"¹⁸. Y toda cadena que se precie, al menos en el caso español tiende al mantenimiento de dicha parcela de ficción. A pesar de la decadencia, debida al alto coste de su producción, de los antiguos dramáticos "las emisoras de tradición y prestigio los mantienen en sus programaciones y pugnan por cuidarlos al máximo para concurrir a los certámenes internacionales que se convocan"¹⁹.

Esa perseverancia de las cadenas y ese deseo del oyente se

¹⁸ M.A. Ortiz y F. Volpini: *Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas*, Barcelona, Paidós, 1995, p.156.

¹⁹ J.J. Muñoz y C. Gil: *La radio. Teoría y práctica*, Madrid, Instituto de Radio Y Televisión, 1988, p.111.

completan con el elemento de la renovación de la ficción, una ficción que se adapte a las nuevas necesidades del receptor y que al mismo tiempo no resulten tan costosas a las diversas cadenas como los radiodramas o radionovelas. Así surgen los personajes ficcionales sueltos e intercalados en otros programas, la figura del presentador-actor, o los relatos breves. Nacen así estas nuevas codificaciones ficcionales no identificables, puede que por esa misma falta de elaboración y de colocación de marcas de detección de ficción.

Es el momento, pues, de analizar y comparar antiguas estructuras y nuevas fórmulas, averiguar sus diferencias y establecer una nueva ordenación de los géneros ficcionales radiofónicos más acorde con la realidad de los productos que hoy todos podemos oír en la radio. Algunos de esos discursos serán ya hoy muestras arqueológicas del pasado del medio. Otros aparecerán por primera vez en una tipología sobre los discursos ficcionales porque su existencia todavía sea corta. Y para abordar estos presupuestos debe partirse del repaso histórico de lo que ha existido en las ondas durante todo este siglo de radio ficcional.

III. GÉNEROS FICCIONALES RADIOFÓNICOS

III.1. Utilización de la ficción en la historia de la radio

El dato primero que existe y que convencionalmente se cita como primer espacio de ficción de la historia de la radio es la retransmisión del primer dramático realizado para radio producido en mayo de 1923. Fue la BBC la encargada de transmitir una adaptación de la obra de Shakespeare *Noche de reyes*. Desde aquellos primeros momentos muchos fueron los intentos que se efectuaron para encontrar la forma radiofónica para la ficción. Desde la retransmisión de obras teatrales en directo, e incluso hasta proyecciones cinematográficas, se pasaría a la adaptación de obras de teatro de autores consagrados. Más tarde encontraremos la colaboración de dramaturgos que escriben para radio -Brecht, Pinter, Beckett...-. Hasta que por fin se llegará a la elaboración de guiones radiofónicos de diversa índole originales para radio, que conformarán

esos primeros géneros ficcionales radiofónicos, teatro fundamentalmente en esos orígenes.

La fecha del 30 de octubre de 1938 seguramente sería difícil de olvidar para quienes aquel día escucharan *La guerra de los mundos*, aquel complejo relato radiofónico dramatizado que Orson Welles pusiera en antena con los miembros de la Mercury Theatre, a las 20:00 horas y en cadena hasta alcanzar noventa y dos emisoras. El programa *Primera persona del singular* era de frecuencia semanal y se encargaba de adaptar grandes obras de la literatura al lenguaje de las ondas. Esta adaptación radiofónica de la novela *La guerra de los mundos* de H.G. Wells (1897) puso en alerta a toda la comunidad radiofónica en lo que al poder de la radio se refiere y sus capacidades ficcionales plenas. La estructura de informativo directo que ofrecía¹, con introducciones narrativas de un reportero y entrevistas a pie de calle de otros a especialistas en materia de extraterrestres, hizo que todo aquél que no hubiera oído la cabecera del programa de ficción, único elemento demarcador ficcional, interpretara como real el discurso radiofónico, lo que viene a reforzar nuestra tesis, planteada en el apartado anterior, de que no existe ficción para el oyente si no se encuentran los trazos oportunos para ello.

¹ Pueden oírse cuarenta y nueve *takes* de la obra vía Internet en la dirección <http://attetntion.net/wandarer/wotw.htm/>

Aunque el hecho careció de repercusión en nuestro país, España contó con otro fenómeno parecido. El 13 de noviembre de 1977 la emisión del programa dramático de RNE *Cerco a una investigación*, obra de realización y guión de Rafael Herrero, provocó el pánico oportuno a través de un actor que afirmaba que iba a cometer un asesinato antes del final del programa.

La radio europea, a pesar de seguir el modelo de servicio, más en la línea informativa-formativa de la BBC, también terminó interesándose por los programas ficcionales, que encontraron cabida desde el principio en la radio de modelo espectacular estadounidense. El modelo español, modelo mixto que intentó reunir información y formación británica y espectacularidad americana, también se sumó pronto a los programas denominados dramáticos. Centraremos nuestra atención en la historia de la radio española por conocerla mejor.

En los años de tanteo y búsqueda de una calidad técnica y una emisión continuada, en la década de los veinte, casi al principio de la historia radiofónica, se emitieron desde los teatros conciertos y óperas como primeros programas de entretenimiento. Con la evolución de la configuración de sus objetivos, la radio consiguió hacerse ya en el principio de los años treinta popular. Tanto en sus contenidos como en su lenguaje la radio pretendía hacerse asequible para el gran público.

“Los valores -según Cebrián- se modifican según la aceptación popular... Con ese criterio la radio otorga cantidad de tiempo a cantantes, narradores deportivos, informaciones en general y escaso tiempo a científicos y en general a lo que según el criterio tradicional se entendía como alta cultura”².

Después de pasar una fase de gran popularidad y extensión a un gran público donde la radio se desarrolló como cultura política, entre los años 1931 y 1934, con la explosión de la guerra civil, sobrevino una época de radio-arma política donde el servicio público era mucho más importante que la diversión ficcional. Aun así, en plena guerra también se utilizaron los dramáticos con funciones propagandísticas. Algunas emisoras “que por diversas circunstancias tenían cuadro de declamación se pudieron permitir el lujo de tener una emisión periódica de dramáticos. El Corral de la Pacheca pertenecía a la emisora Radio España de San Sebastián, y todos los miércoles de cada semana interpretaba ante el micrófono entremeses, sainetes y comedias de Marquina, Linares Rosas, Abraser Quintero, etc. También existía un número reducido de compañías que hacían un recorrido por los estudios de todas las emisoras: Carmen Díaz, Lina Garco y Eladio

² M.Cebrián Herreros: “La radio en la configuración de la cultura de masas hasta 1936”, en *Comunicación y estudios universitarios*, nº6, Valencia, 1996, pp.97-115, p.103. Véase también C.Garitaonandía: *La radio en España (1923-1939). De altavoz musical a arma de propaganda*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988, cuyo subtítulo ya resume bien el espíritu de la radio española de este período.

Cuevas. Hecho importante fue la incorporación como colaborador a las emisoras nacionales del Teatro Nacional de Falange Española y de las JONS³.

Pasada esta etapa, se entró en el maravilloso mundo de la evasión, como sucediera en la literatura. Esa evasión vino de la mano de la ficción, una ficción rudimentaria en esos primeros momentos, no propiamente radiofónica, pero que luego desarrollará un sinfín de discursos radiofónicos ficcionales originales para el medio.

Las obras teatrales eran transmitidas en directo, como se hiciera en Estados Unidos con las representaciones de Broadway. E incluso existió un intento de retransmitir, como se hacía con las corridas de toros, proyecciones cinematográficas. El testimonio de uno de los primeros casos españoles de retransmisión desde un cine lo relata Rafael Santisteban, a propósito del estreno de la película *La culpa* desde el teatro San Fernando de Sevilla en el año 41: “Aquello no se había hecho nunca, pero con buena voluntad podría lograrse. Se tomaría el sonido del aparato proyector y yo, con un micrófono continuamente abierto, iría comentando las escenas desde la cabina. Por un ventanillo veía cuanto ocurría en la pantalla. Mi misión era la

³ A. Ventín Pereira: *La guerra de la radio*(1936-1939), Barcelona, Mítre, 1986, pp.235-236.

de narrador de las novelas que vinieron después pero sin guión, sin nada escrito, improvisándolo todo. Aquello salió bastante bien”⁴.

Como anunció el propio Santisteban, las adaptaciones de novelas vinieron después y de ellas se dio paso al teatro radiofónico y a los seriales radiofónicos elaborados por cuadros de actores fijos de cada cadena. Por aquel entonces, la publicidad ya se elaboraba en directo con estructura dramatizada: “Cada anuncio -afirma Tito Ortiz- era una pequeña historia con principio y final perfectamente entendible en el que la voz (...) Daba el toque justo de distensión y cordialidad radiofónica, con una espuerta de espontaneidad insuperable”⁵. Desde entonces, en que se alternaba con la fórmula de la canción publicitaria, hasta hoy, la fórmula dramática para el anuncio publicitario radiofónico ha sido fructífera, tanto en cantidad como en calidad, pues se ha producido ininterrumpidamente como uno de los modos habituales de publicitarse en radio y además ha alcanzado cotas de calidad muy altas hasta nuestros días, donde la única diferencia con aquella primitiva es la mayor calidad técnica de grabación y postproducción en lógica sustitución de aquellas producciones en directo.

⁴ R. Santisteban: *Aquí, Radio Sevilla. Memoria de una época*, Sevilla, Castillejo, 1991, p.23.

⁵ T. Ortiz: “La radio de cretona”, en *El correo de Andalucía*, 18 de julio de 1995, p.17.

Teatro y publicidad fueron en los inicios los mayores acumuladores de ficcionalidad en nuestra radio y campo de experimentación del nascente lenguaje radiofónico. Tal como cita Pedro Barea, en su libro, ya indispensable para la historia de la radionovela española, *La estirpe de Sautier*, "la expresión dramática en radio -y los seriales radiofónicos- acumularon el mayor caudal de recursos expresivos que pueden darse juntos en este medio. Con la publicidad, el radioteatro fue la forma radiofónica más vanguardista, más experimentadora de entre las que iban a ir surgiendo en el medio. Alimentó a otros géneros y aún está presente -por esa su capacidad- en el conjunto de todos los programas radiofónicos actuales, si bien de modo diluido"⁶.

Con todo, a pesar de este rápido desarrollo de la ficción del teatro radiofónico y del relato, la reina de la radiodifusión ficcional, de la radio de entretenimiento española fue la radionovela. En la década de los cuarenta, de la mano del argentino Vázquez Vigo, llegó el serial a la radio española en forma de guiones de media hora de duración escritos por Abel Santa Cruz⁷. El teatro tuvo también en estas fechas su época dorada a través del espacio de la SER *El teatro del aire*,

⁶ P.Barea: *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*, Madrid, El País-Aguilar, 1994, p.22.

⁷ Así lo recoge Lorenzo Díaz: *La radio en España (1923-1993)*, Madrid, Alianza, 1992, p.158.

basado en adaptaciones de grandes obras de la dramaturgia mundial de todos los tiempos, especialmente dedicado a los clásicos, dirigido por Antonio Calderón. Se emitió desde 1942 a 1973. Obsérvese que son treinta años de teatro en una sola emisora: todo un récord. La radio pública igualmente apostó por el teatro consagrado en espacios como *Teatro invisible* y *Retablo de la voz al viento*, ambos de RNE.

Sin embargo, fueron los seriales los que, al igual que hicieron luego los culebrones en la televisión, raptaran la atención del oyente durante buena parte de una época radiofónica. Parece ser que el primero fue *Una mujer sin pasado*, de Antonio Losada, producido en 1940. No obstante, Pedro Barea documenta⁸ como primer serial español el titulado *Las aventuras de una parisien en Madrid*, de Eustache Amedée Jolly Dix, emitido por Unión Radio en 1926.

La época dorada del serial comienza en la década de los 40-50 y se localiza fundamentalmente en la SER. Su importancia fue tal que muchos de ellos sufrieron adaptaciones a cine, literatura, cómic y teatro. El máximo especialista fue Guillermo Sautier Casaseca, “el rey de la lágrima”, que inició esta “serialmanía” con *Lo que nunca muere*, que a las cinco y media de la tarde paralizaba el país entero ante los aparatos de radio, oyendo al cuadro mítico de actores de Radio

⁸ P.Barea: op.cit., p.34.

Madrid: Maribel Alonso, Pedro Pablo Ayuso, Matilde Conesa, etc. y que llegó a presentarse el 7 de agosto del 53 en el teatro Romea de Barcelona, iniciando una gira de éxito continuo por España, y conoció también una adaptación cinematográfica dirigida por Julio Salvador.

Con todo, “el serial” de la historia de la radio española es *Ama Rosa*, coescrita con Rafael Barón en el 57-58. La radionovela ofrecía una oferta para todo tipo de público y de todo tipo de duración. Mayores y pequeños, amas de casa y profesionales podían disfrutar tanto de melodramas lacrimógenos como de historias de aventuras o de ciencia ficción. Infinidad de títulos podrían citarse sólo de los guiones escritos por Sautier. La importancia del serial llegó, hasta palidecer, a los años 70 -recuérdese *Simplemente María*, *Lucecita*, *La saga de los Porretas* éste último, de Eduardo Vázquez, prolongándose hasta los 80 y pasado luego a versión cinematográfica- donde la competencia televisiva provocó un retroceso casi mortal para la ficción radiofónica, que comienza a recuperarse ya de modo diferente en los años 90 en curso.

Sin embargo, otras fórmulas que podemos denominar “ficciones menores” se vinieron produciendo desde los orígenes de la radiodifusión, eso sí, eclipsadas por el tirón de audiencia y la alta calidad de estos otros textos novelísticos y teatrales recién

mencionados, pero ficciones al fin y al cabo. En los programas infantiles, en casi todos ellos, podemos encontrar secciones escenificadas por cuadros de actores que incluso procedían a la caracterización física real de sus personajes, con vistas a ser lo más creíbles posibles para el público que acudía a los estudios o a los teatros donde se realizaban estas producciones en directo.

Del mismo modo el humor ocupó un lugar importante en todas las cadenas desde los años 50. El humorista intercambiaba papeles que él mismo representaba en sus diversos chistes o *sketches*, y entendemos que también debemos incluir estos pequeños textos humorísticos como fórmulas ficcionales menores; menores pero constantes puesto que se prolongan hasta hoy. Desde la época floreciente del humor en los 60-70, con Tip y Coll, con Gila, continuadores del antiguo "El Zorro", hasta hoy mismo, con Gomaespuma, esta fórmula del actor o dúo de actores interpretando uno o varios papeles se continúa ejerciendo, llegando hasta crear parodias humorísticas de las antiguas radionovelas como es el caso de la novela bufa *Cándida*, realizada por Gomaespuma hasta hace un par de años.

Y aunque pueda parecer quimérico por nuestra parte, cuántos otros modos ficcionales no habrán existido en nuestra radio sin que

nosotros hayamos sido capaces de detectarlos. Estamos pensando en una fórmula ficcional que en este trabajo denominamos “perversa”, porque no es detectada precisamente como ficcional. Piensen en la señora Francis, encargada del más real de los consultorios sentimentales y cosméticos de la época de los 70 y que ya en los 80 se descubrió como inexistente, para decepción o fraude de sus oyente femeninas al destaparse que era un hombre quien realizaba los guiones leídos por una mujer, fingida señora Francis.

III.2. FÓRMULAS FICCIONALES RADIOFÓNICAS
CONVENCIONALES

III.2.1. Relato radiofónico

La pieza de relato radiofónico constituye una unidad en sí misma, con una exposición, un nudo y un desenlace del conflicto argumental planteado, comienza y termina en el propio discurso. Eso no significa que en sí sea un programa autónomo, aunque pueda serlo. El relato ha constituido programa en sí mismo, e incluso todavía hoy en algunas cadenas existen espacios semanales de relatos radiofónicos. Pero también cabe la posibilidad de que, dentro de la independencia dramática y argumental que posea, quede intercalado dentro de un programa mayor, como también hoy sucede⁹. Por

⁹ RNE posee un programa exclusivo de relatos, bien adaptados bien creados directamente para radio en un espacio semanal de madrugada de la noche del domingo al lunes. Canal Sur Radio cuenta con relatos ficcionales de terror, originales para radio, incluidos en el programa semanal sobre fenómenos paranormales *La noche de los misterios*, también en la madrugada del

supuesto, depende de la duración que posea el relato.

Este aspecto de la unidad e independencia aproxima el discurso del relato radiofónico al radioteatro. Sin embargo, el elemento fundamental que los separa queda impreso en el texto radiofónico a través de la corporeización de un narrador. El relato radiofónico se nos presenta con una estructura combinada de narración/descripción y dramatización. Contamos siempre con un narrador que introduce el tema y el conflicto y pasamos al conocimiento directo de los personajes, para retomar la intervención del narrador cuando sea necesario. Se trata, pues, de un discurso oscilante, entre el *showing* y el *telling*, predominando uno u otro según el caso.

Aunque se trate de un género ya en decadencia, es tan antiguo como la misma radio. Ya desde los comienzos se retransmitían obras de teatro, e incluso óperas o películas de cine donde un narrador contaba aquello que no podía ser percibido por el espectador y que era importante para el correcto entendimiento del discurso. Pero de aquel narrador-apósito, superpuesto a otro texto, se llegó a la narración propiamente radiofónica, donde el narrador se integra con su relato y no sencillamente se limita a aclararlo.

domingo al lunes; su duración no sobrepasa los diez minutos, mientras la duración del programa referido anteriormente se encuentra en torno a la hora.

Su presencia en el discurso del relato radiofónico es muy variada. El narrador puede ser intra o extradiegético, puede ser un personaje o puede ser un narrador omnisciente ajeno a la historia, puede ser un personaje principal o secundario. Generalmente el narrador más abundante es el omnisciente extradiegético, como también sucede en literatura y cine. Sin embargo, es posible que el conflicto sea relatado por uno de los personajes de la historia e incluso puede no haber personajes directos sino transferidos a través de la visión del narrador. No es extraño, incluso más común que la existencia de narrador interno, encontrar relatos monocordes, puestos en boca de un único narrador que además de poseer las funciones propias del narrador conlleva las de proferir en discurso indirecto los hipotéticos parlamentos de los personajes, inexistentes como cuerpos físicos. Existen relatos donde los personajes aparecen mucho y muy poco los narradores y al revés. Algunos autores llegan incluso a afirmar que "el principal protagonista de un radiodrama suele ser el narrador, si tiene suficiente entidad, y no un personaje determinado por mucho que hable. No obstante, no siempre es necesario el narrador ni incluso los actores... En la radio norteamericana, el narrador tradicional existe pocas veces. Es sustituido por otras estructuras de guión e incluso con elementos no humanos. En *La sombra* de Orson

Welles, un órgano cumplía esa labor"¹⁰. El narrador suele ser único y siempre con voz maculina.

Los narradores del relato radiofónico suelen tener la función de narración pura, de relación de acciones, pero también juegan un importante papel como descriptores. Sus descripciones físicas del lugar, de los personajes, de su aspecto, de su vestuario, suplen en buena medida la sobrecarga de información de los diálogos del teatro radiofónico y las funciones de los radiosemas ruido y música. Sus descripciones psicológicas sobre los personajes pueden llegar a ser cruciales para la conformación de un perfil de cada uno de ellos, pudiendo conseguirse personajes más redondos que el radiodrama, puesto que existen sentimientos o formas de ser y pensar que no caben a través de una actuación o una autodescripción en un diálogo. La complejidad, por todo ello, que puede alcanzar el punto de vista, la focalización del relato radiofónico, también es infinitamente superior con respecto a la otra forma vinculada exclusivamente al *showing*, el teatro.

Por último, la función poderosa del narrador es la de organizar el relato. Su intervención es fundamental a la hora de establecer los

¹⁰ J.J. Muñoz y C.Gil: *La radio. Teoría y práctica*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y televisión, 1988, p.120-121.

pasos del tiempo y los saltos espaciales. En este sentido, el narrador funciona también como signo de puntuación, casi siempre reforzado por otro radiosema, la música. “La figura del narrador -dice Balsebre- fue el recurso milagroso por el que se simplificaba la adaptación radiofónica de las obras literarias, nexo de las distintas secuencias y pieza clave en la articulación del relato basado en la discontinuidad temporal”¹¹.

Por supuesto, además del narrador otros sujetos tienen cabida en los relatos radiofónicos. El sujeto institucional aparecerá en la cabecera del programa, en la sintonía, en los créditos correspondientes, e incluso en las señales horarias que puedan colarse en el programa, en algunos casos llegando incluso a la interrupción del discurso en favor de la incursión de la publicidad o el boletín informativo. El sujeto de la enunciación, por su parte, no puede aparecer de modo más directo en estos textos, sobre todo en los que se producen en la actualidad, donde influidos por el hombre-orquesta radiofónico, el director suele ser el guionista y, al tiempo, poner la voz del narrador principal.

El destinatario oyente sale peor parado en el relato radiofónico con respecto al teatro y la publicidad ficcional. Si en el teatro

¹¹ A.Balsebre: op.cit., p.178.

radiofónico se pudiera llegar a equiparar como cabida del enunciatario en el discurso el puente directo que se establece entre oyente y personaje a través del monólogo, por ejemplo, o a través del aparte, en el relato, salvo que se produzca dicha apelación por parte del narrador -que no es el caso-, el oyente se encuentra como *voyeur* auditivo, ajeno por completo al discurrir del discurso y tan solo vinculado con su elemento de aproximación a la historia: el narrador. Un esfuerzo de pacto ficcional es lo único que puede hacer que el oyente entienda que el relato está siendo producido para él y que sin él no existiría tal hecho, no habría necesidad de contar nada. Aun así, este tipo de acuerdo tácito es el funcionamiento normal de la literatura, y también del cine; luego, el oyente posee, por otros medios de expresión ficcionales, la competencia necesaria para sentirse aludido y no ajeno.

Así se construye un discurso que posee unas partes muy bien diferenciables para el oyente. La sensación de construcción del relato radiofónico en episodios marcadamente continuados es muy alta. La evidencia de las partes del discurso viene apoyada por un elemento enunciativo ya comentado: el narrador y su función de signo de puntuación. La sintonía del espacio ficcional con su correspondiente título, más la sintonía interna del relato concreto que corresponda emitir, duplican las barreras de ficcionalidad que separen este espacio de los demás del *continuum*. Igualmente sucede si el microespacio del

relato se inserta en un programa mayor: como sección fija del programa cuenta con su pequeña sintonía característica y sus créditos. Estos signos marcan la entrada y salida del discurso radiofónico del relato.

Internamente, el reparto de la acción es más parecido al de las secuencias, y menos al de las escenas. La intervención del narrador cerrando o abriendo nuevas unidades espacio-temporales y de acción, aclarando personajes que intervienen y tiempo transcurrido, así como lugar donde se encuentran, sumada a la aparición de la música o el silencio consuman una estrategia de segmentación discursiva muy clara para el oyente. En el interior de cada secuencia raramente interviene el narrador y se deja así la estructura interna más cerca de la propia estructura en escenas del teatro convencional y del radioteatro. Todo depende de la presencia cuantitativa que posea el narrador en el relato. Existen algunos relatos en los que el narrador contextualiza el comienzo y el final y pocas veces más aparecen. Otros textos pueden presentar narrador sólo al final. La articulación discursiva de estas últimas modalidades se aproxima más a la teatral, es decir, menos articuladas o menos aparentemente articuladas, ya que estructura existe pero más difícil de detectar por parte del oyente, que debe atender sólo a los diálogos o los efectos para detectar cambios de espacio, tiempo o acción.

Es en esos casos donde la importancia de los radiosemas es la misma que en teatro radiofónico. Palabra, ruidos, música y silencio se trenzan en un entramado significativo, expresivo, complejo y redundante que ayuden al oyente a construir el universo imaginario, su escena mental, movimiento incluido. Pero si el relato se contruye al modo más habitual, con la presencia contundente del narrador, tanto en número de apariciones como en densidad de funciones de dichas apariciones, los cometidos del resto de radiosemas se ven considerablemente reducidos. Los ruidos serán redundantes en cuanto a su calidad de *atrezzo* auditivo, serán ambientales prácticamente. La música, del mismo modo, acompañará de fondo el relato del narrador. El silencio será más breve como impás dramático o como pausa reflexiva porque las palabras del narrador que nos conduce focaliza mejor el discurso con sus propias palabras.

Tan sólo la palabra refuerza y disminuye su potencial creativo en este tipo de narraciones ficcionales. Se refuerza en las intervenciones del narrador. Se debilita en cuanto a sus funciones en la forma dialogada usada por los personajes. Mientras en teatro radiofónico los diálogos adquieren mucha importancia como contextualizadores no sólo de acción sino de descripción y de narración de todo lo que puede ser visto, de todo lo que ha pasado fuera del lugar de la acción, en el pasado o en el futuro, de todo lo que

piensan los personajes, de lo que llevan o traen, de lo que visten, en el relato radiofónico el diálogo de los personajes deja de ser tan funcional. Gana, desde luego, en naturalidad y se descarga de explicaciones.

Los monólogos son poco frecuentes en el relato radiofónico. En realidad resultan incluso incompatibles con la presencia del narrador, puesto que éste puede contar aquello que está pensando o sintiendo el personaje. Por otro lado, los largos parlamentos, que suelen tener los narradores al situar al oyente en una escena lo más visualmente completa posible, tampoco resultan adecuados junto con otros largos parlamentos puestos en boca de personajes tal y como suelen ser los monólogos.

La manipulación espacio-temporal del relato radiofónico es tan rica y compleja como la de cualquier otro relato, sea literario o filmico. Dentro del panorama radiofónico, el relato, por ser una unidad condensada con principio y final, como el teatro, tiende a concentrar elementos narrativos de acción, de personajes y también de espacios y tiempos. Sin embargo, la presencia de la figura del narrador otorga al discurso una posibilidad negada o, al menos, más complicada para

el radioteatro, la posibilidad del libre salto espacio-temporal sin necesidad de utilización de recursos artificiosos de contextualización a cada momento en los diálogos de los personajes. Lo que en otros espacios ficcionales radiofónicos resulta complejo de producir e incluso hasta inútil por la sobreabundancia de información, en el relato se soluciona con una simple información del narrador que gracias a la palabra puede producir todo tipo de anacronías, *flash-back* y *forward*, de tiempos lineales, circulares, elípticos, repetitivos, iterativos, sumarios, pausas o escenas. En definitiva, toda la gama expresiva temporal que la narración organiza dependiendo del orden, la duración y la frecuencia.

Del mismo modo se trabaja con el espacio. Pero la limitación técnica de la radio empobrece el panorama espacial del relato radiofónico. Por la acción del narrador podemos estar en más sitios y podemos ver mejor cada uno de esos sitios e incluso el lugar que ocupa cada objeto y cada personaje, su proxémica y kinesia. En este punto, el relato radiofónico es más rico que el radioteatro, siempre gracias al narrador y su palabra. La limitación técnica de la construcción de primeros planos, de angulaciones especiales, puede superarse gracias a la concentración de atención que pueden conseguir las palabras del narrador. Aunque sabemos que no es posible técnicamente proporcionar ni estos datos visuales en lenguaje auditivo

como tampoco la creación de un *travelling* o una panorámica. En este sentido, igual que se crea un tiempo psicológico en todo texto de ficción radiofónica, también podemos hablar de un espacio psicológico, o mejor, de un movimiento psicológico, el producido por la reproducción mental del oyente basada en la palabra del narrador.

II.2.2. Radionovela

Por paradójico que parezca, pocas pueden ser las especificaciones de género que podamos aportar a propósito de la radionovela. El teatro radiofónico, a pesar de haber sido comparativamente un género ficcional radiofónico menos cultivado que la radionovela, cuenta con una gran cantidad de escritos teóricos sobre él. Por contra, la radionovela, a pesar de ser el género ficcional estrella en la radio mundial, y en la española en particular, cuenta con poca teorización. Este trabajo nuestro tampoco va a aumentar toda esa literatura teórica pero por motivos diferentes. Ya dijimos que bajo la etiqueta de “radiodrama” se escondía en muchos teóricos la idea de “representacionalidad”, y por ello era perfectamente aplicable tanto al género teatral como al novelístico.

La postura que defiende, y que impide una mayor reflexión específica sobre la radionovela, es la de considerar que este tipo de discurso ficcional radiofónico es en sí un relato y, por tanto, comparte con el relato todo lo anteriormente explicitado. Del mismo modo que dentro del teatro existía un teatro seriado, la radionovela no sería más que un **relato seriado**. Bien es cierto que dicha serialidad trae sus consecuencias. Consecuencias que encuentran unas diferencias discursivas con respecto al relato radiofónico como género individual y diferente, pero sólo en ciertas cuestiones que a continuación tratamos.

Bajo el esquema de la novela por entregas y del folletín decimonónico del que surge, la radionovela fue uno de los géneros más prolíferos de nuestra radio. Llegaron hasta los últimos estertores de los años 80 y se recuerdan incluso en la mente de los más jóvenes *La saga de los Porretas*, *Lucecita*, *Simplemente María*... Actualmente, con motivo del aniversario de la muerte del torero Manolete, la SER ha producido y emitido una novela sobre su vida.

En esta cita de Muñoz y Gil, referida a Rafael Ramos Losada, se resume bien el espíritu constructivo del serial: "El serial nació como un programa de entretenimiento con características tales como multiplicidad de escenarios a los que se acude fácil y rápidamente, con

unos personajes que se hacen familiares merced a la reiteración con que se les presenta, y unas situaciones emocionalmente apuradas al máximo con montajes musicales de carácter dramático. Su técnica narrativa es minuciosa, con muy lenta evolución argumental, moroso en su explicación, argumento y desenlace, siendo un programa de convocatoria, en el sentido de exigir una audiencia de voluntad de escucha premeditada, no casual¹².

Efectivamente la propia esencia de la serialidad influye en la construcción de cada episodio en particular. Cada uno de ellos presenta una dilatación de conflictos frente a la condensación de acciones en el relato simple. Dichos conflictos además se dejan sin concluir, o bien se resuelven pero en capítulos siguientes se hace referencia a ellos contando con la competencia del receptor oyente a la hora de entender lo que allí se presupone. Con lo que el perfil del oyente deseado es el del oyente asiduo y premeditado.

Los personajes, siempre los mismos, se encuentran en distintas situaciones pero no son presentados cada vez, con lo que también aquí se juega con un oyente competente, puesto que se exige de él que recuerde las características físicas y las psicológicas y sociales de cada

¹² J. Muñoz y C. Gil: op. cit., p. 114.

uno de ellos, bien es cierto que el índice de redundancia de estos textos es muy superior al del relato individual, pues se repiten informaciones de vez en cuando para no forzar al oyente a realizar esfuerzos de memoria. Pero como relatos independientes resultan más económicos que los relatos individuales, pues conllevan una exposición, nudo y desenlace pero sólo del conflicto puntual de cada día en concreto sin detenerse en caracterizaciones de personajes y espacios.

En cuanto al espacio y al tiempo, la construcción de la radionovela funciona como la del relato, con el absoluto dominio espacio-temporal, salvando los problemas ya vistos a propósito de la sugerencia del movimiento del sonido. También en este punto la familiaridad es una baza con la que juega el texto, ya que la mayor dilatación en el tiempo no hace que se explote una gran variedad de espacios diferentes. Conviene, en definitiva, hacer que el oyente esté familiarizado con unos cuantos lugares, y puede que hasta con uno sólo -habitualmente la casa del personaje protagonista o su lugar de trabajo-, donde pueda recrear la acción mentalmente sin necesidad de nuevas descripciones.

El cuadro enunciativo del serial tampoco varía en cuanto a cantidad con respecto al relato, pero sí en funciones o importancia. Al sujeto institucional aparecido en los créditos se suman los personajes

y el narrador. El narrador, siempre heterodiegético, adquiere menos peso en favor de los personajes. Necesariamente, en un discurso donde no son imprescindibles muchas de las explicaciones porque ya fueron dadas en algún momento, la figura del narrador como focalizador de la historia se desvanece. Son los personajes en sus nuevas situaciones lo que más interesa al oyente.

La concentración de elementos de acción en disfavor de los de narración en cada capítulo se entiende además por la duración de estos textos. Los relatos pueden llegar a utilizar de una a dos horas de tiempo del discurso, mientras que los capítulos de seriales radiofónicos, especialmente los diarios, suelen concentrarse en treinta minutos. La creación y desarrollo de un conflicto en tan poco tiempo exige también eliminar lo accesorio y, si ya conocemos a los personajes y los lugares donde habitan, la figura del narrador ve reducidas sus funciones. Éstas se encuentran mucho más limitadas a las de signo de puntuación, paso entre secuencias o escenas, o aportadoras de información de pasos de tiempo, o movimientos de personajes, o resumen de acciones no oídas producidas en otros lugares.

III.2.3. Publicidad

Traemos aquí la publicidad no porque en sí misma sea un género ficcional sino porque conlleva ficcionalidad según en qué modo se exprese. Existe una amplia tipología de discursos publicitarios y algunos de ellos adoptan la forma ficcional para hacerse presentes en el medio. El resto, que no lo hace, bien podría pertenecer al género informativo-persuasivo.

A pesar de que la publicidad radiofónica es la menos cuidada de todas las publicidades existentes, es precisamente la publicidad radiofónica la que desde sus orígenes ha incluido ficción en sus espacios. Aquellas canciones antiguas, que hoy parecen primitivas, contaban auténticas historias de belleza y nutrición. Hoy, que la

fórmula cantada ha prácticamente desaparecido, no obstante, hay algunas firmas que se esmeran muchísimo en la publicidad en radio, la ONCE, Whisky DYC y un amplio espectro de productos publicitados en concreto en las emisiones futbolísticas, invaden casi todas las cadenas comerciales con unas calidades textuales que van al alza. Y en todas ellas cada vez se recurre más a la ficcionalización.

Situándonos en el abanico publicitario, existe la siguiente tipología de publicidad en radio¹³:

1. La dramatización de un episodio de la vida real. “Es la forma más antigua de la comunicación sonora e históricamente está inspirada en las primeras obras por episodios realizadas en la radio por las gentes del teatro...”

2. La llamada “agrupa al conjunto de mensajes que incitan al oyente a participar en una determinada acción comercial. Su origen hay que buscarlo en el antiguo reclamo y su lenguaje es el que corresponde a las ofertas especiales, a las promociones, a los precios sin competencia. La mayor parte de estos anuncios están enmarcados en

¹³ Esta tipología es la más completa que hemos encontrado y pertenece a Jean Pierre Bacelon en su artículo "Tipología de la creación publicitaria en el medio radio", puede verse en AAVV: *Radio y publicidad*, Actas de la 8ª Semana Internacional de Estudios sobre Radio, celebrada del 5 al 9 de mayo de 1985, organizada por RNE y la Unión Europea de Radiodifusión, pp.105-117.

jingles o indicativos sonoros que dan a este tipo de publicidad un color muy específico”.

3. El testimonio es el espacio en el que “los anunciantes ceden la palabra a los consumidores para que sean éstos quienes hablen de sus productos”.

4. La argumentación son cuñas que explican con detalle la composición, efectos del producto, ventajas, etc.

5. La descripción es un modo de argumentación pero se expresa de modo más objetivo.

6. El humor es un texto parecido a la dramatización pero en tono cómico.

7. La evocación es un intento de seducción. Son los anuncios más creativos.

Como se ve, esta tipología mezcla fórmulas ficcionales con no ficcionales, carece del criterio único de agrupación. Nosotros utilizaremos sólo el elemento ficcional y, dentro de éste, los distintos tipos de construcciones discursivas narrativas empleadas para determinar tipo de cuñas publicitarias ficcionales.

En realidad son muchas las tipologías que circulan sobre discursos radiofónicos publicitarios. Sin embargo, se ha escrito muy poco sobre este tipo de ficción, a pesar de que hay auténticos relatos

breves y pequeñas dramatizaciones en publicidad radiofónica. Estas dos son las formas diversas que adopta la ficción publicitaria en radio: el **microrrelato** y la **microdramatización**.

Algunos anuncios ficcionales radiofónicos optan por formularse a través del *showing*, mostrando situaciones que desarrollan personajes a través fundamentalmente de una conversación. Éstos son las microdramatizaciones. Otros buscan la publicitación con un narrador que puede alternar o no con personajes. Ésta es la vía del microrrelato. En cualquier caso, reconozcamos que la forma teatral pura es prácticamente inexistente, pues cuando termina la dramatización suele intervenir una voz institucional que asegura la presencia del producto de forma directa, explicando de forma contundente las bondades y conveniencia de aquello que se quiere vender. En el caso del microrrelato, la voz que se instaura como narrador, siempre externo, aprovecha para después constituirse en la voz institucional de la marca publicitada.

Las mismas características del teatro y del relato radiofónicos encontraremos en estos pequeños discursos pero con ciertas peculiaridades. Dichas peculiaridades van a venir obligadas en este caso por las necesidades impuestas por el tiempo del discurso. Los

espacios publicitarios radiofónicos, como los televisivos, cuentan con la brevedad que manda el mercado, siendo, pues, espacios de segundos. La densidad de información y de aprovechamiento de los radiosemas propios del lenguaje radiofónico será por tanto frecuentísima en ellos.

Los anuncios radiofónicos ficcionales no suelen tener una estructura externa parecida al relato o al radioteatro. No cuentan con créditos que informen sobre quién los ha realizado ni quiénes son los actores que interpretan. Tampoco conllevan una sintonía especial para cada anuncio, ni para el propio bloque publicitario. Muchos de ellos irrumpen en el macrodiscurso radiofónico sin previo aviso; otros son introducidos por el locutor del programa que pone en marcha su función de continuidad.

Como es habitual, el radiosema más importante es la palabra, a través de ella se dice, se pronuncia el nombre de la marca del producto y se cuentan las excelencias del mismo. Sin embargo, ningún otro texto radiofónico utiliza con más alto índice de expresividad la música y el efecto. Valores ambientales, descriptivos y expresivos de la música se mezclan con altos grados de fonocidad de los efectos, que no sólo vienen a amueblar la escena, sino en muchos casos a reproducir acústicamente propiedades de los objetos anunciados: ruidos de

coches, de relojes, de bebidas cayendo en vasos con hielo, de gaviotas y ruido de mar para sugerir un espacio... Tanto es así, que es prácticamente imposible encontrar un anuncio radiofónico que carezca de música y efectos. No olvidemos que además del efecto evocador, sugeridor de imágenes visuales mentales que puedan tener, poseen aquí el valor mnemotécnico que ayude al espectador a repetir miméticamente una canción, una música que le lleven al recuerdo del anuncio y, por tanto, del producto.

Los silencios son los menos usados. Lógicamente la escasez del mismo viene motivada por la necesidad de aprovechamiento del tiempo, breve tiempo de los anuncios. En tan poco tiempo no cabe el silencio.

Las voces son especialmente cuidadas. Muchas de ellas ayudan a sugerir climas de bienestar o de alegría o relajación, e incluso, en bebidas o coches o perfumes, hasta de sensualidad. Los colores de estas voces se muestran en su mayor contundencia y funcionalidad dentro del panorama ficcional radiofónico. Este hecho suele estar vinculado a otro importante, el de la caracterización de personajes. Por supuesto, la brevedad de estos discursos de nuevo entra en juego a la hora de impedir la construcción de personajes redondos. Estamos ante personajes planos, de los que sólo llegamos a conocer sus voces y su

edad aproximada y sexo, todo aquello que únicamente con la voz podemos construir. El resto es imaginación del oyente. Por su acento podríamos saber su procedencia, pero el texto radiofónico publicitario tiende al español normalizado, estandarizado. Por el tipo de léxico conocemos algo de su nivel cultural, pero también en este punto la publicidad radiofónica neutraliza a sus propios personajes, otorgándoles sólo conocimiento profundo de aquello de lo que hablan, que es el producto.

La captación de una instantánea de sus vidas ficcionales, de un punto concreto de una conversación con algún amigo, familiar o compañero de trabajo, obliga a no desarrollar una acción más que la del propio diálogo, lo que hace que no conozcamos nada más sobre la personalidad física, psíquica, moral o social de cada uno de ellos. Esos diálogos además no son diálogos de acción, sino descriptivos, informativos sobre el producto.

Para corroborar las informaciones de los personajes, beneficiarios del producto, el narrador, en el caso del microrrelato y la voz institucional en el caso del microrrelato y de la microdramatización, viene a repetir redundantemente las informaciones con todo el peso de la institucionalidad. Generalmente esta voz suele estar desasistida, aislada de músicas y efectos, de escenografía

auditiva, con el fin de hacerse presente de forma inconfundible, de modo que no pueda ser distraída la atención de oyente por esos efectos y esa música. Esta presencia institucional es muy superior a la de cualquier otro texto radiofónico. El sujeto institucional del producto queda superpuesto, anulando al sujeto institucional de la cadena. Y en el microrrelato, el narrador, que suele ser al final sujeto institucional, no puede estar menos vinculado a sus personajes. No es el tipo de narrador habitual en un relato o en un serial, donde lo que le interesa al narrador es la propia acción y descripción de personajes o situaciones. Es un narrador al que le interesa más el producto que la experiencia de los personajes que se desarrollan en el texto y sólo interviene para referirse a él.

También el oyente alcanza aquí en la publicidad ficcional radiofónica cotas de presencia insospechada en otros textos radiofónicos. Bien es cierto que no son los personajes los que apelan a él. Pero sí hay siempre uno de los personajes que es informado por otro, que funciona como enunciatario, que reproduce el papel del oyente al que se está informando. Por lo demás, la parte más importante viene de la mano, o mejor dicho de la voz, del narrador institucional que se atreve a llamar directamente al oyente, que, dependiendo del tipo de producto o del tipo de cadena que vaya a emitir el anuncio, se atreve incluso a tutearlo o a tratarlo con

imperativos, ordenándole una modificación de la conducta. Esta cuestión hace más evidente que nunca en la ficción radiofónica el predominio del *telling*.

Y por último, en cuanto a la construcción espacio-temporal, lo que encontramos es la indeterminación tanto de espacio como de tiempo. En muchos casos se observan dos tipos de espacios: el espacio cero del narrador o voz institucional y el espacio donde están los personajes, que generalmente suele ser uno y poco caracterizado a través de los ruidos y la música. También es posible encontrar varias situaciones de varios personajes que no comparten el mismo espacio y suelen ser espacios no caracterizados.

Lo mismo sucede con el tiempo. El tiempo utilizado es el tiempo-escena para el desarrollo de la conversación entre personajes. Y se produce un salto temporal, una elipsis, entre dicha situación y la intervención del narrador institucional, que juega a no ser detectada, de modo que se produzca la impresión de simultaneidad espacio-temporal entre personajes y narrador, un narrador por tanto omnisciente.

Toda esta indeterminación espacio-temporal es lo que corresponde también a los personajes muy esquemáticos, a las

acciones no desarrolladas, y a todo aquello que utiliza para construirse un discurso muy denso y muy rápido como es el de la publicidad radiofónica ficcional.

III.3. NUEVAS FÓRMULAS FICCIONALES

III.3.1. Audiodescripciones

La pérdida de esta clase de espacios radiofónicos clásicos, como son el relato, el serial y el teatro radiofónico, conllevó también la pérdida de los cuadros de actores de radio, que a su vez también ha llevado al descuido de las voces en general en todos los espacios radiofónicos. Esos actores, que algunos quedan en RNE, han sido sustituidos por actores de doblajes que son los que aparecen en otra fórmula fácilmente identificable como ficción, y más aún como cinematográfica. Nos referimos a la versión más moderna del relato radiofónico, de gran duración que es la audiodescripción¹⁴. En

¹⁴Puede encontrarse una secuencia audiodescrita en V.Guarinos: "La radio cinematográfica", en *Semiosfera*, nº5, Madrid, 1996, pp.85-113.

espacio, en principio destinado para ciegos¹⁵. Ya existía la fórmula internamente en la ONCE, que posee una "videoteca" con los títulos más importantes del cine en versiones audiodescritas. La fórmula ahora consiste en emitir el sonido de una película en radio simultáneamente a su emisión por televisión, cubriendo los silencios de los personajes y la música con un narrador que va contando lo que hace el personaje. Es la versión moderna de las antiguas retransmisiones de cine que se realizaban en los comienzos de la radiodifusión.

En términos absolutos, la audiodescripción es un relato radiofónico con ciertas peculiaridades con respecto a un relato radiofónico "normal". Sin embargo, su contacto y su evidencia como banda sonora de un texto cinematográfico hacen de la audiodescripción un texto radiofónico mucho más complejo por comparación, ya que convierte dos horas de imágenes visuales en dos horas de palabras. La experiencia de la audiodescripción actual puede resultar pionera, más que en el hecho, en el procedimiento. Consiste en mantener los diálogos del filme e introducir descripciones de acciones, de atrezzo, de ambientes o personajes en los momentos en que los personajes se

¹⁵ La primera audiodescripción fue emitida por la RTVA, empresa audiovisual autonómica de Andalucía, el 5 de marzo de 1995, simultáneamente por el canal de televisión Canal Sur y el canal 1 de Canal Sur Radio, llamado ahora Fórmula Uno. Actualmente se emite por Canal Sur Radio, el canal de radio convencional. En cualquier caso son espacios de producción ajena, elaborados por la productora ZZJ.

mantiene callados, pero sin dar margen a la improvisación, con dichas descripciones ya calculadas de antemano y ajustadas en el tiempo. Nos encontramos, pues, en ese paso intermedio primitivo que se dio en el teatro radiofónico. Se aprovechan los silencios para describir, con la salvedad de que no se retransmite en directo desde un local de cine sino como traducción de lo que se está pasando por televisión (con lo que esto significa en cuanto a flujo ininterrumpido de ésta última y el corte brusco de la diégesis que suponen los espacios publicitarios de televisión, que Canal Sur Radio, suple con minutos musicales extraídos de piezas de la banda sonora del filme y con publicidad).

La importancia de las imágenes sonoras y las visuales para el cine y la radio son, por supuesto, muy diferentes, dependiendo del medio de que se trate. Mientras que para el cine lo importante es la imagen visual, quedando bastante disminuida la importancia de las imágenes sonoras, a excepción del diálogo, en la radio dicha importancia se le otorga sobre todo a la palabra. Mientras que en cine la imagen se construye como imagen mental, en radio la imagen sonora se reelabora como imagen visual-mental. La capacidad icónica de los sonidos y las palabras, de los radiosemas, se vuelve crucial para la decodificación y entendimiento del mensaje radiofónico. Si éste ha sido el objetivo general radiofónico, tanto más lo será en la función que pretende cubrir el tipo de discurso del que hablamos.

De entre las funciones de la radio -entretener, formar e informar- y, a pesar del gran desplazamiento de dicha función que se observa hoy (más encauzados los oyentes hacia la radio de consumo, la radio-fórmula, o la radio informativa), la de entretener es la que más se ha aproximado siempre a la espectacularidad. Y esta espectacularidad, necesariamente, debe conducir a una mayor fuerza de la evocación imaginativo-visual a través de imágenes sonoras. La operación que estos discursos de cine audiodescrito plantea es la de traducir un mundo de imágenes visuales a imágenes sonoras que a su vez reviertan en la misma o más parecida construcción visual en la imaginación. Y lo hace casi exclusivamente con la palabra, puesto que no se trabajan sonidos y ruidos adicionales, sino que sólo se reproducen los que vienen dados con la banda sonora acompañando al diálogo. El producto resultante sólo puede ser muy diferente al cinematográfico, con una gran pérdida de información, pues, mientras algunos personajes dialogan, también están efectuando acciones que no pueden ser descritas por el narrador (de lo contrario no se oiría el diálogo) y muchos movimientos de objetos, o sus colores y formas, no se ofrecen en descripción.

El tiempo dedicado a informaciones, en los momentos en que los personajes hablan, son tan escasos en los filmes que las descripciones narrativas radiofónicas resultan escuetas y pronunciadas con tanta

rapidez a veces como si de advertencia de anuncio de medicamentos se tratase. Un vidente echa de menos ciertas informaciones. Un invidente, al no conocer el punto de partida cinematográfico, no nota la ausencia en el texto radiofónico. Uno de los ejemplos más llamativos es el éxito de la descripción de Sharon Stone en *Instinto básico*, celebrada por muchos invidentes, cuando es realmente ingenua: Interrogada en dependencias policiales, cruza las piernas, cubiertas con una breve falda y deja ver que no lleva ropa interior; el plano se resuelve con una somera y amable audiodescripción que no llega a reflejar el punto de vista de la cámara, un ligero contrapicado muy elocuente. Existe en la audiodescripción una liberación. No la liberación de los cuerpos, como decía Arnheim, sino la liberación de la cámara, del punto de vista, del recorte de realidad, que la aproxima en apariencia más al teatro, más a la mimesis que a la diégesis, debido a la capacidad propia del medio radio para el borrado de huellas técnicas de montaje, y por la menor recepción de un discurso que no conlleva tan elevado índice de información como sucede con un simple plano visual.

No obstante, los puntos de vista se encuentran en el sonido en las auricularizaciones constantes, en la construcción espacial que conforman los tipos de planos, en la presencia de este diálogo y no de otro y, por supuesto, en la misma figura del narrador de los silencios

filmicos. La narración de estos discursos se presenta, entonces, como un nivel intermedio entre la rección elevada del cine y la más libre de la literatura, pues, aunque pueda parecer que entre radio y literatura existe mayor proximidad por el uso de la palabra, ésta se restringe en interpretación y a la hora de dar un cuerpo imaginario a esa palabra, justo por la voz que le sirve de soporte generador en la radio.

Repasando los cuatro tipo de radiosemas existentes en el lenguaje radiofónico, podremos ver cómo algunos asimilan la misma función que éstos poseen en cine o televisión, otros aumentan sus funciones o las disminuyen cuando funcionan en radio. Las funciones de la palabra en radio son casi infinitas, ya lo hemos visto. La palabra es el elemento de mayor poder de sugerencia de la imagen y, por tanto, de elaboración de contenidos radiofónicos. Pero también posee en radio otras funciones, como la de construcción de personajes, ambientes y acciones a través de la forma del monólogo o del diálogo. Estas mismas funciones pueden encontrarse en su incorporación al cine. Sirviendo incluso como vehículo para mantener la continuidad, la secuencialidad y la fragmentación del discurso visual, también del radiofónico. Pero al mantenerse el diálogo tal cual llega de las películas, las funciones radiofónicas de la palabra en la audiodescripción vendrán de la mano de lo que posee el texto radiofónico y no el filmico: las descripciones de acciones, personajes,

la lectura de los créditos, etc., todo aquello que convierte a la palabra en poseedora de una función suplente de la imagen. Lo cual conlleva importantes problemas en el terreno de la enunciación, ya que, al incorporar la figura de un narrador externo a la diégesis filmica, está introduciendo un personaje más al discurso diegético narrativo, aunque sea figura vicaria directa del sujeto de la enunciación: un narrador omnisciente que no todas las películas presentan. Este personaje traductor de imágenes es el encargado de proporcionar informaciones que en radio debería pronunciar un personaje.

En radio todo ha de ser dicho para ser visto. Un asesino escondido tras una puerta que es ignorado por todos los demás personajes sólo puede ser descubierto para el oyente por un narrador omnisciente. Y una pistola en la mano de un personaje y visto por todos los demás menos por uno debe ser advertida o por otro personaje o por el mismo narrador. De otro modo no existe para el oyente. Y aunque no lo parezca -y en el ejercicio de escuchar primero la audiodescripción y ver el filme después se percibe- hay muchos objetos e incluso personajes que en cine no producen sonidos, por lo tanto dejan de existir en estos discursos radiofónicos. Tanto es así que los largos parlamentos de algunos de los personajes de cine hacen que el oyente de audiodescripción se olvide de que existe el personaje que está escuchando en el plano. Los planos-contraplanos de personajes

dialogantes se pierden en radio y sólo son advertidos si los parlamentos de los diálogos son breves y se reconoce el intercambio de protagonistas o si el narrador transcribe verbalmente el rostro o la actitud del que escucha.

Esta insuficiencia del discurso radiofónico con respecto al filmico puede convertirse en una cuestión de punto de vista cognitivo. El discurso radiofónico audiodescrito es otro discurso, no es ya el propio del filme y estaría al mismo nivel que una adaptación para radio, donde ganaría en presencia el elemento humano psicológico de los personajes frente a la acción, transmisible por lo visual, lo cual no indica que sea un discurso mejor o peor que el original filmico, sino otro diferente. Como afirma Felipe Ponce, “la sensibilidad, las sensaciones percibidas y producidas son notablemente diferentes a las de cualquier público del mundo; el ciego, por ejemplo, el personaje no es el actor, una gesticulación, una expresión facial, un vestuario y un texto, es únicamente una voz, algunos rumores y un discurso, si a esto le añadimos la información suplementaria que actualmente puede proporcionar la audiodescripción y alguna pequeña información más, obtenemos resultantes comunicables, opinables en lo intelectual, pero de ninguna manera puede hablarse de identidad en los sentimientos proyectados y obtenidos y mucho menos de igualdad en lo que podríamos llamar la veta fina del arte, del artista y del espectador

comprometido”¹⁶.

Y, ¿por qué no? Este argumento se plantea para el ciego como espectador de cine, pero no para el ciego como oyente de audiodescripción. En este sentido, ciego o no, la única diferencia será individual y final en el proceso de decodificación, a la hora de asociar a experiencias anteriores lo oído. Un vidente, un ciego parcial o un ciego que ha visto alguna vez podrán enriquecer más sus imágenes visuales. Pero también existirán diferencias de grado entre los propios videntes; no olvidemos, en lo que respecta a la veta artística de autoría de los filmes, que la audiodescripción ya no es una obra del mismo autor filmico, sino del realizador radiofónico que ha planeado las transcripciones. No es suficiente la audiodescripción para compartir la experiencia con un vidente que visionara la película -sí lo es en los grandes rasgos que, en definitiva, son los que recuerdan también los espectadores de los filmes- pero sí para compartir con un vidente que escuchara la radio.

La palabra y sus cualidades fónicas, independientemente de sus significados, se suman a los ruidos, la música y los silencios para

¹⁶ Felipe Ponce, director de Cultura de la ONCE, en su artículo “El ciego como espectador”, en *ADE. Revista teatral de la Asociación de directores de escena de España*, nº35-36, Madrid, abril de 1994, p.50.

completar el panorama sonoro de una audiodescripción. Los colores de la palabras quedan más realzados en las audiodescripciones que en el propio cine. Al ser la voz uno de los pocos elementos aglutinantes de atención y portadores de significación en el discurso radiofónico audiodescrito, ya conlleva por sí misma una importancia capital superior en radio que en cine. Pero habría que añadir que si la voz de un personaje ayuda a conformarlo en cine, en radio, y más aún en ficción, incluso ayuda a determinar arquetipos de personajes de ficción narrativa, ya que la voz es lo único físico que conocemos del personaje, lo único que nos sirve de apoyo para construir un perfil físico a través de nuestra propia experiencia auditiva y no por descripción de narradores.

Los efectos sonoros, por el contrario, en este tipo de discursos, resultan infrutilizados y desdibujados. Sus funciones expresivas, reflexivas, ornamentales, de signos de puntuación... permanecen sin variabilidad importadas directamente del discurso filmico del que proceden. No existe reelaboración radiofónica de dichos elementos para la audiodescripción sino que los da la banda sonora cinematográfica, perdiendo así todo el poder que poseen en los discursos radiofónicos de ficción e, incluso, ya hoy presentes en los informativos. Los ruidos, la música y el silencio son el soporte del gran poder de la imagen auditiva. Cuando se lee un paisaje sonoro no se

trata sólo de lo que decía Moles, "atribuirle un nombre a las fuentes de cada uno de sus componentes"¹⁷, sino que se aproxima más a la idea de Arnheim¹⁸ de la constitución gracias a estos signos de una escenografía completa, además de la inclusión de elementos de sentimientos de personajes, puntos de vista focalizadores del discurso, segmentos de continuidad diegética, etc. Oír el espacio a través de la resonancia, calcular las distancias por las intensidades de las voces se convierte en ejercicio habitual en el oyente radiofónico. Al no ser ésta una práctica común en la construcción sonora del cine, estas funciones o elementos retóricos no aparecen en la audiodescripción. En cine los efectos de sonido son los indispensables y no abundan por lo tanto. Al verterlos sin adaptación a la radio, resultan un paisaje sonoro pobre. Y por si fuera poco, cuando estos elementos podrían quedar realizados en los momentos en que los personajes dejan de dialogar y se producen pausas o silencios, justo en ese momento interviene el narrador en la audiodescripción, anulando los pocos efectos que pudieran intervenir con claridad y protagonismo.

Cuando la función del narrador además deja de ser la de narrar acciones que no se perciben a través de las palabras de los personajes y pasa a describir objetos, la riqueza imaginativa del discurso sonoro

¹⁷ Abraham Moles: *La imagen*, México, Trillas, 1991, p.237.

¹⁸ Rudolph Arnheim: *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp.24 y ss.

queda disminuida. No olvidemos, como afirma McLeish, que en radio “hay pocas limitaciones en lo que se refiere a tamaño, realidad, lugar, ambiente, tiempo o rapidez de transición. A diferencia de las artes visuales, en las que se facilita el escenario directamente, el radiooyente genera sus propias imágenes mentales en respuesta a la información que se le suministra. Si los postes de señales son demasiado pocos o del tipo equivocado, el oyente se desorienta y no puede seguir lo que está sucediendo. Si hay demasiados, el resultado se hará evidente y demasiado manido”¹⁹. Con dos discursos en la mano, el radiofónico y el filmico, las descripciones de los narradores podrían parecer pobres con respecto a los originales en imágenes visuales. No obstante, la realidad del oyente, invidente o no, es otra, pues el radioyente choca con unas acciones que pueden ser seguidas fluidamente gracias al diálogo, que por lo general suelen ser interesantes y que, sin embargo, son apostilladas y completadas por esos narradores de la audiodescripción, que en muchos casos corren atropelladamente para describir y narrar antes de que los personajes comiencen a hablar de nuevo, sólo por el afán equivocado de querer describir en exceso la totalidad de movimientos, gestos y cosas del filme que un oyente de radio, por la propia naturaleza del medio y el propio pacto ficcional del oyente con el medio, no necesita.

¹⁹ Robert McLeish: *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, IORTV, 1985, pp.233-234.

Este extrañamiento aumenta cuando observamos el papel de la música en estos discursos, muy en relación con el nivel semántico. La música, importada también directamente de la banda sonora de la película, cumple las mismas funciones que en el discurso filmico más otra añadida por “imposiciones del guión”. Es aquélla que la convierte en larga pausa, en signo de puntuación prolongado que sirva para sustituir en la radio el tiempo de anuncios de televisión que se producen durante la emisión del texto filmico, para mantener la simultaneidad de emisión radio-televisión. La artificialidad del método llega a su límite teniendo en cuenta que son piezas musicales completas de varios minutos que interrumpen el fluir discursivo y que no son consideradas, a pesar de pertenecer a la banda sonora del filme, como parte integrante del discurso de ficción que se percibe. Esa quiebra en la fluidez del discurso contrasta sobremanera con el ritmo trepidante que una película puede adquirir cuando se convierte en discurso radiofónico. La ficción en radio suele ser más pausada que en el cine y acumular menos sucesos y acontecimientos, así como menor número de personajes.

En radio el nivel de redundancia ha de ser alto y revertir en la claridad del discurso. Como bien se aconseja en los manuales para guionistas de radio, la ficción radiofónica necesita de contrastes que ayuden a diferenciar, por ejemplo, saltos espaciales, temporales o de

situación, variando de lugares abiertos a cerrados, de llenos a vacíos, de lo trágico a lo cómico, de lo romántico a lo violento..., variaciones que los filmes no suelen necesitar y que no conllevan una adaptación en las audiodescripciones. Ni siquiera en el origen, en la selección de los filmes se percibe, hasta ahora, una intencionalidad de búsqueda de películas “audiodescriptibles” que sean más “radiofónicas” por naturaleza y que no comporten una alta necesidad de adaptación. La intención de claridad y de rechazo a la dispersión hacen que la radio necesite tiempo para exponer sus acciones y personajes. El cine no le proporciona esas condiciones a la radio cuando ésta vierte en su seno un discurso filmico.

La audiodescripción es uno de los mejores métodos para percibir las diferencias entre una película de acción y otra de situación. En las del primer tipo, las intervenciones de los narradores son mucho más frecuentes y cargadas de información, mientras que en las del segundo los diálogos se prolongan casi sin necesidad de descripciones externas.

Estas descripciones son lo único realmente radiofónico, añadido a la banda sonora de los filmes. Suponen la existencia de un narrador omnisciente que toma cuerpo en una voz agradable pero impersonal, indistintamente masculina o femenina, que no suele acumular cargas

expresivas propias al discurso narrado a través de su ritmo, de su volumen o de su entonación. Desde el punto de vista de la enunciación, su comportamiento corresponde al del narrador extradiegético, entidad no extraña ni al cine, ni a la radio. Sin embargo, su distinta naturaleza queda patente no sólo por esa asepsia informativa de las narraciones o descripciones, sino también por la extrema calidad del sonido de su voz, muy superior al resto de los componentes sonoros del filme. Diferencia que se agudiza puesto que la voz del narrador puede llegar a pisar las voces de los personajes, dominando la diégesis interna del discurso ficcional, además de hacer ver que la conoce, puesto que es la misma voz que sirve para leer los créditos, a veces antes de dar comienzo a la narración, otras intercalándose con descripciones y diálogos, dependiendo del orden de aparición que tengan en el discurso filmico.

Todos estos datos nos sitúan ante un narrador externo que se presenta con gran fuerza cognitiva y gran dominio de lo narrado, y que es una presencia física directa del sujeto de la enunciación, pero de la enunciación filmica. Por encima de él, necesariamente, se superpone ese otro sujeto de la enunciación, el radiofónico, convirtiéndose el discurso en la narración radiofónica de una narración filmica de hechos también narrativos. El producto textual se complica en algunos filmes cuando existen narradores internos, personajes que en algún momento

narran partes de la historia contada y a los que el narrador principal da paso. Se sucede entonces el juego de cajas chinas que, aunque pueda parecer extraño, no es nada inusual en el discurso radiofónico. Muy al contrario, es un hecho casi diario; recuérdese en los informativos los pasos de un narrador en estudio a otro corresponsal y de éste a otro y otro en los lugares de los hechos.

Partiendo de estos últimos datos, ya observamos que, si al principio decíamos que los discursos ficcionales correspondían en radio a la tendencia espectacular de este medio, la espectacularidad sólo existe en lo sorprendente, no en el hecho observable. En este tipo de discursos la narración es el esquema dominante, por encima de la mimesis dialogística. Ni siquiera existe en ellos una preocupación especial por lo visual. Las descripciones de los narradores externos no suelen conllevar un alto índice de elementos léxicos que remitan a lo visual. No abundan los adjetivos y las descripciones lo son más de movimientos, acciones y actitudes que de calificaciones visuales.

Quizás el objetivo de una audiodescripción de cine pensada para un público invidente tendría que ser el de la inclusión de un léxico que comportase sensaciones asimilables a la experiencia de un invidente, en cuyo caso sería más eficaz desde el punto de vista comunicativo la utilización de términos sinestésicos que hagan referencia al sentido del

tacto. No se puede olvidar que en la decodificación radiofónica es muy importante el último paso, la asimilación de lo oído a las experiencias reales o vicarias adquiridas. Un vidente podría assimilar estas audiodescripciones a experiencias personales realmente vividas o ya vistas en televisión o cine. Un invidente parcial o anterior vidente también podría hacerlo, pero un invidente total de nacimiento sólo puede recurrir a esa experiencia táctil o sonora de muchos de los hechos, objetos o personas que tienen cabida en una audiodescripción.

III.2.2. Recreaciones

La recreación consiste en elaborar un relato con principio y final, cerrado en sí mismo, donde uno de los personajes se implica como narrador de lo que está sucediendo. Se han hecho con personajes importantes de la Historia del hombre. Y se trata de volver al lugar donde vivió o trabajó el protagonista en cuestión y hacer que actores interpreten y den vida a un momento importante y recordado del quehacer que hizo famoso al personaje²⁰.

Generalmente no constituyen programa independiente, sino que

²⁰ Se pueden oír todavía estos microespacios incluidos como sección ficcional dentro del magazine de fin de semana de Inmaculada Jabato, directora del programa *La vida alegre*, de Canal Sur Radio. Se reconstruyeron las vidas de Velázquez, Mariana Pineda, Juan Ramón Jiménez, etc.

son miniespacios dentro de otros programas, preferentemente magazines. Por ello, conllevan incluso su propia sintonía, que suele estar relacionada con algún tipo de música que culturalmente nos recuerde una máquina del tiempo capaz de trasladarnos a otro tiempo y lugar. Son una interesante mezcla de realidad y ficción, o mejor dicho, de aparente realidad, ya que la misma persona que conduce el programa suele actuar como narrador de los hechos, y descriptor de los lugares o los personajes que van apareciendo en la escena ficcional con el estilo propio de reportero de acción, de campo al que se ajusta la figura del periodista director del programa.

A pesar de esa apariencia de realidad, esta fórmula posee los suficientes ingredientes como para saber que estamos ante una evidente ficción. La propia lógica del salto espacio-temporal de un hombre-mujer periodista contemporáneo a nosotros queda bien patente desde el principio, y a ello se suman referencias a la ropa contemporánea de los periodistas y el asombro de los personajes del pasado cuando entran en diálogo con esos personajes y son entrevistados ante la vestimenta, el comportamiento o los micrófonos de los presentadores.

Igualmente son recreaciones ficcionales, no sólo las referidas montadas sobre personajes importantes de la vida social, política y

cultural del hombre en el pasado, sino aquellas falsas entrevistas que también se realizan hoy a los actores o directores de cine contemporáneos de renombre que aparecen en programas del tipo *El cine*, de la SER. Dichas entrevistas son lógicamente falsas, entre otros motivos porque todos los entrevistados, aun siendo extranjeros, hablan un perfecto español.

Desde el punto de vista de construcción discursiva, este tipo de discursos ficcionales en nada se diferencia con respecto al relato radiofónico. Comparten con él todas las características propias del relato. A lo sumo contienen una mayor importancia en lo que al *showing* se refiere, puesto que todos son personajes mostrándose a sí mismos. Y poseen la peculiaridad de contar siempre con un narrador homodiegético, ya que el presentador se convierte en un personaje que entrevista a otros y que asume funciones narradoras del lugar, personajes y acciones, frente a los relatos radiofónicos comunes en los que el narrador suele ser un narrador externo omnisciente.

Siguiendo con la enunciación que presenta este tipo de textos, el oyente, por su parte, queda perfectamente integrado en el interior de los mismos. La apariencia de entrevista no debería otorgar un puesto directo al oyente, sin embargo, al suponerse que el presentador actúa como corresponsal que describe los lugares y personajes, lo hace

refiriéndose siempre a un “fíjense ustedes”, dando ese lugar directo y esa presencia apelativa en el discurso por parte del oyente. El pacto ficcional que realiza el oyente en este tipo de discursos ficcionales radiofónicos es también más elevado que otros del mismo medio. No olvidemos que el oyente es consciente de que el presentador del programa es real, es el periodista con el que toma contacto cada día y que en ese momento está intentando hacerle creer que se encuentra en el pasado o en otro lugar hablando con Tarantino, por ejemplo, en animada conversación en algún lugar del mundo y en un español perfecto. Se produce más aquí que en otros lugares del macrodiscurso radiofónico lo que Arturo Merayo llama, con otros autores, la compenetración dramática del oyente. Esa compenetración que provoca el mismo medio radio por ser “el medio caliente más vinculado a lo emotivo”²¹.

El sujeto de la enunciación y el sujeto institucional, sin embargo, quedan relegados de estos discursos ficcionales. Estos microespacios no llevan créditos, no los necesitan. Desde el momento en que incluyen al conductor habitual del programa o a algunos de los periodistas de plantilla, figuras perfectamente reconocibles por parte del oyente, la

²¹ Arturo Merayo: *Para entender la radio*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1992, p.97. En el mismo sentido se manifiesta M. Esslin en “La expresión dramática en el medio radiofónico”, perteneciente a AAVV: *I Semana Internacional de Estudios de Radio* (celebrada en Tenerife entre el 8 y el 13 de octubre de 1973), Madrid, RNE, 1974.

autoría de estos textos se asimila como productos elaborados por el mismo sujeto de la enunciación e institución, por el mismo equipo. Incluso se pueden reconocer a veces voces de otros periodistas conocidos de la emisora interpretando a personajes de ficción y no interpretándose a sí mismos como periodistas.

El papel funcional de los distintos radiosemas es prácticamente el mismo que los desempeñados en el teatro radiofónico, más que los del relato. No olvidemos que, a pesar de ser una narración interna, los personajes se muestran a sí mismos y es uno de los personajes el que relata. Luego la palabra dialogada se carga de una serie de funciones más parecidas a las del diálogo teatral radiofónico que a los de los diálogos breves del relato o el serial.

Ruido y silencio actúan con sus mismas funciones, pero es la música la que se utiliza de modo diferente con respecto a la música teatral. En estos espacios, la música, por encima de todo, es descriptiva, sugeridora del lugar y sobre todo de la época en los que se supone que estamos asistiendo a la recreación. Al tratarse de un diálogo y al no encontrarnos en una acción con exposición, nudo y desenlace, con conflicto, no es apenas utilizada con funciones expresivas de tensión, reflexión o acompañamiento de estados de ánimo de personajes.

La proliferación de estas reconstrucciones, sin duda, tiene mucho que ver con las falsas reconstrucciones de hechos reales con las que los *reality shows* televisivos han invadido nuestras pantallas. El espectáculo de la realidad, aunque sea de forma dramatizada y decididamente falsa, ha traspasado la barrera visual y penetrado en la sonosfera radiofónica como modo autóctono de la radio de una corriente informadora espectacularizada a fines del siglo XX.

En este sentido, nos sumamos a McLeish cuando afirma que “el diálogo en forma dramatizada puede ser un excelente vehículo para explicar una legislación (...) o simplemente para exponer los antecedentes de los temas de actualidad (...) Los ingredientes más útiles suelen ser: una dosis del humor de la calle, personajes familiares con los que el oyente puede identificarse, un profundo escepticismo y una verdad que puede ser demostrada (...) El empleo de este formato puede suponer un complejo esfuerzo adicional de producción, pero se puede obtener la misma eficacia si se limita a la lectura dramatizada de un libro, de un poema o de un documento histórico”²². Exactamente es la misma idea en la que se funda el creativo publicitario radiofónico para construir las cuñas publicitarias radiofónicas o las mismas promociones internas de cada cadena: efectividad y “vistosidad”.

²² Robert McLeish: *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, IORTV, 1985, p.183.

III.3.3. Personajes sueltos

Distinto resulta el caso de los personajes en cuanto a evidencia ficcional. Sin llegar al “maquiavelismo” de aquello que hemos llamado “ficciones perversas” -de las que luego hablaremos-, los marcadores diferenciales entre realidad y ficción no suelen estar nada claros en estos “entes ficcionales”, que no discursos ficcionales. Tanto es así, que muchos de estos personajes suelen ser incluso polémica de conversaciones entre los oyentes a propósito de si el Sr. Casamajor es o no Javier Sardá, si se pisan o no se pisan en sus parlamentos.

Más complicado aún resulta cuando la interpretación de dicho personaje no corre a cargo del mismo periodista, sino de otro, o puede

que hasta de un actor profesional, con lo que, a menos que la caricatura sea intencionadamente muy elevada, el engaño ficcional será imperceptible.

Como ya se ha reseñado, estos elementos ficcionales de los personajes sueltos no constituyen en sí mismos discursos independientes, sino que se trata de pinceladas de ficción incluidas en discursos no ficcionales. Esto hace que no se pueda aplicar el mismo esquema de análisis que hemos venido utilizando hasta ahora, puesto que el funcionamiento de la enunciación, de los radiosemas, el perfil de un oyente implícito o la construcción del espacio y el tiempo corresponderán al propio de un programa de entretenimiento o información, según se trate. La apariencia de estos programas es la de un programa magazine normal y corriente en el que se encuentran aplicadas las características habituales de este tipo de espacios. Sin embargo, es cierto que la propia presencia de un ser ficcional, falso, en el discurso, lógicamente arrastra consigo el comportamiento también ficcional, fingido, interpretado por parte del periodista conductor del programa que se despega de sí mismo como profesional del periodismo radiofónico para interpretar, fingir una conversación con un actor profesional que hace de tal o cual personaje o, lo que es más grave, consigo mismo como personaje.

Algunas características hacen peculiares las secciones en las que aparece este recurso del personaje ficcional. Dichos personajes son habituales, con lo que desde el punto de vista de la ficción, sus intervenciones suelen ser muy naturales, sin guión o con un guión muy disimulado, ya que el actor o el periodista a fuerza de hábito consigue hacer hablar a su personaje manteniendo siempre el registro adecuado al mismo y que lo hace diferenciable. Estos personajes, a diferencia de los propios periodistas y gracias a que poseen unos perfiles muy definidos que interesa recalcar, exponen sus ideas con soltura, e incluso llegar a opinar sobre los temas del día, en muchas ocasiones como *alter ego* del periodista estrella del programa. A veces hasta participan en conversaciones y entrevistas a invitados imprimiendo un toque provocativo, como voz del oyente. Es el recurso para poder decir aquello que el periodista como profesional del medio no puede o no quiere; es un modo de dejar la responsabilidad de la opinión a otro aun siendo el mismo.

Son parte activa del programa y, no obstante, cuando finaliza el programa no aparecen en los créditos. En éstos son citados los actores, no por sus nombres de personajes sino con sus nombres reales. Con lo que se puede crear en el oyente atento el conflicto de no encontrar correspondencia entre los informadores y la relación de los mismos. Sólo con ese dato se puede llegar a identificar la existencia de un ser

ficcional en el programa. Sólo así y con el dato de la existencia de un personaje excesivamente caracterizado por lo cómico, generalmente, o lo polémico de su propio perfil.

Son muchos los casos que se pueden encontrar hoy en la radio española. Desde el señor Casamajor, o Necrófilo en el programa *El cine* de la SER, hasta el actor Juan Manuel Lara que interpreta a varios personajes en el magazine a que ya hemos hecho referencia *La vida alegre* de Canal Sur Radio: Morales, un policía municipal, la Blau, un transexual, etc. E incluso se ha llegado en alguna emisora a producirse el caso de conversión de un personaje en pseudónimo de un guionista-presentador. Nos referimos al actor que interpretaba al personaje de un tal Angelito, chico recadero de un convento de monjas que relataba la hagiografía del santo del día en el programa *Vamos juntos*, de Canal Sur Radio en las temporadas 94/96, quien pasó a ser luego Hugo Devereau, relator de historias cómicas en el programa de la misma cadena *El programa de Carlos Herrera*, en las dos temporadas siguientes, y que en la actualidad es comentarista y colaborador diario en el siguiente programa de la mañana conducido por Irma Soriano en la cadena citada, con el mismo nombre, pseudónimo de su nombre propio, nombre que lógicamente no se puede desvelar.

Este mismo estilo de personajes ficcionales es el desarrollado

por Goma Espuma. Un estilo ficcional para la opinión casi siempre que va dirigido a un tipo de público joven y desenfadado. Este hecho seguramente está en relación con lo que dice Antonio Checa sobre que “se está produciendo un cambio cualitativo de las audiencias, que pasan a ser más jóvenes y más urbanas”²³.

La importancia de esta construcción ficcional está más en el hecho mismo de su existencia que en las características que lo hacen existir como seres radiofónicos, ya que si no son detectados es porque no poseen marcas ficcionales suficientes para ello, luego no son lo bastante analizables. A lo sumo podemos hablar, desde el punto de vista de la construcción narrativa, de la presencia que acompaña a estos personajes y que no suele aparecer en otros discursos radiofónicos, del fictodiálogo, que llama Jesús García Jiménez²⁴. O lo que es lo mismo, del monólogo que realiza un sólo presentador consigo mismo haciendo de personaje. Y, por supuesto, la ocultación del diálogo de escena, expresivo y dramático, como simple diálogo de comportamiento en los casos de intervención de un actor distinto del periodista.

²³En su artículo “Reflexiones sobre el presente de la radio en España”, en V. Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode, 1997, p.27.

²⁴ Jesús García Jiménez: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.

III.3.4. Oyentes/locutores-personajes

Que los presentadores puedan ser personajes creados *ex profeso* para un programa es algo fácil de entender. Recordemos el caso de “El loco de la colina”, cuando nadie sabía quién era Jesús Quintero. Los presentadores, locutores, sobre todo de magazine, pueden modelar una personalidad determinada de personaje, distinta a la suya propia, mucho más fácilmente cuando no es alguien conocido o dado a conocer por su trabajo periodístico ya en otros medios, como la televisión. Esto, sin duda, no es ficción o relato ficcional pero sí una ficcionalización. Pero que sean los oyentes los que puedan ser considerados como ficcionales cuesta ya un poco de

más trabajo entenderlo²⁵. El grado de ficción es el mismo que el anterior, es un grado mínimo de ficción y, creemos, que no de ficcionalización completa a la hora de contar cosas por las ondas. En espacios donde la llamada del oyente es la base del guión, encontramos una serie de oyentes asiduos al programa que llaman todas las noches y dan sus propios nombres. Decimos “todas las noches” porque normalmente este tipo de ficcionalización sucede en los programas *talk-show* nocturnos que tanto han proliferado en los últimos tiempos. Me refiero a programas del tipo *Hablar por hablar*, de Gemma Nierga para Onda Cero o *La noche de los sabios*, de Miguel Fernández, o *La noche más hermosa*, de Manolo Gordo.

Entre estos dos últimos programas, ambos de Canal Sur Radio, se produce un transvase de oyentes asiduos al primero, de domingo a jueves, y el segundo, de fin de semana, de 12 a 3 de la madrugada y de 12 a 8 de la mañana respectivamente. Los oyentes se identifican por sus nombres, reales o pseudónimos y como apellidos el lugar desde donde llaman. Hay oyentes incluso que se revisten de una personalidad de personajes diferente y tienen un nombre distinto al suyo real para

²⁵ La incursión y el dominio del oyente en el medio radiofónico sobrevino como consecuencia natural de la explosión de las radios libres. Así puede leerse en la amplia bibliografía existente sobre el tema y en concreto resulta esclarecedor el título de uno de los capítulos aparecidos en el libro de Peter Lewis y Jerry Booth: *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria*, Barcelona, Paidós, 1992, que dice así: “El radioyente como cómplice”, pp.187-215.

cada uno de los programas. Así, una señora de Córdoba es “Azahara de Córdoba” en *La noche de los sabios*, y “Mar de Córdoba” en *La noche más hermosa*. Su personaje-tipo en el primer programa es el de mujer madura interesante, humana y culturalmente hablando, mientras que su perfil en el segundo programa es el personaje-tipo de la madre amorosa y consejera. Lo mismo sucede con “Antonio de Málaga”, un personaje que circula todas las noches por las diversas tertulias políticas de la radio española y que en Canal Sur Radio se identifica con el nombre citado, mientras que cambia de nombre y de apellido de procedencia con otros lugares de España en Onda Cero, la SER y RNE.

Cuando los propios presentadores-locutores hacen de personajes de modo consciente, el oyente tiene la posibilidad de crear imaginariamente dos cuerpos distintos entrando en diálogo, dos perfiles físicos diferentes aunque pertenezcan al mismo soporte físico real. A la formación de una imagen para el locutor en la mente del oyente, se suma la de un interlocutor diferente, lo cual no es poco esfuerzo imaginativo por parte del oyente.

Y a este fenómeno, no poco complejo²⁶, se le añade el de las

²⁶ Así se aprecia en el completísimo trabajo del profesor Francisco García: “La imagen de los locutores de radio”, en V. Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode, 1997, pp. 45-72.

nuevas y variadas caracterizaciones efímeras de personajes-oyentes, interpretaciones que conllevan el problema de la facilidad de reconocimiento de las voces, pues los oyentes cambian sus nombres y hasta sus actitudes pero no suelen interpretar con sus voces, no trabajan la expresividad de la voz, puesto que no son actores profesionales.

En cuanto a construcción ficcional, estos presentadores-oyentes/personajes funcionan igual que los personajes sueltos que acabamos de comentar. Mientras que el presentador construido a sí mismo como personaje para un programa concreto sí se identifica con el personaje suelto comentado, algunos matices diferencian al oyente-personaje. Fundamentalmente la atenuación de las características como personajes, de las características de ficcionalidad. No se llega a la caricaturización, no hay rasgos fuertes que marquen las personalidades; suelen ser más naturales, menos perfilados como personajes con ciertas características muy definidas y siempre repetidas las mismas para que puedan ser percibidos como tales personajes.

No se puede olvidar que el personaje-profesional se hace con perfiles definidos de antemano para que tengan una efectividad dentro del programa. En el caso de los oyentes esa efectividad no está

premeditada profesionalmente por nadie y surge de modo espontáneo por parte del oyente común, luego como personaje no suele ser un personaje redondo completo e insistente en sus propias características y posturas ante los temas.

En cualquier caso, estos modos de ficcionalización del discurso radiofónico son mucho menos detectables como ficción que los personajes sueltos, ya de por sí difíciles de detectar. El presentador que finge una personalidad concreta y que en ningún momento da a conocer la suya real, no tiene por qué ser descubierto y, por tanto, tampoco identificado como ficcional. Tampoco sucede con los personajes-oyentes, salvo cuando despliegan su actuación haciendo de dos o más personajes en dos programas diferentes y existan otros oyentes fieles a esos programas que puedan descubrirlos. Si no es así, no son entes ficcionales, puesto que no se detectan.

El otro elemento que diferencia este procedimiento ficcional del de personajes sueltos tiene que ver con el problema de la recepción. Y es el que atañe a la identificación del oyente. La solidaridad que puede mostrar otro oyente con respecto al oyente que llama, a pesar de que sea también un personaje, es mucho más alta con respecto al del personaje-locutor, pues es la encarnación del destinatario en el discurso, la persona que está al mismo nivel que el oyente pasivo y que

toma cuerpo textual, siendo su representación discursiva directa.

III.3.5. Ficciones perversas

Por último, el fenómeno menos detectable y más peligroso. Las ficciones perversas son ficciones que no son detectables más que por descuidos de los informadores. Ya no se trata sólo de la inclusión de personajes ficcionales, sino que asistimos a modificaciones del propio discurso en cuanto a su existencia física, al montaje sonoro, a la manipulación de los contenidos en virtud de la forma. Me refiero a montajes informativos donde la información que se da no se ajusta a la realidad, es decir, es un engaño. No son muchos los testimonios recogidos pero evidentemente nunca sabremos cuál es el número real. Y son perversas porque suelen estar relacionadas con la formación de opinión del oyente con respecto a temas sociales y

políticos fundamentales.

Un ejemplo evidente, y descubierto por el montaje mal realizado, fue la “entrevista” sucedida entre un general argentino, responsable de muchas desapariciones de personas en la época de la represión militar, y la madre de uno de estos desaparecidos arrojado al mar, una de sus víctimas. Las conversaciones reales se produjeron telefónicamente en distintos tiempos entre el locutor argentino de Radio Mitre y el general, por un lado; y la madre y el locutor, por otro. La emisora argentina montó el diálogo, que se emitió en el informativo de mediodía por Onda Cero, el 26 de abril de 1995, intentando eliminar las preguntas del locutor y proporcionando continuidad a las confesiones del general con los lamentos de la madre, de modo que en todo momento parecía una conversación telefónica producida realmente entre ellos y marcada por una fuerte emotividad trágica. El periodista español que emitió en su informativo esta cinta argentina colaboró a la intensidad del discurso por medio del léxico lastimoso y de la entonación sentida que proporcionó a su entradilla y paso a la conversación y posterior comentario de la misma. El conjunto se alió con un poco de música de fondo²⁷.

²⁷ Así puede leerse en un artículo dedicado al caso en Guarinos, V.: “La cosmética radiofónica”, en V. Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Tripode, 1997, pp.73-88.

Este ejemplo concreto, parecido a lo que sucedió con las famosas imágenes televisivas emitidas por la CNN del Golfo en plena guerra cuando unas aves se posaban en un mar de alquitrán, imágenes que no correspondían al lugar, pues no existía ese tipo de aves en esa zona en esa época, no es el único. Aunque no sean muchos los casos encontrados o descubiertos de montaje deliberado con fines dramáticos de noticias en los informativos radiofónicos, sí es cierto que cada vez más recurre en la información de radio al testimonio directo de los afectados de las noticias y, lo que es peor, a noticias de color amarillo que raramente tenían cabida antes en la estructura de un diario radiofónico, hecho claro de arrastre de la moda televisiva de la información rosa y amarilla.

En definitiva, ambos tipo de casos, los falseados o los no falseados, nos llevan a comprobar que la información radiofónica tiende cada vez más a la fabulación, a la ficcionalización. Una ficcionalización informativa tan alta en la radio española que contrasta con la altura también de la credibilidad que posee la radio en España²⁸.

La naturaleza docudramática de ciertas, muchas, noticias se

²⁸Véanse al respecto los trabajos de Balsebre, A.: *La credibilidad de la radio informativa*, Barcelona, Feed-Back, 1994 y "La credibilidad de la radio en España", en V. Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípole, 1997, pp.5-18.

llega a materializar con una estructura de exposición, nudo y desenlace, conformando auténticos microrrelatos encauzados por un narrador extradiegético que da paso al discurso directo de los personajes que son las voces testimoniales. La contextualización dentro de un programa informativo anula, por supuesto, toda huella de identificación ficcional que el oyente pudiera darle al texto. No obstante, la propia construcción en forma de relato que el periodista otorga a su discurso, la planificación de la noticia y de los textos con los que la introduce y los momentos en los que quiere o no intercalar la voz del personaje, hacen de estas producciones radiofónicas unos textos muy cercanos a los relatos ficcionales. El propio locutor, narrador, contamina su discurso con un léxico apreciativo que lo coloca tomando postura con respecto al relato que profiere e inclinándose en su simpatía hacia la víctima o hacia el agresor de la historia-noticia que ofrece.

La información radiofónica, según Merayo²⁹, debe transmitirse con arreglo a tres principios fundamentales:

1.- "Esquematización. Se trata de facilitar los datos informativos de un modo conciso y comprensible, pero sin que por ello se omita ninguno de los importantes ni se altere su orden jerárquico".

²⁹ Arturo Merayo: op.cit., p.315.

2.- “Variación del interés. Los hechos deben presentarse desde distintas perspectivas, variando el punto de vista de una misma realidad, de modo que, a medida que se va sucediendo la misma información a lo largo de distintos programas, se modifique cíclicamente su interés a fin de evitar la monotonía y captar la atención del oyente.

3.- “Dramatización. Vinculada al interés humano en el medio radiofónico, viene propiciada por el uso de la voz humana... Mientras escucha el mensaje radiofónico -también el discurso informativo- el oyente plantea distintas expectativas o supuestos acerca de cuál será el desenlace posterior de los hechos que se narran”.

A la vista está que estos hechos de la dramatización que encontramos en los textos informativos radiofónicos no deben ser perjudiciales cuando se encuentran recomendados en los manuales para informadores. Sin embargo, dichas recomendaciones entran en conflicto con el esquematismo también recomendado, pues la asepsia informativa que el esquematismo proporciona se ve contrarrestada por la construcción de un dispositivo de suspense y por la incursión de los personajes afectados, otorgan dramaticidad, espectacularidad al discurso informativo.

Continúa Merayo opinando que “el suspense dramático puede

plantearse sin demasiada dificultad en el discurso informativo radiofónico. De hecho, el interés informativo se manifiesta en el deseo de conocer el acontecimiento que ha sucedido o va a suceder y en las circunstancias que lo acompañan. La tensión narrativa se logra en la radio por medio de determinadas músicas o efectos convenientemente contextualizados, pero, sobre todo, a través de la palabra³⁰. Y no sólo la palabra, sino la palabra y la voz que la produce, especialmente si es la del afectado. Así lo manifiesta Martínez Albertos: "La voz del testigo hace presente la noticia ante el oyente sin necesidad de artificio. La voz del testigo tiene una calidad viva y humana que jamás puede lograr la fría tipografía despersonalizada. El periodismo radiofónico es el prototipo de periodismo hablado, aquél que transmite la noticia con el verismo y la emoción de lo presente por medio de la voz"³¹. Sin embargo, esa emoción es lo que puede ayudar al oyente a fabular en su imaginación la supuesta noticia. Por eso, existen voces críticas que se oponen a tales prácticas, como la de Hills, quien afirma que "rigurosamente debe resistirse la tentación de dramatizar la noticia"³², y así con ello intenta continuar la tradición de evitar, limitar la capacidad expresiva de la radio, la utilización de voces cálidas, de

³⁰ Arturo Merayo: op.cit., p.316.

³¹ Martínez Albertos, J.L.: *Curso general de redacción periodística*, Barcelona, Mitre, 1986, p.441.

³² G.Hills: *Los informativos en radiotelevisión*, Madrid, IORTV, 1987, p.129.

efectos y música en los informativos en virtud de la objetividad. También hay otros críticos más realistas, como Emili Prado³³, que solucionan el tema escribiendo que eliminar las posibilidades expresivas del medio radiofónico en virtud de la objetividad es fácil pero poco probable: en definitiva, irresistible.

La narrativa fragmentaria del boletín informativo diario de radio contiene, por tanto, microrrelatos ficcionales, no todos. Dependerá del interés de la noticia, o de sus posibilidades dramatizables que adquiera o no una formulación más ficcional que las otras que compongan el gran discurso del diario hablado, un discurso formulado por plurinarradores que se dan paso unos a otros conformando una narración en abismo de microrrelatos.

El periodista-locutor-narrador de este tipo de noticias “ficcionalizadas”, montadas, o bien de las dramatizadas, por la aparición de los personajes afectados, cumple una función muy parecida a la de los narradores ficcionales, tanto los narradores radiofónicos de relatos, como del propio cine. Y lo hace en tanto que es vínculo simbólico entre los episodios narrativos del informativo y en tanto que su función es la de esconder que son los verdaderos constructores del discurso, no mostrándose como omniscientes ni

³³ Emili Prado: *Estructura de la información radiofónica*, Barcelona, Mitre, 1985.

omnipotentes sino dejando paso al discurso directo de los personajes, haciendo creer que son meros intermediarios entre el oyente y la verdad, cuando sólo lo son de la verosimilitud.

Estamos pisando, por tanto, el terreno de la presunta narración objetiva³⁴. La narración objetiva, tan intentada en cine desde el cine-ojo de Vertov hasta el Neorrealismo, parece connatural al medio radiofónico. Sin embargo, también la participación continua del oyente en el discurso aporta al medio un alto grado de docudrama, y ya sabemos que lo docudramático en sí esconde buena parte de ficcionalización.

El relato objetivo se fundamenta, según García Jiménez³⁵, en criterios de objetividad, verdad, autenticidad, genuinidad, veracidad y verosimilitud. Sin embargo, el mismo autor explica que en el relato audiovisual informativo ni en el relato ficcional hay cabida para la objetividad. Dice que “la objetividad es ese inmenso espacio negro, frío, impersonal e incomunicado, donde habitan los seres en silencio. Cuando las instancias de enunciación les tienden un puente y les

³⁴ Pueden verse sobre informativos radiofónicos las obras de Mariano Cebrián: *Géneros informativos audiovisuales. Radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*, Madrid, Ciencia 3, 1992 y *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis, 1994.

³⁵ Jesús García Jiménez: *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995, p.95.

alargan la mano para invitarlos, uno a uno, a la existencia histórica o a la existencia ficcional, se destruye automáticamente la objetividad, toda la objetividad, porque ésta es indivisible. Narrar es una operación virtual. Consiste en tomar partido por el reino de la subjetividad para fingir ese viaje imposible³⁶.

En cuanto al criterio de verdad, en el discurso audiovisual completo tenemos la posibilidad de entender que se produce una adecuación real entre lo representado y la verdad en tanto que percibimos la imagen visual tal y como se supone que es el objeto en la realidad. Sin embargo, la relación de un hecho con palabras infiltra ya toda clase de posibles inexactitudes y, por tanto, de, sino falsedades, sí al menos no-verdades. De la autenticidad podríamos decir más o menos lo mismo. Sólo la voz documental, el sonido grabado a pie de suceso puede ser entendido como auténtico, como incursión del referente en el propio discurso. Y lo mismo sucede en la información radiofónica con la genuinidad y la veracidad.

Sólo la verosimilitud, como en cualquier otro discurso radiofónico ficcional, alcanza su grado máximo en los informativos radiofónicos. Lógicamente la credibilidad, que todo informativo debe tener, exige la construcción verosímil de la narración formulada por el

³⁶Ibídem y p.96 y ss.

locutor. Se nos ofrece una historia formulada como creíble, posible en su posibilidad de existencia.

Los indicios de objetividad en el relato audiovisual se basan en la aparición de personajes históricos, lugares y objetos históricos y tiempo cronológico, en la aseveración contundente por parte del relator, en una retórica espontánea que suponga la no elaboración del discurso y en la aparición de citas internas verbales del personaje afectado. Y aunque todos estos indicios necesarios aparecen en estas “noticias ficcionalizadas” de las ficciones que hemos llamado “perversas”, bien es verdad que también aparecen todos aquellos indicios de subjetividad tradicionalmente entendidos como tales en la narrativa audiovisual, como son: el rasgo autobiográfico, la utilización de la primera persona por parte del narrador-locutor, el estilema de autor, su estilo propio de construcción y narración de la noticia o su toma de postura a través del léxico y de la entonación e incluso del orden otorgado a la noticia...

A todo ello viene a sumarse el hecho de que en la mayor parte de los informativos radiofónicos los conductores-directores firman con rotundidad sus boletines, con lo que se conforma una figura de supranarrador, que es en sí el locutor como voz de la institución. Como tal puede llegar a convertir una noticia así tratada en un “universo de

sentido”, en un “universo de verdad”³⁷ basado en la semántica y la pragmática de su propia locución. De este modo, alcanzado un alto grado de credibilidad habitual por su parte con respecto al oyente asiduo, éste no interpretará ficcionalidad en sus parlamentos o ni siquiera contará con la posibilidad de creer que en algún momento se le pueda engañar en la verdad de una noticia, tanto en sus contenidos como el montaje de realización de la misma. La perversidad, así, se corresponde también con la ingenuidad del oyente fiel que mantiene la guardia baja.

³⁷ García Jiménez: *op.cit.*, p.121.

IV. PROPUESTA DE UNA NUEVA TIPOLOGÍA PARA LA FICCIÓN RADIOFÓNICA

Finalizado el repaso de las fórmulas ficcionales y de sus características discursivo-narrativas más importantes, y siendo conscientes de que la aparición de todas las fórmulas hasta aquí descritas no es una cuestión de homogeneidad ni en cantidad ni en calidad, procuraremos establecer una tipología alternativa a las existentes, o mejor dicho, a las inexistentes. Incluiremos en esta tipología todos los discursos ficcionales radiofónicos independientemente de que se trate de textos ya arcaicos y desaparecidos o de que sean textos difundidos por una sola cadena y poco extendidos aún, o no considerados como ficcionales por todos los

críticos del medio. Eso sí, intentaremos justificar la presencia de todos ellos, especialmente de los novedosos.

Partimos, como ya se dijo en su momento, de la consideración de ficcionalidad que engloba todo texto elaborado con fines expresivos distintos del de la información o formación y todo rasgo, índice o “ser ficcional” susceptibles de ser incluidos en textos no propiamente ficcionales, pero sí contaminados en ciertas zonas por la ficcionalidad al llevar en su propia constitución discursiva esos rasgos, índices o seres ficcionales. La característica que los hace ficcionales a todos será la acumulación de elementos simbólico-analógicos que lo hagan diferenciables de “lo real” para el oyente, o para el analista -que como oyente “avisado” puede reconocer esos elementos simbólico-analógicos en personajes oyentes o presentadores y en las ficciones ya denominadas aquí como perversas-.

Así, entendemos que son fórmulas ficcionales las siguientes, “por orden de antigüedad” si se quiere: el teatro radiofónico o radiodrama y el teatro seriado; el relato, la radionovela, serial o relato seriado; parte de la publicidad en radio; los personajes sueltos; los oyentes y locutores personajes; las audiodescripciones y las ficciones perversas.

Si el criterio de ficcionalidad nos ha llevado a separar estos textos y personajes y realzarlos dentro del macrodiscurso radiofónico, el paso siguiente será el de la agrupación por afinidades. Ya rechazamos anteriormente el criterio de lo dialogado. El diálogo, como medio de expresión, es en sí mismo más importante como medio de desarrollo de lo enunciado y no de la enunciación, aunque la propia naturaleza radiofónica pueda simular lo contrario. En su lugar, la diferencia *showing/telling* nos resulta más operativa a la hora de enmarcar los géneros en dos grandes bloques: el de la narración encubierta o mostración y el de la narración explícitamente manifiesta o relación, demarcados por la aparición o no de un narrador corporeizado. De ahora en adelante los llamaremos **dramatización** y **narración**. Asignando, según sus características, cada uno de los textos y elementos analizados a una de las dos modalidades, se resuelve el siguiente cuadro:

I. GÉNEROS FICCIONALES DRAMATIZADOS:

I.1. Discursos ficcionales

I.1.1. Discursivamente únicos: teatro radiofónico, parte de la publicidad radiofónica (microdramatizaciones).

I.1.2. Discursivamente seriados: teatro seriado (que

incluiría buena parte de algunas llamadas “radionovelas”).

I.2. Entes ficcionales: personajes sueltos intercalados en discursos informativos o de entretenimiento, oyentes/personajes y locutores/personajes, también dentro de programas no-ficcionales.

II. GÉNEROS FICCIONALES NARRATIVOS:

II.1. Discursos

II.1. Discursivamente únicos: relatos radiofónicos, parte de la publicidad radiofónica (microrrelatos) y “ficciones perversas” (relatos no-verdaderos o no-reales incluidos en informativos u otro tipo de programas no ficcionales) y audiodescripciones.

II.2. Discursivamente seriados: radionovela o serial radiofónico.

II.2. Entes ficcionales: personajes, oyentes/personajes y locutores/personajes.

Tanto en las construcciones textuales con predominio del *showing* como en las que predomina el *telling*, se puede hacer un uso más o menos abundante y combinado del diálogo, por ese motivo no hemos tomado como punto de referencia esta posibilidad para establecer divisiones dentro de los subgéneros. En lo ficcional y entre lo mostrado o narrado, hemos preferido usar el criterio de ser discurso completo o sólo rasgo ficcional, y a su vez, dentro del discurso completo advertimos cuáles son únicos, con principio y final, y cuáles son seriados.

Desde luego, tal variedad de textos y rasgos ficcionales no pueden ya continuar etiquetándose bajo el estigma de “dramático radiofónico”. Cualquier texto narrativo es en sí mismo también dramático, en tanto que cuenta con una exposición, un nudo y un desenlace, una situación de conflicto que tiende a arreglarse, a disolverse, o a empeorar. Si además de esta acepción de lo dramático, asignamos otro matiz al término en el sentido más teatralizante, entonces encontraremos que ciertas manifestaciones textuales radiofónicas son estrictamente o en su mayor parte dramáticas, pero también hay otra gran variedad de discursos radiofónicos narrativos, menos teatralizantes y, por tanto, menos dramáticos en el segundo

sentido, que también deben ser considerados ficcionales pero no necesariamente sólo dramáticos, como hasta ahora ha venido siendo. Por ello, mejor abrirles una posibilidad de denominación más ajustada a sus propias naturalezas.

IV. EL TEATRO RADIOFÓNICO

IV.1. El teatro en los medios de comunicación:

Cine y televisión.

Averiguar y comprender las razones que hacen del teatro un modo de comunicación usado hasta hoy como fuente de adaptación de textos y como fuente de imitación de procedimientos expresivos supone la labor previa de comparación de las naturalezas de cada uno de los dos fenómenos de comunicación: el teatro y los medios audiovisuales -cine y televisión ahora, pues profundizaremos más tarde sólo en radio-. El conocimiento de sus especificidades, dispares o análogas, ayudan a elaborar un perfil de cada medio, de tal suerte que se vuelva factible el hallazgo de una zona común para todos que demuestre la posibilidad de un discurso híbrido y sus características.

Nos puede servir para ubicarnos la división general de las artes que realiza Kowzan: "Las nociones tradicionales de espacio y tiempo serán el punto de partida de la división de las artes en dos grandes grupos: las artes espaciales y las artes temporales. El primer grupo abarca las artes plásticas -el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura- y todo lo que habitualmente se denomina artes visuales. El segundo grupo comprende la música y la literatura"¹. Hasta el momento parece que no tendríamos lugar donde situarnos, ni por parte del teatro, ni por parte del cine o la televisión. No obstante, aclara este autor que existiría un tercer grupo formado por las artes del espectáculo: "El arte del espectáculo no pertenece a ninguno de los dos grupos mencionados. En nuestra opinión constituye un grupo particular y diferenciado... Es el arte cuyos productos se comunican necesariamente en un espacio y en un tiempo determinados... Los productos del arte del espectáculo necesitan los dos elementos a la vez. Esto los distingue de las demás artes, y nos induce a considerarlos como un grupo autónomo... Una obra de arte que se comunica obligatoriamente en el espacio y en el tiempo"².

¹ T.Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992, p.19.

² T.Kowzan, op.cit., p.26. Pienso que no es desacertada la idea aunque sí me parece que está mal formulada. Comunicarse, todos los objetos de arte se comunican en un espacio y un tiempo determinados y necesitan de ambas cosas. Aunque nunca llega a especificarlo, deduzco, por cómo se continúan sus reflexiones, que se refiere a la producción del mensaje en simultaneidad a la

Incluye en esta categoría al teatro y al cine³.

Partimos de la comparación teatro-cine/televisión como espectáculos audiovisuales, como medios de comunicación con un tipo de recepción que en nada se acerca a la recepción lectora de discursos escritos. No hablamos, pues, de literatura dramática. Siguiendo de nuevo a Kowzan, consideramos que la literatura dramática es otra cosa diferente al teatro y que "lo que parece común al arte literario y al arte

recepción y no previamente como podría ocurrir con un cuadro. Esa imagen está ahí inmortalizada, una película no existe como mensaje hasta el momento de ser activada por el proyccionista, una obra de teatro no existe hasta que no se levanta el telón, tampoco los fuegos artificiales o la corrida de toros o el partido de cualquier deporte. Sí existe el libro, el cuadro, la estatua aunque no sean actualizadas como mensajes en ese momento, pero existen. Me sigue resultando entonces chocante su inclusión de la música en este otro apartado de las artes temporales, pues en ningún caso considero que la partitura sea la música sino su registro codificado, como tampoco el libreto de un espectáculo es el espectáculo.

³ La relación exacta que proporciona de producciones incluidas entre las artes del espectáculo, discutible en bastantes aspectos, es la siguiente: "La representación de un drama y un escaparate animado, la misa pontificia y el juego de agua, el espectáculo de variedades y el cine, las sombras chinescas y la coronación real, el patinaje artístico y el recital de un cantautor, la ópera y la reconstrucción cinética, el cortejo carnavalesco y la recitación de un rapsoda, los fuegos artificiales y la pantomima, el striptease y la fiesta principesca, las marionetas y el número del prestidigitador, el optófono y el desfile militar, el circo y el cosmorama, el ballet y la exhibición náutica, luces y sonidos, y la linterna mágica, la canción de verbena y el concierto sinfónico, las evoluciones de los gimnastas y el espectáculo de autómatas, son otras tantas manifestaciones del arte del espectáculo", op.cit., p.26.

del espectáculo, es la literatura dramática"⁴. El mundo que nos interesa es el de la puesta en escena, no el de la puesta en palabras. Aunque el proceso discursivo del cine se aproxime más como "escritura" a la literatura escrita, no ocurre lo mismo con su proceso de comunicación, el que se realiza al ser recibido.

Secundo los presupuestos a propósito del texto dramático escrito como literatura, texto cerrado e independiente del discurso escénico, que resultaría ser otro medio y, por tanto, otro discurso diferente al literario, transcodificado, e independiente del escrito, no como texto no clausurado, ni terminado hasta ser puesto en escena. A nadie se le ocurriría afirmar que el guión de cine es un texto no clausurado hasta que se termina por convertir en película. Por la consideración de texto clausurado no me queda más remedio que defender una literatura dramática sin relación directa con el texto escénico en la que el valor del diálogo es exactamente el mismo que el de las acotaciones. Por ello, no es en el texto donde se encuentra el límite entre la literatura y el espectáculo, podríamos incluso afirmar que dicho límite no existe y que lo máximo de lo que podríamos hablar sería de la adaptación del mismo modo que lo hacemos con la novela

⁴ T.Kowzan, op.cit., p.63.

y el cine⁵. Así, el estudio se convertiría en un trabajo de narratología comparada pura⁶ y no es ése nuestro propósito -nuestros objetos de estudio no nos lo permiten- sino otro muy distinto, el de comparación de narrativa filmica/televisiva con teatralidad escénica.

No es necesario aclarar que, por los mismos motivos, cuando hablamos de cine no lo hacemos tanto en el sentido de soporte de celuloide como en el de discurso audiovisual de ficción, por lo que no se podrán excluir textos narrativos audiovisuales grabados y montados con técnica de vídeo en cinta magnética⁷.

Como ya se trató en otra ocasión, en el estudio comparativo

⁵ Tema sobre el que ya he hablado en otro trabajo al cual remitivos: AAVV, *Comunicación y espectáculo*, Sevilla, Don Quijote, 1994, capítulo "Teatro y literatura dramática: Entre cajas y entre líneas", pp.77-97.

⁶ Me sumo a los presupuestos de Jenaro Talens según los cuales "denominaremos literatura a toda manifestación de arte verbal, esto es, a todo lenguaje modelizante secundario no incluíble en las categorías teatrales o parateatrales que, aunque tradicionalmente consideradas como literatura, nosotros definiremos como espectáculo. Los géneros literarios, por su parte, quedarán constituidos sobre la base de rasgos cuantitativa o cualitativamente dominantes. Así distinguiremos poesía de novela, o lírica de épica". Puede seguirse la lectura en el volumen colectivo *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, 1988. La cita anterior corresponde a la p.65.

⁷ De ser así se perderían para el análisis por ejemplo el *Hamlet* de Celestino Coronado u otras películas que usan técnicas de televisión como el *Prospero's books* -adaptación de *La tempestad*- de Greenaway.

sobre el teatro y la televisión⁸, existen unos elementos comunes entre el teatro y los medios audiovisuales de comunicación cuando éstos últimos, cine y televisión, realizan discursos artísticos de ficción. Por otro lado, comparten la capacidad de ser medios de comunicación, y un tipo de comunicación determinada, la espectacular.

Que el cine y la televisión son medios de comunicación parece que nadie lo discute. Sin embargo, si se aplican determinados presupuestos sobre lo que es "medio de comunicación" podemos o bien negar la posibilidad de que el cine lo sea, o bien incluir también el teatro como medio de ese tipo. Cierto es que la comunicación teatral de hoy no recuerda la comunicación que el teatro establecía con su público en número de personas a las que llegaba o en efectos provocados en la audiencia, como ocurría en el Barroco. Pero no es menos cierto que, aún hoy, sigue siendo un vehículo de comunicación, aunque para minorías, como otros espectáculos en directo. Posee la ventaja de lo vivo, de la copresencia espacio-temporal, y la posibilidad de *feed-back* que conlleva toda experiencia directa, negada al cine y la televisión.

Sin embargo, mitificaciones aparte, tomemos la definición de

⁸ V. Guarinos, *Teatro y televisión*, Sevilla, CAT, 1992.

Pavis sobre comunicación teatral y tendremos más datos quizás no tan alentadores. Define así Pavis la comunicación teatral: "proceso de intercambio de información entre la escena y la sala"⁹. Se ajusta la definición a la comunicación externa, mientras que existiría otra interna, la que se produce entre personaje y personaje, entre actor y actor, y que forman el todo informativo que se quiere intercambiar con la sala. Con dicha sala se mantiene de nuevo doble comunicación: la de los personajes con cada espectador y la del actor con el espectador.

De este último se puede obtener una doble información en lo que respecta a la calidad profesional de su trabajo y a las cualidades del personaje interpretado. Además de la relación espectador-espectador, cabe la posibilidad de interpretar un vínculo comunicativo entre el conjunto de la escena-sala con el exterior.

La maquinaria teatral en su conjunto, el hecho teatral, independientemente del mensaje teatral concreto, puede ser considerado como medio. La forma más simple de comunicación es la interpersonal y produce el diálogo. Se establece de modo directo entre emisor y receptor al intercambiar sus roles. Pero existe otro tipo de comunicaciones. A medida que aumenta el número de receptores, "o

⁹ P.Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, p.87.

según aumenta la distancia entre el emisor y el receptor, el hombre necesita utilizar diversos medios para hacer llegar su voz, para hacer llegar su lengua. Pero cuanto mayores son los medios necesarios, más difícil es poseerlos. Así el hombre llega a condenar al silencio a sus semejantes, impedirles las respuestas"¹⁰. Esta es la situación de la comunicación de masas. Entre ambos extremos, entre la comunicación de masas y la interpersonal, se encuentra un tercer modo, el de la comunicación con pequeños grupos. Es la que definiría la comunicación teatral, cercana a la interpersonal por la posibilidad de respuesta y cercana a la comunicación de masas por la ausencia del emisor, autor-director. La relación, el contacto, se establece, como en el cine, entre el mensaje y el receptor.

Como procesos, tanto el cine como el teatro producen una comunicación inmediata entre mensaje y receptor. Pero como maquinarias, son medios que posibilitan el puente entre el autor-director-realizador con el público. Desestimamos las opiniones de Mounin cuando afirma que "los espectadores jamás pueden responder a los actores. Se podrían objetar los murmullos y los suspiros, los bravos y los silbidos, algunos otros indicios mímicos y gestuales, que son las únicas respuestas observables y posibles del público a las

¹⁰ J.Urrutia, *Sistemas de comunicación*, Sevilla, Alfar, 1990, p.34.

actores: pero estas respuestas forman parte de otro sistema de comunicación diferente del que constituye la propia obra de teatro"¹¹. Esas manifestaciones apuntadas no pertenecen a la comunicación teatral entendida la puesta en escena sólo como mensaje. No podrían serlo jamás ya que el receptor nunca contesta al sujeto de la acción que expresa el mensaje, sino al emisor del mensaje. Sí lo son si lo consideramos medio, puesto que esos datos serán respuesta del público receptor al emisor-autor, director o actor dependiendo de si va dirigida a la calidad de la obra en sí, al montaje, o a la interpretación. Sólo uno de los emisores está, no los otros dos, autor y director. El público protesta o aplaude frente al mensaje, pues es lo único que tiene presente, pero el receptor al que va dirigido ese mensaje es el ausente emisor del mensaje teatral. Lo mismo ocurre en cine, sólo que la no presencia de algo vivo hace que ya el espectador de cine no aplauda siquiera, pues no tendrá el reconocimiento de gratitud de ese único emisor presente.

Medios son, también comunicación. Comunicar implica intencionalidad y el mero hecho de la existencia de una puesta en escena o de una película implican intención comunicativa. Hasta aquí corren bastante parejos, cine/televisión-teatro, y no se alejarán de

¹¹ G.Mounin, del capítulo "La comunicación teatral", en *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972, p.101.

momento. El problema del *feed-back*, de la posible respuesta, tampoco los separa. Si al teatro no puede aplicarse la relación interpersonal, puede tomarse como respuesta indirecta la modificación de la conducta, que ya se da desde el momento en que el espectador acude a la propuesta de mensaje y va al teatro. Y si un indicio modifica los conocimientos, la conducta del receptor, también el mensaje de cualquier pieza de teatro puede hacerlo.

La comunicación, entendida en sentido tradicional, la conversación escena-sala, no existe. Como tampoco en cine y televisión. Raras veces se tiende el camino de retorno desde el espectador hacia el escenario, y cada vez ocurre menos, incluso en aquellos casos en que se pretende romper la barrera de la cuarta pared y se da participación al espectador. El espectador siempre lo es y cuando participa actúa tal y como quiere y tiene previsto el actor. Según esto, la comunicación teatral con el espectador es la misma que la existente en cine y televisión. No obstante, en la comunicación teatral existen unos elementos ausentes en estos otros medios. Podríamos concluir en que lo importante en la comunicación teatral es el vivo, la percepción sensorial directa y la libertad de encauzamiento de la recepción por parte del espectador. Pero no olvidemos tampoco que en teatro, cada vez más, se recurre al material grabado, a la megafonía, elemento que lo acerca a los medios audiovisuales, y que

esa libertad receptora también está coartada por el ángulo de visión que ofrece la localidad en la que se encuentre el receptor. Si algo tiene de peculiar la comunicación teatral y que la distingue del resto de la comunicación audiovisual es la virtualidad. Aunque el espectador de teatro no intervenga en el universo de ficción que se le presenta, siempre tiene la posibilidad de hacerlo, se trata de la magia de lo tangible, de lo potencialmente palpable. Pero aunque el teatro requiere la distancia próxima necesaria para implicar al público, siempre se mantiene la intención de no facilitar tacto, pues esto llevaría a una relación interpersonal del espectador con el actor y pasaría de ser una experiencia receptora de tipo espectacular a una experiencia personal.

Ni siquiera la relación espectador-espectador diferencia esta comunicación de otras audiovisuales, sí de la recepción de televisión, pero no de la de cine. Incluso la complicidad establecida entre el mensaje y el espectador es muy similar en ambos casos. El espectador acude con un propósito y aguanta hasta el final. Se trata de una acción normalizada. El pacto espectadorial es previo, anterior a la entrada en la sala de teatro o de cine. A esto se suma que la comunicación de los espectadores entre sí, la comunión y recepción conjunta, también se produce en el espectáculo cinematográfico, cuyos espectadores no se sienten telespectadores, espectadores a distancia de algo que ocurrió en otro momento y que ahora se proyecta para ellos. Saben que el

filme se creó para ser percibido así y no en vivo y no se produce extrañamiento.

Y si ambos son medios, además son medios espectaculares. Aunque el espectáculo rey es el teatro, no se puede negar que también el cine lo es y buena parte de la televisión. Como sucede con la televisión, no sólo el producto, el mensaje filmico, las películas son espectáculo, o el acto de la proyección es un hecho espectacular, en sentido etimológico, sino que también en el sentido figurado el hecho cinematográfico fue espectacular, sorprendente en sus comienzos como invento. Es algo que no hay por qué justificar. No ocurre lo mismo que con la televisión. Mientras esta última es un servicio y ha tenido que espectacularizarse para darse tintes de algo artístico, el cine no necesita de ello. Es en sí y nació siendo un espectáculo, un entretenimiento.

Si seguimos la definición de Kowzan, el cine es uno más de los productos de las artes del espectáculo: "Al cine se le puede aplicar nuestra definición preliminar del arte del espectáculo: los productos del arte del cine (las películas) se comunican obligatoriamente en el espacio y en el tiempo"¹². Es decir, necesitan de una puesta en escena

¹² T.Kowzan, op.cit., p.40.

para ser disfrutados.

Con todo, si el teatro es el espectáculo rey, se pueden cotejar las características aplicadas a él en comparación con las cinematográficas y televisivas. El teatro, desde sus orígenes, se descubre como un complejo mundo acumulativo y hermanador de tantos códigos, como también lo es hoy el cine y la televisión, formas, una ancestral y otras modernas, de vivificación del imaginario del hombre. El teatro como espectáculo estético supone una experiencia artística que existe también en el cine.

Aún así, alejándonos de estos idealismos, la terminología define que "es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado... Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican la participación del público (deportes, circo, cultos, interacciones sociales)"¹³. Efectivamente también el cine y la televisión se ofrecen para ser vistos y son una fórmula de representación. De representación y de puesta en escena, aunque esta última forma parte de los contenidos y no de la superficie significativa en cine y televisión. La puesta en escena del

¹³ P.Pavis, op.cit., p.191.

cine es precisamente la proyección y entre ésta y la teatral o escenográfica media la puesta en serie de los planos y secuencias. En cualquier caso, esa "puesta en pantalla" ya permite la noción de espectacularidad.

No obstante, ese final de la definición de Pavis puede sorprendernos un poco: "y otras actividades que implican la participación del público". Y cita entre dichas actividades las de deportes, de las que, en realidad, tampoco se puede decir que tengan mucha participación del público. No es connatural a la noción de espectáculo la participación del público más que en la forma en que lo hace normalmente, en la de receptor. Yo diría incluso que puede llegar a ser contradictorio, pues, como ya dijimos, una cosa es ver y disfrutar de lo que se ve, y otra muy distinta participar, se trata de dos experiencias diferentes, espectacular y personal. Por otro lado, si esto se refiere al hecho de copresencia física, tampoco es definitorio para la noción de espectáculo y la propia definición se contradice entonces al incluir el cine en la clasificación.

Tampoco la oposición tecnicidad *versus* naturalidad en nada implica que el objetivo del producto sea el de ser mirado. Y en cualquier caso la naturaleza del cine y la de la televisión es ser visto así, en diferido, pues no cabe la posibilidad de ver en directo un mundo

fragmentado y narrado. En este sentido es también directo, en vivo al momento de la proyección, de la actualización del discurso. Distinto sería lo de ver cine en televisión, o vídeo, ahí sí hay una mediación en cuanto a espectáculo, no es la puesta en escena pensada para esa película. Una nueva puesta en escena se superpone a la original, la televisiva.

Por último, no olvidemos que en la base de todo discurso espectacular se encuentran al menos la intención emisora y la predisposición del receptor. En teatro, como en cine, la intención espectacular, ya lo hemos dicho, es clara, la de crear algo para ser visto. En cuanto a la predisposición receptora también, se acude a un local de teatro o de exhibición de cine, o se cambia un canal, para ver y es el propio receptor el que reconoce o no espectáculo en cine y teatro como lo hace en una competición deportiva. Ambos son medios, espectaculares artísticos y estéticos, no sólo comunican a través de la vista y la puesta en escena sino que se hacen con "rasgos no importantes para la producción de sentido sino focalizados hacia la interacción comunicativa"¹⁴, y a los modos con los que lo hace el teatro -decorados, luces, sonido, palabra, gestos, movimiento, vestuario- hay

¹⁴ G.Bettetini, "Por un establecimiento semiopragmático del concepto de simulación", en AAVV: *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990, p.76.

que añadirles los específicos filmicos que se superponen a la puesta en escena: ángulos, perspectivas, movimientos de cámara, lógicas de transición de imágenes, etc.

Medios de comunicación espectaculares, cine, televisión y teatro comparten un elemento más: la categoría de lo dramático. En palabras de Metz, "el teatro y el cine participan, ambos, en la amplia categoría cultural de lo dramático. Lo dramático rebasa en mucho el campo de lo teatral, con el cual se le confunde con frecuencia; hay drama en el cine y hay drama en la televisión..."¹⁵. Cuando la fábula se articula sobre sí misma, cuando sus propios protagonistas se elevan como únicos mediadores entre el universo de ficción y el receptor, o al menos, así lo aparenta, se produce lo dramático, entendido "drama" como "forma mimética del relato no planteada por el narrador, sino representada directamente por medio del conflicto de los personajes y expreso por el diálogo entre ellos"¹⁶.

Sin embargo, si, como siempre se admite, el cine es narración, debe existir algo más que venga a completar esa noción de "drama"

¹⁵ Ch.Metz, "El cine clásico entre el teatro, la novela y el poema", en *Videoforum*, nº4, Caracas, 1979, p.8.

¹⁶ Definición del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 1986, p.109.

que ayude a diferenciar el drama filmico del drama teatral. Aunque en el medio audiovisual se puede denominar "dramáticos" al conjunto constituido por series, telenovelas, telefilmes, teleteatro, en definitiva discursos de ficción, también se puede hacer extensivo el uso del término a determinado componente de otros discursos, en este caso informativos en los que se habla de tensión dramática como tensión narrativa, es decir, como tensión de la acción, del conflicto narrativo. Drama como acción, por tanto, como acción no efectivamente producida ante nosotros sino como fábula, como historia.

El teatro en este caso reúne lo dramático por dos veces: en la fábula y en lo espectacular, en la historia y en la puesta en escena. En lo que se cuenta y en el modo en que se cuenta. La representación es dramática por naturaleza. Drama etimológicamente es acción. Como dice Pavis, "el acontecimiento se desarrolla ante nosotros en un presente inmediato. Pretende que lo revivamos"¹⁷. Desde el contenido, el teatro es dramático porque en su fábula hay conflicto; desde la expresión, también lo es porque se manifiesta a través de la puesta en escena, de la ausencia de narrador, de mano que interceda entre los personajes y los receptores. Contiene los dos componentes mientras que el cine no los posee. El cine plantea discursos narrativos, no

¹⁷ P.Pavis, op.cit., p.149-54.

escénicos. La puesta en escena viva es contenido en el cine, no forma, no es acción directamente impuesta a la mirada, es narración, no ocurre en un presente inmediato. La selección y puesta en serie de lo ocurrido supone ya una mano narradora, aunque cierto es que esa mano, sobre todo en el MRI, en el cine clásico, se ha preocupado siempre de borrar sus propias huellas narradoras. Cuando se usa "dramático" para otro medio distinto del teatro se está haciendo un uso parcial del término, se aplica sólo a una parte de sus posibilidades significativas. El cine sólo es dramático en contenidos, el de las fábulas y el de la puesta en escena interna, prefilmica. La televisión opera del mismo modo aunque renunciando a posibilidades expresivas para acercarse más al modo de recepción teatral. El teatro en televisión repecta, por ejemplo, la cuarta pared, en su caso la zona de cámaras, como sucede también en las teleseries.

El teatro se nos descubre como modelo de la discursividad filmica en sus comienzos y también lo fue de la televisiva bajo el principio ordenador de la puesta en escena. Esa puesta en escena se realiza, según el medio, en unos espacios definidos, ya sea el escenario, el lugar escénico o el *set*, que se acotan y distancian con respecto al espacio de lo realmente vivido, de lo cotidiano, pero que no se diferencian entre sí. Los espacios de actuación para teatro, cine o televisión pueden llegar a ser idénticos como también las puestas en

escena que en ellos se realicen. Esto demuestra que la puesta en escena dramática subyace tanto en cine como en televisión y que es absorbida y articulada según procedimientos signícos y técnicos externos a ella. Según Bettetini, "la puesta en escena es, en suma, un trabajo de organización semiótica, en el cual cada uno de los tres medios se sirve de los mismos instrumentos materiales y de instrumentos típicos de la propia naturaleza expresiva de manera específica, reviviéndolos en el interior de la propia producción significativa e inscribiéndolos en sistemas de decodificación"¹⁸. El método utilizado para reestructurar signíicamente la realidad, para representar la realidad a través de signos que se toman a su vez de la propia realidad, es el mismo para los tres medios, los tres han de elaborar un discurso de representación convencionalmente en lo que respecta a ambientes, objetos, cuerpos, palabras... Aunque no a todos se le permiten ciertos caprichos; en la convención teatral se admite mayor simbolismo y sintetismo, menos realismo.

En cualquier caso los problemas estéticos y artísticos que se plantean a un director de cine y otro de teatro sobre una misma realidad son idénticos a la hora de la puesta en escena de una adaptación sobre un texto escrito. Como indica Jorgens, "en ambas

¹⁸ G.Bettetini, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1986, p.181.

artes (teatro y cine) los problemas son los mismos: cómo reescribir con precisión una actuación, una interpretación, la formación de un conflicto, la integración de información verbal y visual, sobreponiendo modelos, trasladando los niveles de estilización y gradación del énfasis; cómo conseguir volcar las ideas y emociones en texturas, colores, ritmos, movimientos y sonidos y que resulten tan complejas como en palabras"¹⁹.

Sin embargo, esta afinidad que en teatro es término, en cine, como en televisión, es principio. La puesta en escena lo es de materiales profilmicos, a los que hay que añadir la mediación técnica específica de los dos medios audiovisuales. No podemos olvidar dos hechos. Uno de ellos se refiere a que la puesta en escena profilmica suele estar casi siempre subordinada al trabajo de cámara. El otro concierne a que en un rollo o una cinta existen elementos no fotografiados o grabados de una puesta en escena y que incluso no tienen referentes objetuales (un fundido a negro, por ejemplo). Ambos elementos son imprescindibles para la existencia de un discurso diegético filmico. El proceso que sigue a la escenificación -grabación, trucaje, montaje y edición- se encuentra planificado previamente y la puesta en escena se efectúa con ese objetivo. Sin embargo, existen

¹⁹ J.Jorgens: *Shakespeare on film*, London, Indiana University Press, 1977, p.4.

casos, o películas que nos parecen "teatrales", en los que este discurrir lógico no se respeta y se recoge pasivamente la puesta en escena como una labor más teatral que cinematográfica, y, a pesar de todo, "la transformación de la realidad profilmica en imagen (por muy directa y descriptiva que sea) implica una adscripción de aquélla... al sistema de producción cinematográfica y a las normas que regulan su actividad representativa"²⁰, sin las que, por otra parte, perdería sus características sustanciales, como por ejemplo la fragmentación o el punto de vista.

Además, el cine, como la televisión, si comienzan por una puesta en escena, han de terminar con otra, la de la exhibición del producto, como hemos dicho, ya sea esta escena la pantalla de un cine o la caja televisiva. Recordando a Metz²¹, la ficción de la puesta en escena teatral es plenamente "real", la del cine y la televisión es imaginaria doblemente, en tanto que es ficción y en tanto que el material exhibido es un reflejo.

²⁰ G.Bettetini: *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p.125.

²¹ Ch.Metz: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Una adaptación de teatro a cine o televisión puede ser tan original o poco original como cualquier otra obra cinematográfica, tan filmica o tan poco filmica como cualquier película. El límite de la fidelidad es una falacia porque el soporte de un medio diferente hace de la obra un discurso diferente. La defensa o ataque de la adaptación no tiene sentido, y en cualquier caso, la mejor respuesta encontrada a la pregunta adaptación-sí, adaptación-no es la que proporciona J.Gould Boyum: "Why not?"²², sobre todo teniendo en cuenta que el producto final de dicha adaptación ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto-origen.

Y esto que pueda servir para cualquier tipo de adaptaciones, al ser aplicado a la adaptación de teatro en cine se convierte en menos justificado aún. El cine y la televisión se aproximan más a la narración por la manipulación que del espacio y el tiempo hacen. Por ello, la distancia entre la diégesis filmica y la mimesis teatral es de tal grado que no permite la existencia de un discurso filmico distinto del propiamente narrativo o poético una vez terminada la producción cinematográfica adaptada. Existen en esos discursos de cine teatralizado unas características que son tendentes a lo teatral, pero no en suficiente número o intensidad como para clasificar un nuevo modo

²² J.Gould Boyum: *Double exposition. Fiction into film*, New York, New American Library, 1988, p.17.

de escritura filmica, como sí ocurre con el teatro en televisión, capaz de diferenciar nítidamente un género televisivo.

Tomamos como base el lenguaje audiovisual y establecemos la siguiente tipología en el mismo cuando construye discursos de ficción. El criterio de establecimiento de la tipología será el de mayor o menor grado de autonomía funcional de la puesta en escena, y por lo tanto mayor o menor referencialidad del lenguaje de cámara, mayor o menor número de elementos activados de los mecanismos, de los signos propiamente filmicos:

A.- CINE NARRATIVO

Grado 0. Engloba el llamado "teatro filmado" (parte del cine primitivo y las primeras cintas sonoras, no sólo las que proceden de adaptación o filmación de una puesta en escena). No pueden quedar fuera de este apartado los vídeos actuales de documentos de puestas en escena, los vídeos promocionales²³.

Grado medio. Teatro en televisión, telenovelas y comedias de situación.

Grado pleno. Cine teatralizado y cine narrativo. El cine

²³ Considero necesaria una explicación a propósito de la inclusión de estas tomas referenciales como cine narrativo. En primer lugar, se trata de cine porque conlleva celuloide. En segundo lugar, existe intencionalidad ficcional, pero no intencionalidad referencial de recoger el teatro como documento, y la prueba es que no aparecen nunca los espectadores. Si lo hicieran, lo que se querría recoger sería el hecho teatral, no sólo la ficción. En este caso lo que interesaba era la ficción. Por otro lado, me sumo a las recientes teorías que circulan desde los trabajos de Burch acerca del cine primitivo, en concreto las de Pierre Jenn, quien demuestra un intento de montaje narrativo en el interior del plano en Méliès conseguido a través de las maquetas de diversos tamaños para simular perspectiva. Y aunque creo exagerada la afirmación de existencia de montaje en el interior del plano, también creo que una cosa no quita la otra, que puede existir narratividad -y recordemos que narratividad no es sinónimo de montaje- sin montaje. No será una narratividad plena, precisamente por eso, porque el material de significación no es de la expresión fílmica sino del contenido, en este caso de la puesta en escena absorbida. Como afirma Martín Arias, "tan cinematográfico es el tableau como el plano, y cada uno tiene su lugar adecuado en el interior de la lógica de dos modelos en cierta forma opuestos" de narrar. La cita pertenece al artículo "A propósito de Georges Méliès: ¿Es posible otra historia del cine?", en *Área 5*, nº3, febrero 1994, p.21.

teatralizado utiliza todos los recursos de que dispone el cine narrativo pleno pero de modo inhabitual, sobre todo por descompensación, por abuso de unos y disminución de uso de otros. Nada más. No sucede como en teatro en televisión, donde está clara la ausencia de existencia de la cámara en el interior de la escena, no se traspasa la cuarta pared. No sucede como en las telenovelas o comedias de situación, donde la cámara siempre ocupa el mismo lugar, la misma perspectiva en cada decorado diferente y no suele cambiar de posición, generalmente también frontal, aunque esta vez sí en el interior del *set*.

B.- CINE POÉTICO

Aunque pueda parecer paradójico, la propia existencia de una puesta en escena como base de la puesta filmica en serie imposibilita la existencia de una escritura intermedia entre lo poético y narrativo, porque lo narrativo no se opone a lo teatral, simplemente lo lleva en el plano del contenido. Hacer prevalecer ese contenido no es lo que pueda facilitar la existencia de algo diferente de lo narrativo²⁴.

²⁴ Compartimos con Sánchez Biosca que "lo informe, lo no-montado, según la acepción frecuente, no carece, tal como demuestran las nuevas investigaciones históricas, de recursos de planificación ni de referencias intertextuales. El policentrismo de la imagen llamada primitiva, la diversidad de modelos incluso opuestos que coexisten en el cine hasta 1907 aproximadamente, no pueden ser

Nuestra propuesta llega a confirmarse porque todos los datos extraídos de la observación de textos nos obligan a pensar en una superficie significativa plenamente filmica narrativa en cine y menor en televisión. Si el cine poético lo es porque cada plano es como un verso, como un universo autónomo pleno de significación y con cierta independencia de los demás, el cine teatral debería serlo por todo lo contrario, por contar con un sólo plano único, secuencia y general, de modo que la estructura y la decodificación lo acercaran a la construcción estructural y a la experiencia receptora más plenamente teatrales, y ni siquiera en los planos de Méliès se puede hablar de la inexistencia de la narratividad filmica. Siendo cierto que "en el teatro, lo más importante es construir situaciones de enunciación" y "en el cine, en cambio, lo más importante es producir enunciados"²⁵, el cine teatralizado siempre seguirá produciendo enunciados aunque éstos conlleven en su interior más situaciones de enunciación que otros discursos filmicos.

Desde el momento en que hay una cinta que contiene el teatro,

reducidos a un espectáculo único ni mucho menos a un modelo calificado de no-cine. En realidad, el término teatral no sólo es una acepción simplista inadecuada para dar cuenta de la complejidad de las referencias en juego sino que, en un sentido estricto, es rigurosamente falso". Así lo indica en *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1991, p.28.

²⁵ J.Urrutia, "Teatro y cine: un encuentro problemático", op.cit., p.30.

el discurso es la representación y no la representación es el discurso.
No sólo no existe un cine teatralizado desgajable del narrativo, más
aún, el teatro filmado no existe, tampoco el teatro en televisión
entendido como teatro fotografiado, enlatado.

**IV.2. EL TEATRO RADIOFÓNICO.
ANÁLISIS DISCURSIVO-COMPARATIVO.**

IV.2.1. Teatro y radio:

Dos medios expresivos y de comunicación diferentes.

El subgénero ficcional conocido como teatro radiofónico vio la luz en este medio primero en forma de teatro radiado, retransmitido, allá por los años veinte. Con los tiempos, y con la polémica igualmente desarrollada entre teatro y cine, se pasó pronto a la adaptación en estudio de obras pensadas en principio para las tablas. Sólo más tarde se escribirían obras pensadas directamente para el medio. Parece ser, como recoge Balsebre, que la primera pieza de teatro radiofónico fue *Danger*, de Richard Huges, producida por la BBC en 1924, emisora que llegó incluso a emitir aproximadamente cincuenta obras por año en la década de los treinta, en su mayoría adaptaciones. Desde entonces hasta los años sesenta, muchos de los

grandes escritores han creado radiodramas, desde Brecht a Pinter o Beckett y Dürrenmatt. Tras la decadencia de los años más recientes, han sido varios los intentos de recuperación en los setenta y después, sin éxito desde luego, incluso buscando darle al “nuevo radiodrama” toques de investigación y experimentación en el lenguaje radiofónico actual.

La competencia televisiva ha venido a cubrir una necesidad ficcional accesible y poco dificultosa de entender para el espectador. Espectador, que cuando era -o es- oyente, debía agilizar su potencial de receptor y adaptarse al medio radiofónico, que exige más participación y más imaginación por su parte a la hora de recibir y decodificar el mensaje. A este problema debemos añadir otros procedentes del propio mundo radiofónico que se remontan hasta los orígenes mismos del radiodrama. Dicho problema viene de la mano de la adaptación. No todas las obras son adaptables a radio y no todos los directores o todos los cuadros de actores radiofónicos supieron encontrar las características del medio radio con el fin de domesticar el texto teatral de procedencia. El resultado en muchos casos fue el de la introducción de un narrador que explicara aquellos pasajes difíciles de entender si se dejara la obra teatral original, o que supliera a personajes secundarios sobrantes en una política de personajes económica propia del medio radiofónico, donde no es conveniente

acumular en exceso secundarios por motivos de acción y por motivo de voces. Es decir, para evitar confusiones de voces y de acciones de un número alto de personajes secundarios que pudieran llegar a convertirse en un marasmo innecesario y difícil de desentrañar por el oyente.

Sin embargo, el problema, en este caso para el analista, consiste no en la introducción de un narrador para la mejor comprensión del espacio radiofónico, sino en lo que ello supone desde el punto de vista de la construcción del discurso y de su adscripción a uno u otro subgénero de ficción. Entendemos que al conllevar un narrador explícito se está abandonando la forma teatralizante para sumarse a la forma novelística, luego no debería ser considerada una pieza con narrador teatro radiofónico sino relato radiofónico.

Este conflicto de partida se extiende más de lo que en principio se podría esperar, ya que esta terminología de "teatro radiofónico" es intercambiable en los estudiosos del medio por la de "radiodrama"²⁶,

²⁶ Prueba de ello es la siguiente posición de Armand Balsebre: "El radioteatro o radiodrama ha sido el género radiofónico que mejor ha desarrollado esa traducción sonora del mundo audiovisual. Pero al mismo tiempo, en la radio se encuentra el medio ideal para expresar lo fantástico e imaginario, creando una nueva poesía: la poesía del espacio. La radio, pues, se fija dos importantes metas: reconstitución y recreación del mundo real a través de voces, música y ruidos, y creación de un mundo imaginario y fantástico...", recogido en *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 14.

y ésta, a su vez, por “serial” o “radionovela”, luego a través de esta polisemia estamos englobando dentro de teatro radiofónico todas las fórmulas ficcionales radiofónicas convencionales o históricas. Quizás por ello se ha escrito tanto sobre teatro radiofónico, siendo en producción un número inferior a la radionovela, y tan poco sobre relato radiofónico o sobre el serial, muy seguramente por estar otorgando iguales características a la dramatización con o sin narrador. Y si este elemento enunciativo es fundamental para distinguir unas estructuras narrativas audiovisuales de otras, no encontramos motivo alguno para que deje de serlo en el análisis narrativo radiofónico.

Rudolf Arnheim ya se planteaba, a propósito de la adaptación de obras dramáticas para la radio, las dificultades de la integración de la lectura del texto y la improvisación en la expresión de la palabra radiofónica. La economía del tiempo radiofónico, la necesidad de decir cuantas más cosas y en menos tiempo mejor le planteaban diversas inquietudes. No obstante, ha pasado mucho tiempo desde que Arnheim teorizara sobre la radio e incidiera sobre este problema de la “aclaración” necesaria de un narrador sin desvirtuar el texto dramático: “El drama es una sucesión de acontecimientos en el tiempo: contiene, por tanto, acción, requiriendo la descripción de situaciones cuando resulte indispensable para la comprensión. Esta labor la cumple mejor la radio que el teatro. El cuadro, la barba y el puño puede que sean

importantes para la comprensión, pero también es posible que no sean indispensables. Puede que sólo sean necesarios para dar mayor naturalidad a la escena teatral o cinematográfica, para complacer a los ojos, pero su falta puede no tener un valor negativo. La radio empieza con la silenciosa nada. Es la acción acústica, el argumento, lo que produce su existencia²⁷. La pasión de estas declaraciones debe ser convertida en exhaustividad. La eliminación de lo superfluo teatral puede no hacer variar la propia esencia enunciativa del teatro, mientras que el añadido de un “explicador” puede resultar mortal para el “ser teatro”.

Partamos de que teatro y radiodrama no son lo mismo. Se engloba dentro de radiodrama convencionalmente toda una serie de géneros ficcionales que utilizan al personaje hablando, dándose a conocer y actuando, ya se trate de teatro o novela. Pensamos por ello que debe realizarse una exhaustiva y coherente diferenciación entre todos estos tipos de discursos que, aunque utilicen personajes y estructuras dialogadas y dramatizadas, poseen características unos más teatralizantes y otros más narrativas. Nuestro punto de diferenciación para ello será el de partir de las estructuras enunciativas utilizando la figura del narrador como elemento imprescindible para distinguir la

²⁷ Rudolf Arnheim: *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.37.

existencia de un *showing* frente a un *telling*, terminología mucho más certera y apropiada, a nuestro modo de ver, que la antigua división *mímesis/diégesis*, siempre dentro de discursos que en realidad son narrativos y que tienden unos más a hacer permanecer la presencia de una conducción narrativa, a través de un narrador (*telling*), y otros a crear la ilusión de mostración directa de la historia contada a través de los personajes y sin mediación (*showing*).

Encontraremos así similitudes que acerquen el discurso teatral radiofónico al discurso teatral escénico y analizaremos comparativamente sus elementos constructivos.

Siendo así, la comparación teatro-radioteatro se presta a la polémica desde sus orígenes como sucediera entre el teatro y el cine. Este género ya extinguido, salvo raras excepciones, alzaba voces como la de Luis G. Soria, quien, en pleno apogeo de la ficción radiofónica española, decía, pidiendo el impulso del nacimiento de un teatro estrictamente radiofónico: “El teatro escénico casi nunca es radiofónico -ni, desde luego, tiene por qué serlo, pues no se concibió para el micrófono-, y ese gravísimo inconveniente debe salvarse, en lo posible, realizando un trabajo previo meticuloso de selección y, hasta donde se logre, de adaptación, lo cual soluciona nada más que

pasajeramente el problema”²⁸. Era Soria consciente, ya entonces y desde dentro, de algo que Kowzan ha matizado más recientemente. La gran diferencia está, sin duda, en lo que apunta en su libro *Literatura y espectáculo*: “Conviene puntualizar que el teatro radiofónico no pertenece al campo del espectáculo. Está excluido por principio: el espacio no es indispensable para la comunicación de los productos del arte radiofónico y el aspecto visual no existe. Se consigue crear la ilusión de espacio, pero estos esfuerzos de creación y de percepción son meros efectos auditivos”²⁹.

Ya Gómez de la Serna, creador y pensador radiofónico además de literato, también decía que “existen radicales diferencias entre el arte teatral y el que, nacido de la radio, llaman teatro radiofónico. Teatro radiofónico quiere decir teatro ciego, sin plástica, teatro deficiente: manifestación parcial e imperfecta de un todo reputado perfecto”. Y lo decía basándose en que no sólo lo dialogístico puede servir para denominar teatral a un discurso en tanto que otros géneros, como la entrevista, hacen uso del diálogo. “No puede ser teatral -dice- lo que no es espectacular. El diálogo radiado excluye toda posibilidad de espectáculo y, no lo olvidemos, el teatro es, necesariamente,

²⁸ Citado en Pedro Barea: *La estirpe de Sautier*, Madrid, El País-Aguilar, 1992, p.61 y procedente de un artículo publicado en la revista *Radio nacional*, nº144, 10-8-1941.

²⁹ Tadeutz Kowzan: *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992, p.38.

espectáculo literario... Nos encontramos ante un arte nuevo cuya evolución implica el estudio de procedimientos particulares, elige nuevas formas y técnica propia. De esto que, en cierto modo, resulta contraproducente la adaptación de obras teatrales al micrófono³⁰.

Otros autores entienden que es una ventaja esta “ceguera de la radio” con respecto al teatro, ya que la imaginación del oyente suple las incapacidades espaciales y temporales del teatro. Es lo que opina Crisell³¹, para quien la palabra asume tal cantidad de funciones no comunes en la lengua humana oral diaria, que llega a convertirse en el teatro radiofónico en símbolos de signos, los radiofónicos, y no en signos directamente vinculados con su referente real.

Evidentemente no es lo mismo el teatro escénico que el radiofónico y cuando se adapta debe hacerse teniendo en cuenta todos los elementos que deben suplirse. Pasamos de un discurso audiovisual a un discurso auditivo exclusivamente por lo que la adaptación plantea

³⁰ Publicado en sus artículos “Las comedias radiadas” y “Hacia una diferenciación”, en las revistas *Radio técnica* y *Ondas* respectivamente y tomado de A. Ventín Pereira: *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Complutense, 1987, pp.66-67.

³¹ Uno de los pocos trabajos que definen el teatro radiofónico en comparación con el teatro escénico y no en términos absolutos es el capítulo dedicado al radiodrama que se puede encontrar en el libro de Andrew Crisell: *Understanding radio*, London, Routledge, 1994, pp.143-185.

dificultades y la creación para radio de teatro debe hacerse pensando exclusivamente en el medio radiofónico. Friamente, la audición de una pieza teatral radiofónica se acerca más a la experiencia de la lectura de una pieza escrita que a la visión de la puesta en escena de dicho texto, bien es cierto que con el añadido expresivo importantísimo que conllevan la música y los ruidos, además de la propia expresividad inherente en los tonos, timbres y entonaciones de las voces de los actores. Para reducir esa diferencia entre lo auditivo y visual completo de la puesta en escena y lo exclusivamente auditivo de la radio, deben ser tenidos en cuenta todos estos elementos, según Egil Törnqvist³².

1.- Una obra larga de teatro debe ser reducida para radio, no debe exceder la hora y media de duración.

2.- La división entre escenas debe ser marcada por transiciones musicales que a veces son tan rápidas que no se nota que están.

3.- El problema de la selección de voces y la concentración en unas voces hace obligado eliminar personajes secundarios para no perder al oyente en una confusión de voces indistinguibles unas de otras.

4.- A los personajes que se mantienen en silencio en teatro, y que pueden ser vistos, debe añadirseles en radio alguna frase para que

³² Egil Törnqvist: *Transposing drama*, London, MacMillan, 1991, pp.14-15, apartado dedicado a la adaptación de teatro a radio.

el oyente no se olvide de que continúan estando allí.

5.- La información contenida en las acotaciones sobre gestos o movimientos de personajes y sobre decorados deben ser incluídas en los diálogos o bien incorporarlas en la voz de un narrador.

Y si deben tenerse en cuenta todos estos elementos es porque en radioteatro, teatro radiofónico o radiodrama resulta ser de la siguiente naturaleza: 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, efectos 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.

Se hace necesario, por tanto, el enfoque del estudio del género atendiendo al nivel de la enunciación, al nivel de la estructura externa en la que se articula el discurso, al nivel de las funciones de los radiosemas palabra, silencio, efectos y música -con especial atención al diálogo-, al nivel de la construcción del espacio y al nivel de la

manipulación temporal.

IV.2.2. El cuadro enunciativo

La enunciación del teatro radiofónico es tan o más compleja que la teatral o la filmica o televisiva. En los espacios ficcionales teatrales en radio siempre se encuentra una sintonía habitual de programa dramático donde solía intercalarse a través de la palabra la emisora o cadena donde se estaba emitiendo además del nombre del programa esperado. En esa misma sintonía de cabecera o de final se solían leer los nombres y los puestos de todo el personal técnico y artístico que había intervenido en la producción. Encontramos, por tanto, a través de estos “créditos” el sujeto institucional referido a la emisora, y asimismo todo el conjunto de personas que, bajo las órdenes del director y/o del realizador, se constituyen como sujeto de la enunciación, los constructores del

discurso teatral radiofónico. Un sujeto institucional equivalente al programa de mano o el marco del escenario en el teatro.

Tanto radio como teatro plantean un proceso de comunicación que se establece entre el mensaje y el receptor. Por ello, sólo en el interior de los propios discursos encontraremos datos sobre los sujetos de las enunciaciones radiofónica y teatral. Como afirma Vilches, "una teoría de la imagen se puede delimitar en términos de una textualidad, es decir, como una comunicación que se articula más allá de la manifestación de códigos (específicos o no) y que depende para su actualización discursiva de una interacción que se juega entre emisor y destinatario. A partir de aquí, el discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática. Pragmática, porque existen unas competencias que bajo formas de presuposiciones señalan -y guían- a un lector para que dé cuenta de las claves de lectura del texto, de su coherencia y de sus objetivos comunicativos"³⁷. Por la misma constitución y funcionamiento de los textos llegamos hasta las intenciones comunicativas que pretende el emisor y el papel que otorga al espectador en el texto, el enunciatario, y que pretende que reviva en su experiencia receptora.

³⁷ L. Vilches: *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1990, p.95.

La compleja maquinaria enunciativa que observamos a simple vista en el mundo teatral, se hace aún más compleja cuando se atiende a ella profundamente. De los autores, escenógrafos, músicos, figurinistas, directores, nos quedamos con la figura del director de escena como sujeto de la enunciación, enunciador directo del espectáculo, del mundo construido y ordenado que se exhibe. Entrando en el medio audiovisual, a ese mundo elevado por el director queda superpuesta la mirada del realizador, nuevo ente ordenador que ofrece su visión elaborada de la puesta en escena. Y en el caso que nos ocupa la figura del director, más la del realizador técnico.

Entendemos por sujeto de la enunciación un "saber organizado"³⁸. Bajo ese epígrafe se esconden, por tanto, desde el escenógrafo hasta el autor del texto en teatro o el guionista y el productor en radio. Sin embargo, el trabajo que todos ellos elaboran cae bajo la coordinación y la perspectiva ordenada de alguien concreto. Podrán ser sujetos empíricos pero no sujeto máximo de la enunciación teatral o radiofónica. No olvidemos que comúnmente, como afirma Bettetini, se entiende por sujetos empíricos "aquéllos que correcta y físicamente se manifiestan como sujetos de la enunciación, como hablantes, y que como tales son aceptados y vistos por el

³⁸ G.Bettetini: *La conversación...*, op.cit., p.37.

contexto social, sobre todo por el del consumo³⁹. La necesidad social de reconocer un interlocutor como hablante hace que la enunciación se reduzca a la enunciación verbal y con ella se necesite también la existencia de un cuerpo físico que la produzca.

La primera estrategia cumplida del discurso teatral es la de hacer que parezca que los personajes cuentan su propia historia sin mediación alguna. Gracias a esta identificación primaria se hace creer que son los actores los sujetos, como tales más que como personajes. Y, aunque sean sujetos empíricos de la enunciación de cada uno de sus discursos particulares, no lo son del total de la puesta en escena. Para Ubersfeld el teatro posee una doble enunciación: "un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor", y "un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje"⁴⁰. Sin embargo, esta doble enunciación sólo es aplicable al texto verbal escrito como texto potencialmente escenificable y de la que resultaría el personaje como sujeto empírico y el autor como sujeto enunciador. Teniendo en cuenta la puesta en escena, el personaje no es más que sujeto empírico de una enunciación imaginaria, mientras que el sujeto empírico de dicha enunciación escénica concreta es el actor, que en algunas ocasiones

³⁹ G.Bettetini, *op.cit.*, p.38.

⁴⁰ A.Ubersfeld: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, p.177.

incluso puede llegar a soportar la misma carga de importancia actancial que cualquier objeto, luego no puede ser un enunciador absoluto, pues no es más que un soporte material como lo pueda ser el resto de elementos sobre la escena.

Junto a los actores existen otros sujetos empíricos concretos que reconocemos por sus discursos parciales que conforman el total de la puesta en escena. No los conocemos, no son interlocutores verbales, no se manifiestan con palabras pero sí con otros signos. Son los ya aludidos escenógrafo, iluminador, músico y resto de profesionales con responsabilidades creativas en el discurso global. Por encima de todos estos sujetos empíricos, el director de escena es el sujeto de la enunciación teatral, "actúa como elemento dinamizador y coordinador pero, ante todo, como elaborador de unos planteamientos estéticos y la apropiación de una metodología que servirán de guía y troquel al trabajo de equipo que el teatro debe ser"⁴¹.

Del mismo modo que el dramaturgo es sobre el personaje una instancia enunciativa, así el director de escena lo es también de todo este conjunto de personajes e incluso del propio dramaturgo por mucho que ambos trabajen en colaboración, ya que siempre resulta prioritaria

⁴¹ J.A.Hormigón: "El personaje y el director de escena", en AAVV: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, p.182.

la visión del director. Cuando llegamos al mundo de la adaptación radiofónica, podemos observar que este director de escena, se convierte en un doble sujeto, el director radiofónico que trabaja conjuntamente con el realizador, cuando no son la misma persona.

El resto de consideraciones relacionadas con la puesta en escena y sus sujetos empíricos son igualmente aplicables al mundo radiofónico. No obstante, existe un problema en lo concerniente al personaje y al actor. No se puede olvidar que el cine o la televisión no presentan la fisicidad y corporeidad teatral, menos aún la radio, donde esa presencia además es imaginaria, pues sólo se manifiesta a través de un sólo elemento físico corporal: la voz. Mientras en teatro el actor es sujeto empírico físico, el personaje lo es virtualmente en el mundo de la ficción contada. Esta misma situación se produce en la puesta en escena profilmica, pero no en la puesta en escena filmica, en la propia proyección o emisión del mensaje. Los actores no son signo sino contenido de signo. Mientras que en la práctica escénica el cuerpo del actor es material significante, en los medios audiovisuales "los cuerpos de los actores se usan sólo como pretextos de una compleja operación fotoquímica... Los cuerpos de la pantalla son fantasmas que se hacen percibir como realidad, transportando al campo de la ilusión relativa

toda su naturaleza sígnica y su funcionalidad discursiva"⁴². Y a diferencia de cine y televisión, la radio consigue aproximarse más a la esencia teatral en tanto que parece no parcelar, no fragmentar la realidad escénica que se transmite por las ondas. En el teleteatro y en la adaptación teatral filmica, tienen cabida sujetos empíricos que no poseen existencia real⁴³, ni siquiera apariencia humana o animal conocida y que no están presentes físicamente en la puesta en escena profilmica, pues el uso de maquetas es posible pero también todas las imágenes que las nuevas tecnologías permiten insertar en las cintas de vídeo o rollos de celuloide sin existencia física en plató. En radio no existe esta posibilidad, o no resulta "visible" en la recreación mental del oyente. Todo lo que se oye está o parece que está en el lugar donde los personajes actúan, aunque efectos y música hayan sido superpuestos a través del montaje. Discursivamente no es relevante ni significativo porque no es perceptible.

Otro rasgo enunciativo aproxima la teatralidad radiofónica a la escénica. El sujeto del texto audiovisual, de cine y televisión, se presenta como un *yo* narrador distinto de otros narradores del relato - cuando los hay, ya sean homo o heterodiegéticos- que ha visto y oído

⁴² G. Bettetini, op.cit., p.22-23.

⁴³ Desde dibujos animados hasta cualquiera de las nuevas imágenes sintéticas.

y que nos lo cuenta, y ese punto de vista se manifiesta en la sintaxis, el tipo de planos, en el discurrir general del filme. En teatro, por contra, no se da en la materia significante la presencia del punto de vista de la instancia enunciativa. No existe; no podemos decir que el sujeto de la enunciación ha visto y oído eso que ha ocurrido antes y ahora plantea ponerlo en escena en este momento. El sujeto de la enunciación teatral consigue camuflarse con mayor habilidad que el sujeto de la enunciación filmico-televisiva y sólo puede ser detectado a través de la utilización de algunos recursos como el *flash-back*, los pasos del tiempo, o en la selección de este determinado momento de la historia y no de otro, o en la estética empleada, en la propia selección del relato, pero nunca en puntos de vista reducidos y fragmentados de la realidad, por ejemplo. Cuanta mayor sea la cantidad de simbolismo, mayor será la carga de referencia del sujeto enunciador en teatro. Siguiendo la definición de Company, en la enunciación filmica hay "un doble registro: el de la mirada (asimilable a los niveles propios del relato) y el del punto de vista (propio de las instancias discursivas, en tanto afloración más explícita del yo narrador)"⁴⁴, y en teatro existiría, y muy sobrecargado, el primero, mientras que el segundo resultaría prácticamente inexistente en el discurso escénico. Para que el trabajo de un sujeto de la enunciación

⁴⁴ J.M. Company: *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987, pp.40-41.

filmica resulte convincente y diferente al trabajo habitual narrativo normal deberá dejar de lado su expresión cotidiana y tender a reproducir esta situación propia del sujeto de la enunciación teatral, intentar anular en lo posible la existencia del punto de vista narrador en la superficie significante y eliminar en lo posible la reducción del mundo, el punto de vista peculiar del sujeto de la enunciación filmico clásico. De este modo el espectador será también receptor de cine aunque oscilante entre esta fórmula de recepción filmica y la de recepción teatral. En el filme siempre hay una distancia entre el mundo representado y la representación filmica y esa distancia es la que intenta suplir el sujeto de la enunciación dando su visión y procurando que no se note que lo es. Al enunciador radiofónico no se le plantean estos problemas por la propia naturaleza del medio y así la radio, el teatro radiofónico es un discurso sin enunciador aparente, como lo es también el teatro sobre las tablas.

Pasando del sujeto enunciador a otras manifestaciones textuales, pasamos también a la mayor discrepancia entre nuestra teoría y la de muchos otros críticos. Mantenemos que desde el momento en que algún narrador incurriera en el discurso, ya fuera homodiegético o heterodiegético, se destruiría la esencia del drama radiofónico y se construiría la esencia de la narración radiofónica en su forma más pura, llámese relato o radionovela o serial, cuyas diferencias ya hemos visto

en el capítulo anterior. No compartimos, por tanto, la recomendación de que "en nuestra adaptación para la radio tenemos que traducir. Por eso lo más fácil es acudir a un narrador que describa los andares y la presencia del personaje en cuestión. O simplemente se dedique a leer las acotaciones que el autor dramático ha escrito al comienzo de la escena. Añadir frases que aunque no estén en el texto original sitúen o creen el ambiente pretendido por su autor"⁴⁵. Entre otras cosas porque para ello existe el diálogo explicativo, ese diálogo que utilizan los propios personajes para describir si otro personaje entra o si lleva un arma en la mano o si paseando acaban de llegar al portal donde tenían previsto, la misma función del diálogo que se recomienda también usar para estos casos, en los que el texto radiofónico debe superar la limitación de la ceguera del oyente.

Y así se lee también en el mismo autor que el consejo anterior: "El empleo de diálogo para describir situaciones en lugar del empleo de la figura del narrador aporta a nuestra adaptación numerosas ventajas. El diálogo es un modo de caracterización: mueve la historia hacia delante; comunica datos y hechos al espectador. Caracteriza íntima y externamente al personaje. Establece las relaciones entre los personajes. Hace que los personajes sean naturales, reales y

⁴⁵ Pedro Barea y Roberto Montalvillo: *Radio: Redacción y guiones*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1992, p.83.

espontáneos; explicita los conflictos de la historia y de los personajes. Comenta las acciones"⁴⁶.

Únicamente McLeish⁴⁷ escribe sobre el planteamiento de situaciones, la introducción del conflicto, el desarrollo de la acción y la resolución del conflicto a través exclusivamente de los diálogos de los personajes. Históricamente ha sido también elemento debatido tal como cita Balsebre a propósito de la supresión de esta figura: "Una fecha decisiva: en 1936, Marynowski, responsable del departamento dramático de Radio Polonia, abolió el uso de la figura del narrador en todas las emisiones de teatro radiofónico. Marynowski es considerado como uno de los precursores del radiodrama"⁴⁸; postura también defendida por Kolb, Arnheim y Bontempelli.

En teatro radiofónico, como en teatro escénico, los personajes son los sujetos del enunciado, y aunque la figura del "explicador" no es extraña al teatro, también es cierto que es escasa y excede de la propia naturaleza teatral. Y cuando se recurre a ello, existe otro

⁴⁶ P.Barea y Montalvillo: op.cit., p.83-84.

⁴⁷ Lo hace en el capítulo dedicado al drama radiofónico en Robert McLeish, *Radio production*, London Focal Press, 1994, pp.221-236. Y ya se había manifestado en contra en *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, IORTV, 1985.

⁴⁸ Armand Balsebre: *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 1994, p.178.

recurso importante que viene a anular la extrañeza del elemento en teatro: se habla al espectador, se apela directamente a él, con todo el sentido además, puesto que la presencia física ayuda a que la falsa comunicación escena-sala pueda ser verosímil. Cuando se trata del medio radiofónico, la presencia de un narrador-cómplice con el oyente, que sería el equivalente al caso expuesto del aparte teatral, es más extraña todavía, pues el oyente, en programas ficcionales se ve completamente relegado de la diégesis. No existe radionovela siquiera narrada por un narrador externo o interno que haga que cuenta al oyente, ya que se corre el riesgo con ello, de estar utilizando el mismo registro directo y apelativo que se usa en la no ficción, en magazines, en programas de formación y en informativos⁴⁹.

Los personajes en teatro radiofónico, como en teatro en escena, son el vínculo directo que une al sujeto de la enunciación con el oyente, sin intermediarios más o menos corporeizados. E incluso sin emblemas de narrador o narratario, salvo las que puedan encontrarse en los parlamentos directivos de los personajes que se encarguen de encauzar la información para el oyente en un sentido visual o en otro.

En lo que a recepción se refiere, el sujeto de la enunciación hace

⁴⁹Es lo que sucedió en *La guerra de los mundos*, agravado por la presencia de múltiples narradores que además como personajes eran periodistas.

un destinatario de sí mismo para que el destinatario empírico pueda tender mejor a la identificación de su papel en el discurso, lo interprete correctamente. "Desde el principio hay una doble polaridad, actividad, que lleva al sujeto de la enunciación a dividirse tornándose respectivamente enunciador y enunciatario, el punto de vista puede ser testigo ora de uno ora de otro, distinguiendo así las razones, de hecho superpuestas, por cuya causa el filme -también el discurso radiofónico- por un lado se construye y por otro se da"⁵⁰. El receptor posee también una doble existencia: la física que lo convierte en receptor empírico y la textual, previa al intercambio comunicativo y diseñada por el sujeto de la enunciación en el interior del texto, el receptor implícito.

Todo texto propone una interpretación correcta del mismo. En cada texto cabe la existencia de un "superespectador omnisciente"⁵¹, suma de las indicaciones que el discurso ofrece para que el receptor interprete y siga la flecha de una correcta lectura. El espectador empírico, por su parte, firma un pacto de reconocimiento de la ficción y al mismo tiempo de la interpretación de esa ficción. La diferencia existente con respecto a ese pacto es alta entre medios audiovisuales en general y teatro. Mientras que en teatro el juego ficcional consiste

⁵⁰ F.Casetti, op.cit., p.44.

⁵¹ P.Pavis: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, p.89.

en obviar un lugar cerrado y acotado, muy restringido en medios espaciales y materiales, que produce un elevado índice de simbolismo, en cine consiste en ponerse en los ojos de otro. El cine proporciona el realismo oportuno para pensar que todo lo sucedido ocurrió de verdad. Lo que hay que fingir es que se está, obviar que se mira por ojo interpuesto. Se somete al espectador a una continua cámara subjetiva del sujeto de la enunciación. El espectador mira a través de él, "está empujado a sentirse sujeto de una enunciación sin ser consciente de su predeterminación"⁵². Así, gracias a este pacto, el espectador se identifica y deja de convertirse en una mirada ajena, facilitando la no ruptura de la comunicación o la comunicación aberrante. No es espectador de un espectador, que es de lo que realmente se trata, sino que es espectador testigo y solidario, incluso convertido en mirada de personaje, según se trate de cámara objetiva, objetiva irreal o subjetiva. El procedimiento radiofónico es exactamente el mismo. El oyente de radio no admite, por tanto, altos índices de simbolismo y quizás, por ello, no es normal encontrar teatro radiado que no sea realista o, al menos, verosímil.

El oyente, por su parte, está en este discurso, también en la radionovela, menos representado que en cualquier otro. No se recurre

⁵² G. Bettetini, op. cit., p.33.

a su representación en él, como sí puede suceder en el teatro en televisión donde aparezca el público o en las series televisivas donde aparecen risas y aplausos grabados, representantes de enunciatario. Ni siquiera tiene por qué sentirse aludido en un aparte radiofónico, puesto que puede interpretar que el aparte en cuestión es una manifestación oral de un pensamiento de alguno de los personajes, acto que en teatro suele quedar bien claro cuando el actor que interpreta se acerca al proscenio y mira al público con la intención de que se sienta aludido como interlocutor de su aparte. Y si pensamos en los monólogos, el caso es similar al teatro en escena, tampoco hay llamada al oyente y se interpretan también como pensamientos en voz alta; no puede asimilarse a la estrategia de mirada a cámara en cine, por ejemplo. No cabe la incursión del oyente más que como omnipotente *voyeur* auditivo con respecto a la narración externa del discurso.

IV.2.3. La organización narrativa.

La estructura externa del discurso escénico teatral está conformada por diversas grandes unidades que se reparten en su interior los contenidos correspondientes a exposición, nudo y desenlace. Dichas partes son los actos, de cuya articulación surge el total del discurso. Desde cinco, en la antigua estructura clásica, hasta el acto único, fórmula más habitual hoy, los actos se dividen en escenas, unidades mínimas de acción, tradicionalmente marcadas por las entradas o salidas de nuevos personajes que se incorporan o abandonan la acción en desarrollo. Los signos de puntuación que separan esas unidades pueden ser fuertes: como el oscuro o el telón e incluso el intermedio, la interrupción momentánea del discurso; o débiles: las transiciones musicales, los silencios,

cambios de decorado, de iluminación, o de zona de actuación de los actores dentro del mismo decorado, o simplemente la aparición o desaparición de un personaje.

El intento de mantenimiento de una estructura teatral al medio radiofónico pasa por la existencia de una unidad compleja en radio que carece de unidad paralela en teatro. Nos referimos a la secuencia. En principio, la estructura de una pieza de radioteatro también está compuesta por actos, que en terminología audiovisual podríamos llamar episodios, entendidos como grandes bloques narrativos. Estos bloques poseen entre sí enlaces, signos de puntuación que ayudan a marcar la diferencia de acción y al mismo tiempo a darles continuidad. El silencio y la música son los más importantes. Los cambios espaciales o temporales que se deriven de dichos saltos de episodios son expresados a través del diálogo de los personajes.

Dentro de estas unidades el radioteatro encuentra otras unidades menores equivalentes a las escenas, unidas también por la música y el silencio mantenidos durante menos tiempo que en la separación de actos, o sencillamente marcados sólo por la aparición o desaparición de personajes y por el cambio de acción. Encontramos, por tanto, que resulta muy difícil el montaje dentro de las escenas, no se corresponde con la idea de otros medios audiovisuales de construcción en

secuencias formadas por planos, dentro de las cuales pueden detectarse a su vez unidades mínimas de acción: escenas. En este sentido compartimos con Barea y Montalvillo la idea de ocultación, o puede que incluso la inexistencia de secuencias en teatro radiofónico: "Hay, ocultos, períodos narrativos, o actos cuya costura componen la historia. O secuencias si hablamos en términos audiovisuales"⁵³. Más bien da la impresión de que las escenas del teatro radiofónicos en sí mismas son siempre planos-secuencia, puesto que no se encuentran cortes o encadenados u otro tipo de signos que articulen esta unidad intermedia en unidades menores del tipo plano audiovisual con un principio y un final en el tiempo.

Arnheim igualaba secuencias a escenas cuando hablaba del contraste que debía haber entre ellas para marcar el paso de unas a otras, a través de la existencia de resonancia en una y en la siguiente no, a través del trabajo con las distancias espaciales en una y no en otra, a través del decorado plácido o agitado, de diálogo tranquilo o rápido. Efectivamente, son todos elementos de contenido que vengan a suplir aquellos signos de puntuación técnicos a los que estamos habituados en cine o televisión. Del mismo modo Balsebre define que "la unidad de segmentación espacial/temporal o secuencia define la

⁵³ P.Barea y R.Montalvillo: op.cit., p.83.

sintagmática del relato radiofónico en el radiodrama. La narración se estructura desde la continuidad o paralelismo de la realidad dramática espectacular. El cambio de secuencias es el factor dinámico de la narración radiofónica; puede verificarse a partir del sentido argumental-semántico o por el carácter rítmico-estético contrapuesto de las secuencias consecutivas⁵⁴. En definitiva, elementos diferentes del fundido, del encadenado o del corte habituales que demuestran la existencia de planos en el interior de la secuencia. Las secuencias en teatro radiofónico, como sucederá también en relato o novela, se construyen como planos-secuencias. Sólo existe un tratamiento externo de la continuidad dramática a base de música o silencio y raramente los efectos, que suelen reservarse para denotar ruidos o aumentar la expresividad de una determinada situación.

Este conflicto de segmentación no existe únicamente en el plano del análisis narrativo, también en el de la creación del guión, pues estos consejos son los que se dan a los creadores de teatro radiofónico. McLeish⁵⁵, entre sus recomendaciones de cómo hacer un drama original para radio, dice que es conveniente estructurar la explicación de la situación, la introducción del conflicto, el desarrollo de la acción

⁵⁴ A.Balsebre: op.cit., p.189-190.

⁵⁵Robert McLeish: *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, IORTV, 1985, p.241.

y la resolución del conflicto intentando mantener el interés del oyente realizando los siguientes cambios entre escenas:

1. Cambio de ritmo: acción rápida/ lenta; lugares ruidosos/tranquilos, escenas largas/cortas.
2. Cambio de ambiente: atmósfera tensa/ relajada; airada/feliz; trágica/desapasionada.
3. Cambio de lugar: interior/exterior; atestado/desierto; opulento/pobre.

Los rasgos técnicos de enlace serán los de las transiciones por desvanecimiento, enlace musical o silencio.

Posee, pues, el teatro radiofónico la misma estructura externa que el teatro escénico, aproximándose a este tipo de texto espectacular en este elemento más que a sus otros compañeros audiovisuales, cine o televisión.

IV.2.4. Los elementos del discurso:

Los radiosemas.

Todas las artes encuentran sus especificidades en los códigos que utilizan para expresarse. Como afirma Tordera, "lo que de verdad existe son los códigos (del tiempo, lo visual, el espacio, el sonido, el gesto, etc.) cada uno homogéneo en sí, que se combinan de formas distintas en conjuntos heterogéneos (cine, radio, novela, etc.)"⁵⁶.

Está de más pronunciar a estas alturas que el teatro no se limita a la palabra, de la que, sobre todo el teatro contemporáneo, incluso puede prescindir. El conjunto total de personas incluidas en las fichas técnica y artística de cualquier espectáculo teatral arroja un alto

⁵⁶ A. Tordera, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, op.cit., p.162.

número de colaboradores en la creación encauzada por el director. Cada uno de ellos trabaja con unos materiales. Materiales éstos que al ponerse en escena actúan como signos pertenecientes a un mismo sistema, a un mismo código. La acción, la palabra, los movimientos, los gestos, la música, la luz conforman un entramado, un mensaje complejo e irrepetible. El proceso comunicativo abre y cierra la existencia de dicho texto.

La "polifonía informacional", que decía Barthes, consiste en esta unión de elementos heterogéneos, elementos acústicos y visuales - "derroche semiológico", en palabras de Kowzan-, que intercambian sus funciones entre signos de distintos órdenes conformando unidades escénicas al mismo tiempo redundantes y recurrentes. A todo ello se suma la peculiaridad del signo dramático: su equívocidad. "El signo dramático -según Dörfles- es signo de signo y no de cosa"⁵⁷.

El teatro construye un universo de subjetividad y polisemia, puesto que comporta sistemas de signos segundos en los que la equívocidad sustituye a la univocidad, un signo está en el puesto de otro signo. Esa equívocidad es la que hace que el signo escénico quede enmascarado y pase por elemento del código de la realidad, de las experiencias. Es decir, a pesar de ser signos pasan por pertenecer a esa

⁵⁷ G.Dörfles: *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p.54.

clase de signos naturales, motivados y analógicos. "El signo teatral es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes, sino porque finge no ser un signo"⁵⁸. Esta trampa queda al descubierto cuando se produce el hecho, según Ubersfeld "semióticamente monstruoso"⁵⁹, del depósito del signo de la representación en tres referentes: el del texto dramático escrito, el del signo escénico como su propio referente, y el referente real en el mundo empírico. Lo que está en el escenario es lo no-verdadero, lo real, lo que está pero que no tiene existencia para el espectador más que en potencia, esa potencialidad a la que otras veces nos referimos. Es un signo que funciona por denegación. El signo escénico se escuda para existir en la copresencia sobre las tablas del significante y del referente del propio signo.

Los códigos lingüísticos, los perceptivos, tanto el visual como el auditivo, los socioculturales que interpretan el decoro, la verosimilitud, la psicología, además de los espaciales que interpreten la proxémica, etc, agrupan el total de signos que se exponen, sobradamente conocidos desde la sistematización realizada por

⁵⁸ U.Eco: "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en AAVV: *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, p.96.

⁵⁹ A.Ubersfeld: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, p.27.

Kowzan⁶⁰.

En el actor	palabra tono	texto pronunciado	signos auditivos licos.	tiempo
	mímica gesto mov.	expresión corporal		espacio tiempo
	maquillaje peinado traje	aparencia exterior del actor	signos visuales.	espacio
Fuera del actor	acc. decorado ilum.	aspecto espacio escénico		espacio tiempo
	música sonido articulado	efectos sonoros	signos auditivos no licos.	tiempo

Como ocurre en la realidad, los signos escénicos se yuxtaponen

⁶⁰ T.Kowzan: "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en T.W.Adorno y otros: *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p.56.

en simultaneidad y cada uno significa por sí mismo, de tal modo que "la suma de los lenguajes no produce nuevos signos, sino que simultanea los seleccionados entre los propios de los diversos lenguajes integrados"⁶¹. Esta situación lo diferencia tremendamente del cine donde cabe algo más que la yuxtaposición. En el lenguaje filmico, cada plano adquiere su valor por la posición que ocupa. En teatro, cada signo o conjunto de signos homogéneos, pertenecientes a un mismo código, será portador de un mensaje. La información total recibida por el espectador de una puesta en escena dependerá de su capacidad de adición, ya que dicha puesta en escena no existe como macromensaje sino como mensajes yuxtapuestos.

Los códigos audiovisuales de cine y televisión serían los siguientes:

A. Códigos extra-audiovisuales.

A.1. Imagen visual.

Códigos iconográficos (objetos)

Códigos de la plástica de imagen (figura, fondo, equilibrio...)

Códigos cromáticos

⁶¹J.Urrutia: "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en AAVV: *Semiología del teatro*, op.cit., p.274.

Códigos fotográficos (ángulos, luz, diafragma,
sobreimpresiones...)

Códigos de decorado

Códigos de indumentaria de actores

Códigos de apariencia física de actores

Códigos de kinesia de los actores

Códigos de iluminación

Códigos proxémicos

Códigos de la escritura (rótulos)

A.2. Imagen auditiva.

Códigos del lenguaje oral

Códigos de los diálogos

Códigos musicales

Códigos de analogía auditiva

Códigos de la composición sonora

B. Códigos audiovisuales.

Códigos de los movimientos de cámara

Códigos de las figuras de montaje

Códigos de los movimientos internos de la imagen

Códigos de la velocidad de paso de imágenes

Códigos de transición de imágenes.

Frente a esta gran cantidad de códigos y signos, del teatro y del cine y la televisión, la radio trabaja con cuatro radiosemas, además de algún otro de montaje, que se reduce al corte, encadenado o resolución, y de velocidad de paso de imágenes acústicas poco utilizado. La reducción es bien considerable, como también es de considerar los problemas que deben solventarse a la hora de trabajar con tan escasa materia prima: palabra, efectos, música y silencio.

IV.2.4.1. La palabra

Dentro de las funciones de los distintos radiosemas que integran el discurso radiofónico, la palabra es la que más cometidos conlleva, tanto en forma de voz narradora como dialogada, ya sea en teatro, en novela o en relato, ya sea en ficción o en informativos. La palabra es la reina de los radiosemas. No sólo por sus contenidos semánticos sino también por todo lo que aporta la voz. En teatro lo que nos interesa es la función de la palabra dialogada, puesto que es la única forma de aparición en el texto junto con la palabra monologada.

Como dice McLeish, “la radio no sólo es ciega, sino también

medio sorda⁶², y hay, por ello, que cuidar en exceso todo lo referente a la fonicidad que puedan dar los radiosemas, los sonidos utilizados. Las voces, como constructoras de personajes, en teatro radiofónico son cuidadas al máximo, mucho más que en cualquier otro programa no ficcional. Especialmente en aquellos tiempos en que el radioteatro era un género imprescindible en las cadenas, la selección adecuada de las voces proporcionaba al texto una fonicidad muy alta que ayudaba a través de los "colores", que decía Arnehim, de dichas voces a la conformación de un perfil físico de cada uno de dichos personajes. La forma física de la voz, su timbre, su intensidad, su tono, hace que se utilice, tal como se recomienda en los manuales de guión, el color grave para la mayor presencia y cercanía e intimidad con el oyente, mientras que la voz aguda es más clara e inteligible y más propia para programas diurnos o alegres, de menor presencia. No puede ser de otro modo, ya que, "la codificación visual de la palabra radiofónica a partir de la dimensión psicoacústica del color constituye la función significativa de los estereotipos vocales o modelos comunicativos referenciales con lo que actúa el oyente en la producción de la imagen auditiva del locutor o sujeto parlante"⁶³. Esos estereotipos se han

⁶² R. McLeish: *Técnicas...*, op.cit., p.243.

⁶³ A. Balsebre: op.cit., pp.54, e igualmente puede leerse un amplio estudio sobre la imagen que los oyentes se forman a partir de las voces, en este caso de los locutores en F. García García: "La imagen de los locutores de radio", en V. Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode, 1997, pp.45-72.

consolidado a través del tiempo y funcionan como códigos culturales del imaginario colectivo.

La voz es el cuerpo de los actores radiofónicos y, en este sentido, es mucho más importante y se mira más por ella en teatro radiofónico que en teatro escénico, donde las cualidades interpretativas o el físico completo o la notoriedad del actor quedan por encima del color de su voz, que a veces hasta puede no ser la adecuada para ese personaje si se interpretara sólo con ella.

En teatro, también en cine, no existe tanto como en teatro radiofónico “la función del grado de congruencia que el director establece entre los estereotipos vocales de los actores y el perfil físico y psicológico de los personajes del radiodrama (...) Una determinada voz de doblaje acostumbra a suplantar a un mismo actor, que, por imperativos del *star system*, habitualmente representa unos mismos atributos afectivos o sociales, sin grandes alteraciones o contradicciones de una película a otra (...) La asociación estereotipada determina también códigos narrativos. En la dramaturgia operística se polarizan los conflictos entre el bien y el mal, o entre el héroe y el villano, a través de la confrontación del color de las voces del tenor y del bajo; el color agudo y el color grave connotando narrativamente la realidad espectacular. Y en el radiodrama, tal confrontación entre

protagonista/galán y antagonista/villano también se ha resuelto casi siempre a través del contraste en el color de las voces de ambos personajes¹⁶⁴.

Además de esta función de caracterización física de los personajes que posee la voz, la palabra por sí misma también posee otros cometidos por la vía de los contenidos. Sin duda, el más importante de ellos es el de informar sobre la situación, la acción y el conflicto que se entabla, desarrolla y finaliza entre los miembros de la trama. Por otro lado, resulta fundamental la aportación que entre los propios personajes, a través del diálogo se nos cuenta, se cuentan entre ellos, las características físicas y psicológicas de los demás personajes, e incluso, no olvidemos que el oyente es ciego, de los lugares donde nos encontramos o del tiempo que ha pasado de una acción a otra. Comporta, por tanto, el diálogo del radiodrama, los parlamentos de los personajes, una alta carga de información visual descriptiva además de narradora. Todo lo que en el discurso escénico teatral se ve al primer golpe de vista, todo lo que se conoce como decorado, vestuario, peluquería, maquillaje, e incluso la kinesia, los gestos de los personajes, pasa de ser puesto en escena a ser puesto en palabras dialogadas en el teatro radiofónico. La localización espacial, la

⁶⁴A. Balsebre: op.cit., p.55-56, recogiendo las categorías-tipo de Fuzellier en *Le langage radiophonique*, Paris, IDHEC, 1965.

proxémica teatral, sin embargo, puede ser reflejada de modo muy esquemático y simple, no gracias a la palabra sino a otros recursos técnicos propios de la radio que permiten establecer distintos planos sonoros y distintas distancias dentro del plano con respecto al elemento que recoge el sonido, al micrófono que actúa en la mente del oyente como primer término teatral, cuyo equivalente escénico sería el proscenio, el primerísimo primer plano en radio o en cine y televisión.

Tal cantidad de información acumulada en el diálogo y compartida con las informaciones correspondientes a la acción, hacen que la economía radiofónica, la limitación temporal del discurso teatral radiofónico a una hora y media o dos horas de duración, resuelva por eliminación con respecto a los personajes de la obra adaptada o de la obra creada expresamente para el medio. En teatro convencional, el espectador puede recibir sólo visualmente la presencia de un personaje en una escena aunque no esté interviniendo en el diálogo. Un espectador puede reconocer una gran cantidad de personajes solo por su apariencia física, su vestuario o su forma de caminar por las tablas. Frente a ello, el oyente radiofónico posee toda una serie de limitaciones visuales que son atendidas por el discurso teatral radiofónico a base de eliminaciones o de apósitos verbales. Generalmente el radioteatro adaptado opta por la eliminación de personajes secundarios poco relevantes para la acción y traspassa los

parlamentos que sean necesarios de dichos personajes a los personajes que se mantienen. El radioteatro original, sencillamente calcula un número de personajes limitados que resultan ser más densos en su propia existencia como personajes, ya que acumulan funciones de acción y de descripción que en el teatro adaptado o en el teatro escénico se reparten entre varios. Gana así el teatro radiofónico en densidad lo que pierde en variedad, ayudando, por otra parte, al oyente a no perderse ante un sinfín de personajes inútiles y confundibles.

Por la otra vía, por la del añadido verbal, como dicen todos los autores analistas del medio, en radio todo lo que no se nombra no existe salvo que su fuente sonora sea perfectamente identificable. Por ese motivo, cuando un personaje lleva cierto tiempo en silencio, el teatro radiofónico resuelve el posible olvido del oyente con frases relativamente intrascendentes que recuerdan que se continúa la comunicación, que sigue estando allí, una función del diálogo teatral radiofónico parecida a la función fática de mantenimiento del canal del tipo que todos realizamos al mantener una conversación telefónica. Nadie mejor que Arnheim ha sabido sintetizar este problema radiofónico: "Uno sólo existe mientras tenga una tarea que realizar; si tiene pocas tareas, existe poco. Este principio artístico se aplica en la radio mucho más radicalmente que en el teatro, donde los personajes complementarios permanecen en la escena junto al protagonista más

tiempo del necesario, alegando razones de naturalidad. En la radio, el tiempo que un personaje se halla dentro de la historia está en función muy estrecha con su representación. Ante el espectador no hay nadie que esté ocioso, que sirva de comparsa al tiempo, sino que sólo existe mientras actúe y hable, tanto el protagonista como los actores secundarios, los cuales, a veces, sólo hablan unos segundos. Cuando el personaje está activo, él mismo constituye la escena. Es perfectamente posible que, de repente, se oiga la voz de alguien que, se supone, ha estado presente largo tiempo, escuchando y sin intervenir. En un diálogo radiofónico, acústicamente sólo existe quien justamente habla. Por tanto, resulta difícil mantener al oyente con la consciencia de que se trata de un diálogo, cuando uno de los participantes está hablando durante un largo tiempo. El que ha terminado de hablar permanece en la consciencia del radioescucha todavía unos momentos, pero pasado un tiempo, el oyente se asusta cuando le oye entrar de nuevo en la conversación como si hubiera caído del cielo. Los monólogos son muy adecuados para la radio, pero resultan inadecuados los largos discursos de uno de los que intervienen en una conversación⁶⁵.

La intrascendencia se combina también a igual dosis con la

⁶⁵ R. Arnheim: *Estética radiofónica*, op.cit., p.96-97.

redundancia. La repetición de ideas o acciones en teatro radiofónico es habitual, así como descripciones de aquello que en cine, televisión o teatro resultaría ridículo por redundante. Nos referimos a las informaciones que los personajes puedan dar en sus parlamentos a propósito de lo que lleva o no un personaje. Aquel ejemplo que aparece en casi todos los escritos sobre radio que sitúa a un personaje anunciando que otro acaba de entrar con una pistola en la mano es común en teatro radiofónico. Y no produce extrañeza en el oyente, pues es una información que necesita, mientras que este mismo dato en cine, televisión o teatro resulta redundante y, a veces, hasta ridículo, ya que el espectador está recibiendo la información visual simultáneamente al personaje. En radiodrama esta técnica no resulta redundante sino necesaria.

Siguiendo las clasificaciones de diálogo en los medios audiovisuales que ofrece el profesor Gacía Jiménez⁶⁶, en radioteatro encontramos la existencia de todos los tipos dialogísticos por igual: informativos (hechos), fácticos (datos), conceptuales (ideas) y patéticos (emociones y sentimientos). Bien es cierto que éstos últimos el teatro radiofónico los usa muy poco porque la propia naturaleza teatral de las piezas, tanto de las adaptadas como de las originales para

⁶⁶ Jesús García Jiménez: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.

radio, hacen que el vehículo ideal para la expresión de sentimientos no sea el diálogo sino el monólogo, que además, como medio de expresión interior, puede incluso permitirse una elaboración literaria más compleja y bella que los diálogos, más próximos a la forma de comunicación verbal común, sin llegar a ser vulgares. Forma esta del monólogo que incluso sobrepasa la barrera del radioteatro para entrar en la radionovela, donde, a pesar de todo, no resulta extraña, no siendo así en el cine narrativo, donde el monólogo interior es usado menos que en radio.

Y siguiendo con otras clasificaciones, el diálogo del teatro radiofónico es fundamentalmente esencial y alusivo, y pocas veces divagatorio, incidental o no pertinente. Y en cuanto a los contenidos puede ser profundo o superficial, pacífico o agresivo, rápido o lento, claro u oscuro, apasionado o frío, fluido o premioso, libre o condicionado, natural o artificioso, interesante o sin interés, ameno o burrido, original o tópico... En fin, todo aquello que construye un personaje de cualquier tipo y complejidad. Tan sólo hay un tipo de personaje que no suele tener cabida en radioteatro, el personaje tímido o callado por cuestiones evidentes de presencia efectiva en radio. Los personajes del teatro radiofónico son todos muy "parlanchines", mucho más que los teatrales o los cinematográficos. No les queda más remedio: hablar o morir. Si las películas y el teatro pueden presentar

una densidad de verbalidad alta, media o baja, tanto el radiodrama como el relato o la radionovela presentan necesariamente una densidad de verbalidad alta.

Y aunque la palabra sea cualitativa y cuantitativamente el elemento más importante en cuando a sus funciones, no olvidemos que otros radiosemas también llevan su parte. Efectos, música y silencio.

IV.2.4.2. Los efectos

¶¶ Cuando se levanta el telón en un teatro, el escenario se hace enseguida evidente, y se suministra a la audiencia toda la información que necesita en cuanto a contexto para que se pueda dar comienzo a la obra. Sucede igual con la radio, con la excepción de que, para lograr un impacto que no sea ambiguo, los sonidos se deben refinar y limitar a aquéllos que realmente aporten el mensaje. El equivalente del telón de fondo de un teatro son aquellos sonidos que recorren una escena, como por ejemplo, la lluvia, la conversación en una fiesta, el ruido de tráfico o los sonidos de una batalla. Lo normal es que sean pre-grabados y reproducidos de discos o cintas. El mobiliario incidental y los elementos de apoyo son

aquellos efectos que se colocan especialmente para que se ajusten a la acción -como por ejemplo, el marcar un número de teléfono, echar una bebida, cerrar una puerta o disparar una pistola⁶⁷. Efectivamente, la función de los ruidos es la de amueblar la escena mental del oyente, contextualizar el espacio donde habitan los personajes.

Sin embargo, existe también una función expresiva de los ruidos, además de la de ambientación, que puede alcanzar niveles metafóricos relacionados con estados de conciencia de los personajes, como también sucede en teatro e, incluso, más raramente en cine. Es poco común, porque “la ruptura de las convenciones sonoro-narrativas del género radiodrama es un proceso, no obstante, muy lento. Todavía hoy, la representación naturalista de la realidad a través de los efectos sonoros (función ambiental o descriptiva) inunda el texto dramático⁶⁸. Nos referimos a las aprendidas asociaciones convencionales del tipo paso del tiempo/sonido de un reloj, noche/sonido de un búho, en la costa/sonido de olas y gaviotas, amanecer/canto del gallo...

Como sucede con los diálogos, la acumulación de datos puede

⁶⁷ R.McLeish: op.cit., p.250.

⁶⁸ A.Balsebre: op.cit., p.181.

ser tan contraproducente como el esquematismo. Por ello, el radioteatro no suele acumular más de un efecto en el mismo plano, ya que se corre el riesgo de que la saturación anule la información que se pretende transmitir. Es más importante hacer audible el discurso, aunque con pocos rasgos, que hacer que el sonido real que podría tener por ejemplo el sonido ambiente de un lugar haga no prestar atención al sonido que se quiere que se oiga.

IV.2.4.3. La música

También la música posee enormes posibilidades expresivas en el teatro radiofónico. Una de sus funciones más evidentes es la de servir de signos de puntuación, colaborando al cambio espacio-temporal necesario entre actos e incluso entre escenas que sugieran un paso temporal importante. Pero además, como los ruidos la música puede servir para ambientar, para amueblar también la escena, de modo diegético o extradiegético, siendo música del lugar donde se desarrolla la acción o música

ambientadora, sugeridora que venga a reforzar la idea del lugar donde nos encontramos o incluso la época. Generalmente suele aparecer en esta función como plano de fondo, existente y significativa pero no distrayente.

No obstante, de entre los sonidos distintos de la palabra, la música es la que mejor posee la función expresiva de acompañamiento de estados de ánimo de personajes o de realce de una situación de peligro, de intriga o de amor. La efectividad de la misma siempre dependerá de la selección previa. Generalmente su uso es bastante bueno en cuanto a presencia. No suele distorsionar nunca los diálogos y entra y sale de los planos casi sin ser percibida más que cuando debe serlo.

IV. 2.4.4. El silencio

“Y entre estos sonidos... el silencio”⁶⁹. El no-sonido, tan perturbador en radio cuando es un defecto técnico o cuando se trata de un silencio psicolingüístico, de una pausa respiratoria, es un gran aliado del teatro radiofónico. Si algún lugar es el adecuado en radio para el silencio, ése es el lugar de la ficción, y especialmente el radiodrama.

Aunque es usado en otros lugares del *continuum* radiofónico, el silencio es connatural al teatro y también al teatro radiofónico. Cuando el silencio es usado en otros contextos, como los famosos silencios en entrevistas al estilo Jesús Quintero, loco de la colina, no podemos dejar de ver en ellos cierto tono antinatural, cierto tono “teatral”.

El silencio, además de signo de puntuación, como la música, indicio de paso de tiempo, de paso entre secuencias y escenas, posee dos funciones imprescindibles para todo desarrollo dramático: la pausa reflexiva, que deje respirar y asimilar lo sucedido al oyente, y el impás dramático, justo la función opuesta, la de mantener en tensión al

⁶⁹Franco Malatini: “La parola e altri suoni. Note sul drama radiofonico”, en AAVV: *Imagini e ragione nell'età dei mass media*, Milano, ERI/Edizioni RAI, 1982, p.58.

oyente, retardando el final de una acción fundamental en el desarrollo argumental.

IV. 2.5. La construcción espacio-temporal

La construcción espacio-temporal del teatro radiofónico se aleja en esencia del discurso teatral escénico y se acerca a sus compañeros audiovisuales cine-televisión. El alto grado del pacto ficcional que se establece con el oyente a la hora de asumir saltos espacio-temporales hace que el espacio y el tiempo radiofónicos del teatro se aproximen al espacio y al tiempo filmicos. La radio, como el cine, dispone de todos los espacios y de todos los tiempos sin limitaciones. Unos cuantos radiosemas bien dispuestos, un diálogo descriptivo pueden ayudarnos a saltar espacio-temporalmente sin necesidad de recurrir a los cambios de decorado, de ambientación o caracterización de personajes. En este sentido la libertad del teatro radiofónico es infinitamente superior a la limitación espacial y temporal del discurso escénico realista. Ya dice Gubern que “en

realidad, la estructura expresiva y la estética del radioteatro ofrecen muchas afinidades con las bandas sonoras de las películas. Ambas se basan en los mismos integrantes (palabra, música y ruidos), han incorporado (a diferencia del teatro) la voz del narrador en tercera persona, se sirven de la discontinuidad espacio-temporal que hace posible el montaje, y sus efectos de espacialidad y de profundidad permiten proponer desde primeros planos sonoros (el susurro) hasta planos generales acústicos, en una discriminación escalar que le está vedada al teatro⁷⁰. No obstante, la condensación argumental no suele favorecer en el radiodrama una multiplicidad espacial y temporal desmedida como ofrece el cine.

Y frente a esta libertad y riqueza espacio-temporales del teatro radiofónico con respecto al teatro escénico, encontramos una limitación de perspectivas dentro de los espacios individuales. Nos referimos a la limitación del punto de vista, en este caso, llamémosle punto de audición. Las distancias espaciales de personajes u objetos están tan limitadas en teatro radiofónico como en teatro sobre las tablas. Es cierto que se pueden establecer distintos planos sonoros que nos ayuden a calcular y construir el espacio donde se mueven los personajes, pero también es verdad que carecemos auditivamente de

⁷⁰ Prólogo de Román Gubern al libro de Pedro Barea, *La estirpe de Sautier*, op.cit., p.16.

recursos que nos ayuden a construir diversos puntos de vista de un mismo objeto o personaje. No existe la equivalencia en radio con los planos generales, medios, primeros combinables sobre el mismo personaje, de un lado o desde otro. No podemos calibrar la continuidad o contigüidad que proporciona el montaje alterno de los planos en cine. No se reproduce en la mente del oyente una variedad de planos en los que se fragmente el espacio general. Podremos observar imaginariamente personajes en primer término, segundo término o fondo pero no un plano general de un personaje y luego su primer plano o el plano de detalle de lo que lleva en la mano.

Algo parecido sucede con la expresión del movimiento en el interior del espacio radiofónico. Mientras en el teatro el movimiento de los personajes es percibido por la información visual, en el radiodrama ha de recurrirse o bien al diálogo que describa el movimiento efectuado por el mismo personaje o por otro que lo anuncia o bien al efecto de acercarse/alejarse de la fuente que recoge el sonido pasando los sonidos de pisadas o sencillamente la intensidad de la voz que habla, e incluso ambos al tiempo, de plano de fondo a primer plano o al revés. Se alcanza así el efecto de movimiento interno al plano o a lo sumo el efecto de *zoom out/in*, pero difícilmente el efecto de panorámica o *travelling*. Así reconoce Gacía Jiménez que "la narrativa de la imagen auditiva incorporó al discurso inicialmente toda

la serie de significantes sonoros claramente perceptibles e identificables para designar el movimiento. De este modo se creyó configurar eficazmente el espacio narrativo. Se acudió, por ejemplo, hasta la saciedad al efecto sonoro de pasos que se escuchan en aumento o disminución para expresar la idea de aproximación o lejanía⁷¹.

En cuanto a la construcción temporal, si importante es la disponibilidad de todos los tiempos y de la creación del *flash-back/forward*, del tiempo elíptico, y todas las manipulaciones del discurso con respecto a la historia referentes al orden, la duración y la frecuencia, más importante aún resulta la capacidad del discurso radiofónico, y en concreto del radioteatro, como también del relato y el serial, de poseer un tiempo real objetivo y poder convertirlo en otro, el tiempo psicológico, condensado o dilatado. Este poder radiofónico se hizo evidente en *La guerra de los mundos*, en la que cuarenta y cinco minutos de tiempo real hicieron creer a los oyentes que se había producido no sólo la invasión sino también la llegada a los medios de comunicación y el control sobre los mismos: demasiado poco tiempo para tanto trabajo o demasiada capacidad mágica de los malvados visitantes extraterrestres...

⁷¹J.García Jiménez: op.cit., p.372.

IV.2.6. El teatro seriado

Con todas estas características de un género que proliferó en la España radiofónica de los 50/60, y hoy casi por completo desaparecido de las ondas, entramos en conflicto con otra estructura ficcional que tradicionalmente ha venido considerándose como dentro de la radionovela, el serial radiofónico sin narrador. Existe, pues, un híbrido entre la novela y el teatro, que no es novela, pues no posee narrador pero tampoco es teatro con principio y final, sería lo que yo prefiero llamar **teatro seriado**. Un ejemplo actual de ello es el breve espacio *Cándida* de Goma Espuma (M-80), emitido hasta hace muy poco, y que en realidad era una parodia de las antiguas novelas radiofónicas. Ésta se constituye como espacios seriados de

cinco minutos de duración, de emisión diaria, que se continúan desde el punto de vista de la repetición de los personajes y la continuación de un conflicto que no llega a resolverse en el capítulo anterior, y que, sin embargo, se muestra al oyente sin intervención alguna de explicador, más que lo que nos informan los propios personajes.

En Román Gubern se atisba ya esta posibilidad de clasificación, cuando distingue entre teatro radiofónico, novela radiofónica y “serial dramático”, diciendo que “puede considerarse tanto una novela acústica como un teatro griego, porque está construido únicamente con voces, ruidos y música, que estimulan con sus sugerencias el imaginario del radioescucha”⁷².

Buena parte de muchísimos textos que han venido declarándose como novelas radiofónicas debería ser encajada en este apartado de teatro como modalidad continuada en el tiempo, como teatro seriado, que no es un invento del medio radiofónico, pues la existencia del teatro seriado es un hecho a lo largo de la historia de la literatura dramática, aunque se trate de un hecho aislado y poco común. Algo similar sucede también en cuanto a modo de construcción del discurso entre el relato radiofónico y la radionovela, únicamente diferenciables por la serialidad y no tanto por la propia modalidad de construcción

⁷² R.Gubern: op.cit., p.15.

narrativa.

Así como en la radionovela los conflictos se dilataban frente a la condensación de la trama que sucedía en el relato, también el teatro seriado muestra un exceso planificado del desarrollo argumental de cada capítulo, un estiramiento que, lógicamente, revierte en una mayor duración de los parlamentos de los personajes o en más intervenciones dialogadas de los personajes, elevando así el índice de redundancia informativa sobre lo que sucede o en las opiniones y posturas de los personajes al respecto.

El desarrollo de la acción puede presentar una vía de trama única cerrada en cada capítulo o bien continuada entre capítulo y capítulo. E incluso se puede encontrar la posibilidad intermedia de mantener una trama principal que comienza y termina en cada episodio y una secundaria que se continúa a lo largo del serial. Se trata, pues, del mismo método que encontramos en las series televisivas, ya se trate de telenovelas o teleseries.

Frente a este despliegue informativo, por contra, la economía de datos sobre los personajes y espacios es muy evidente en estos productos radiofónicos. No olvidemos que el oyente es un oyente asiduo, familiarizado con los personajes y los lugares donde actúan,

luego es un oyente competente al que únicamente habría que refrescar de vez en cuando la memoria sobre parecidos físicos espaciales y de personajes. Como es de esperar, cuando un serial se continúa y necesita de nuevas acciones de interés, suele presentar también la aparición de personajes nuevos en determinados capítulos que den juego para la introducción de también nuevos conflictos. Sólo en esos casos se abre otra vez el abanico de descripciones y narraciones oportunas que expliquen cuál es el origen del personaje nuevo, su relación con los demás y en qué momento y por qué aparece en las vidas de los personajes ya habituales.

Es en éste último caso cuando la palabra dialogada vuelve a alcanzar la importancia del teatro radiofónico no seriado. Esto, que en radionovela se consigue gracias a una introducción del narrador, en teatro seriado se consigue por las informaciones que entre sí se dan los personajes, cargándose sus diálogos, y hasta sus monólogos, de largas explicaciones, a veces incómodas para el oyente, acostumbrado a capítulos más ágiles de ritmo y menos explicativos.

La estructura externa del teatro radiofónico varía también con respecto a la del teatro de pieza única, pues repite una sintonía de entrada, siempre la misma, haciendo coincidir en ella la información de espacio de ficción y del propio discurso repetido. Cuando este

teatro seriado queda inmerso en un programa mayor, suele presentar antes de la sintonía un pequeño resumen argumental de los capítulos anteriores pronunciado por el conductor del programa, si se trata de un programa de variedades, que es lo común. Es en sí una figura de narrador, pero es un narrador dentro del programa de variedades, no dentro del texto teatral radiofónico, pues queda fuera de lo que es en sí el cuerpo del discurso teatral al insertarse antes de la sintonía y no entrar ni interrumpir nunca el flujo de la acción de los personajes.

V. CONCLUSIONES EN CADENA

Las conclusiones de estas reflexiones sobre el teatro radiofónico no se reducen exclusivamente al teatro radiofónico. Antes de comenzar el análisis del género que nos ocupa, no quedó más remedio que organizar el mundo donde poder encajar este teatro radiofónico. Esa organización y observación de los hechos ficcionales en radio nos obliga a plantearnos otros géneros y otras situaciones, de ahí la necesidad de concluir en cadena o en cascada con una serie de conclusiones previas a las estrictamente teatrales radiofónicas.

Los géneros ficcionales radiofónicos y la propuesta de una nueva tipología son difíciles de encerrar en un solo apartado y casi se

reducen a esta novedosa invitación tipológica que intentamos mantener, pues de ella se desprende toda una postura con respecto al concepto de género y con respecto al concepto de ficción.

Aun así, hasta llegar a ese punto han tenido que someterse a crítica dos aspectos uno teórico y otro práctico. El primero de ellos hace referencia a la propia teoría radiofónica y el segundo a la re-audición de textos radiofónicos y concentración de audición de textos contemporáneos. De ambas revisiones extraemos también las siguientes consecuencias.

1.- Los escritos sobre radio presentan una descompensación, como ya dijimos al principio de estas páginas. Mientras que se ha escrito mucho sobre historia de la radio y muchas son también las recomendaciones y manuales para guionistas y periodistas radiofónicos, sin embargo, son muy pocos los análisis que se embarquen en la busca y captura del discurso radiofónico en sí mismo y del descubrimiento de sus características principales, empezando por la propia declaración o distinción de una definición de género radiofónico. Desde allí se podría continuar con las descripciones que hacen que cada género sea diferente del otro, viendo cuáles son las características discursivas que así lo establecen, viendo cuáles son los

tópicos de género. En lo que afecta a los géneros radiofónicos ficticiales, la reflexión es abundante quizás, pero, eso sí, asistemática y poco rigurosa, no establecedora de barreras de subgéneros imprescindibles hoy por hoy, después de un siglo de radio, de géneros y de aparición de formulaciones genéricas nuevas.

2.- De la atención y seguimiento auditivo de nuestras emisoras españolas podemos deducir que el índice de ficcionalidad radiofónica es altísimo, mucho más de lo que *a priori* pueda desprenderse de una audición poco observadora de los hechos discursivos y de los rasgos independientes que en sí mismos son ficticiales pero no constituyen discursos independientes.

3.- Dentro de la ficción radiofónica, esa misma observación de los hechos, nos indica que, desde el punto de vista de la cantidad, el predominio absoluto es el de la dramatización. Sobre todo en la radio que hoy se oye, los relatos son muy contados, y, frente a ellos, abundan los personajes sueltos y la dramatización para contar noticias o colocar en un tema al oyente en algún debate o tertulia de magazine, además de la dramatización en el género publicitario. La vivacidad, la frescura y el poder didáctico que estas dramatizaciones otorgan a los espacios radiofónicos son sin duda el motivo por el que éstas son más abundantes.

4.- Y dentro de este predominio de la dramatización, no el espacio ficcional sino los seres ficcionales dispersos son los que ahora mismo abundan en casi todas las cadenas. Por supuesto, sirven para aligerar, si son detectados, la carga de seriedad de informativos o magazines, al tiempo que resultan por ello rentables a las cadenas al conseguir un efecto deseado por muy poco dinero, ya que estos marcadores ficcionales no exigen una producción costosa: son baratos, directos y eficaces.

5.- Como siempre hasta hoy, la palabra es la gran estrella del medio radiofónico y en concreto de la ficcionalidad, en detrimento de otros radiosemas, como la música y los efectos. Se trata de una consecuencia lógica: si lo abundante son personajes intercalados con poca posibilidad de montaje o de realización y postproducción, esos otros radiosemas son infrautilizados, ignorados, por necesidades de elaboración del discurso en directo, sobre la marcha. Es la desventaja que tiene la elaboración simultánea a la recepción del discurso directo radiofónico. Y si estos radiosemas son infrautilizados, no hablemos del silencio. La propia necesidad de aprovechamiento al máximo de cualquier medio donde el tiempo es dinero y la propia tendencia actual de ritmo frenético de imágenes televisivas casi obligan a la elaboración de textos donde el vacío informativo no puede existir. Y el silencio, tan difícil de usar y de entender, puede ser así considerado, como poco

expresivo, como vacío semántico.

6.- Junto a la palabra, hay otro rasgo unido a la ficcionalidad, como elemento destacable. Se trata de la construcción del hombre-orquesta radiofónico, un hombre que igual dirige que presenta, conduce el programa e interpreta un personaje.

7.- Y si el anterior es un problema físico que trae sus correspondientes consecuencias en el plano de la enunciación, del emisor del mensaje, también la ficción, la construcción de este tipo de nuevas ficciones, posee sus consecuencias en el terreno de la recepción. Con la aparición del oyente/personaje, del oyente asiduo en sus llamadas a un determinado programa o cadena, asistimos a la total convicción por parte del oyente de que el medio del que realmente puede ser dueño y manipulador de discursos es la radio. Sólo este caso de oyentes-personajes se da en radio, salvados los casos de concursantes-profesionales con los que cuentan algunas cadenas televisivas, que tienen algunas personas obsesionadas por concursar sea el concurso como sea y de la cadena que sea. El ciego voluntario que decían los teóricos ha dejado de ser sólo ciego voluntario y es también un locutor/personaje voluntario, manipulador de los discursos radiofónicos que desea oír, o al menos a eso parece que nos encaminamos.

Y entre todo ello, el teatro radiofónico. De él podremos extraer también otras conclusiones.

1.- Partimos de la afirmación de que el teatro radiofónico, y su esencia como género, la dramatización, es la fórmula más antigua de ficcionalización radiofónica. Y no sólo la más antigua, también la más frecuente, con un uso ininterrumpido desde los orígenes hasta hoy, como ha sucedido también con la televisión y el cine. Es, entonces, la base de casi toda la producción ficcional actual.

2.- Sin embargo, ha sufrido el teatro radiofónico un progresivo adelgazamiento desde los comienzos hasta hoy. En un principio el teatro era un espectáculo retransmitido por radio y explicado por un narrador externo, supuesto espectador en directo del espectáculo. La retransmisión teatral construiría un discurso radiofónico similar al de la retransmisión de un evento deportivo, taurino o de otra índole. El propio discurso radiofónico sería una narración en sí misma. Con la adaptación al medio radio de piezas de literatura dramática o la creación de teatro especialmente pensado para las ondas, el discurso radiofónico pasaría a ser en sí una narración casi total, mutilada conscientemente, eliminando el narrador y manteniendo la esencia de mostración del teatro escénico. Y ya hoy, los personajes teatrales, dramáticos, son desgajados de sus entornos de ficción e intercalados

en discursos pretendidamente “reales” y directos, con lo que lo esencial teatral se ha reducido al personaje dramático. Este hecho, que lógicamente no cabe en el cine ficcional, también se produce en las televisiones, e igualmente en los programas de variedades donde actores interpretan personajes ficticiales, más o menos creíbles, más o menos detectables que se colocan al mismo nivel que el presentador del programa. También en televisión hemos observado estos tres momentos o grados de presencia del teatro: como retransmisión, como texto adaptado al medio y como rasgo ficcional suelto en la figura del personaje.

3.- Y centrándonos en el segundo tipo, en el teatro adaptado o creado para radio, las consecuencias que se extraen son muy parecidas a las que se pudieran observar en la plena adaptación de teatro a cine. Mientras que el teatro en televisión se convertía, y se convierte todavía a veces, en una construcción discursiva condescendiente con el modo de recepción teatral, el teatro radiofónico concede a su texto una plena adaptación al medio adaptador. La libertad que se alcanza en la asimilación a la radio coloca al teatro radiofónico al mismo nivel que el teatro adaptado a cine, esas adaptaciones cinematográficas bien realizadas, que activan todo el dispositivo filmico expresivo sin concesiones teatralizantes.

Del mismo modo, con todo el despliegue de posibilidades radiofónicas y sin merma alguna de expresividad radiofónica se elaboran tanto las adaptaciones de obras ya pensadas para teatro como los guiones originales. Eso sí con una restricción absoluta, que más que concesión a lo teatral es modo de diferenciación de un género ficcional radiofónico con respecto a otros también de ficción. Nos referimos a la conservación, casi siempre fiel, del diálogo dramático y la anulación de la figura del narrador.

La posibilidad radiofónica de disponer de todos los espacios y los tiempos y de proporcionar al oyente la multiplicidad de “puntos de vista” imaginarios nos conduce a la afirmación de un teatro radiofónico completamente narrativo, aun sin narrador. El oyente no encierra en su imaginación en una caja a la italiana la acción sino que dispone de espacios como los del cine en su mente, libres y abiertos; también temporalmente libres. Alcanza el oyente una omnisciencia total como la que presenta el sujeto de la enunciación radiofónica teatral y que no poseen ni el sujeto de la enunciación teatral escénica ni el espectador de teatro.

La fuerza de la iluminación teatral, de la proxémica y kinesia, en fin, todo aquello que hace del teatro el arte del espacio, se ve reemplazada por la fuerza de la música y el silencio, particularmente,

además de los efectos, radiosemas propios del medio radiofónico, que como medio físico es, por contra, un arte del tiempo, y como medio mentalmente recreado ayuda a que cada oyente recree su propio arte del espacio imaginado.

La mostración omnisciente que supone el teatro radiofónico nos conduce a considerarla un relato donde no se oye al narrador sino que es el sujeto de la enunciación el que construye relato, una narración inaudible.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Índices bibliográficos

BELLIDO, P.(1987): "Semiótica teatral: Bibliografía en castellano", en *Discurso*, nº1, Sevilla, pp.67-83.

GORDILLO, I.(1988): "Cine y Literatura: Bibliografía en castellano", en *Discurso*, nº2, Sevilla, pp.95-106.

ROMERA CASTILLO, J.(1988): "Semiótica teatral en España", en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad, pp.353-388.

(1990): "Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica (I y II)", en *Investigaciones semióticas III* (vol. II), Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, UNED, pp.537-561.

(1990): "Semiótica teatral en español: Ampliación bibliográfica", en *Investigaciones semióticas III* (vol. II), Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, UNED, pp.563-571.

- (1991): "Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica III", en *Discurso*, nº6, pp.107-134.
- ROSS, H.(1987): *Film as literature, literature as film. An introduction to and bibliography of film's relationship to literature*, New York, Greenwood Press.
- TENORIO, I.(1989): "Cine y Literatura: Bibliografía en francés", en *Discurso*, nº3-4, Sevilla, pp.89-104.
- (1991): "Cine y Literatura: Bibliografía en italiano", en *Discurso*, nº7, Sevilla, pp.89-101.

Historia y teoría del teatro

- AA.VV.(1975): *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- AA.VV.(1978): *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- AA.VV.(1985): *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- AA.VV.(1988): *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy, Marfil.
- ALONSO DE SANTOS, J.L.(1980): "Los *mass* y los menos de la imagen", en *Primer acto*, nº184, Madrid, pp.4-12.
- BARGALLÓ, J.(1989): "Del texto dramático al texto espectacular", en *Discurso*, nº3/4, pp.127-140.
- BARNET, S.(1974): *A short guide to Shakespeare*, New York, Harvest Book.
- BENNETT, S.(1990): *Theatre audiences*, London, Routledge.
- BERENGUER, A.(1988): *El teatro en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus.

- BETTETINI, G.(1987): "Drama y puesta en escena", en *Discurso*, nº1, Sevilla, pp.3-24.
- BOBES, C.(1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BOGDANOV, M.(1985): "Personaje y escuela dramática", en AA.VV.: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- BRAUN, E.(1982): *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna, 1982.
- BROOK, P.(1986): *El espacio vacío*, Barcelona, Península.
- CAMPEANU, P.(1978): "Un papel secundario: el espectador", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.107-120.
- CASTAGNINO, R.H.(1967): *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- (1975): "Descripción semiótica de un texto dramático", en AA.VV.: *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp.27-47.
- CONEJERO, A.(1985): "La palabra: el personaje (Traducir la traducción)", en AA.VV.: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, pp.117-132.
- CUETO, M.(1989): "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad, pp.515-529.
- (1990): "Teatro y espacio", en ROMERA, J. e YLLERA, A.(eds.): *Investigaciones semióticas III*, vol. I, Madrid, UNED, pp.307-316.
- DURAND, R.(1978): "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.121-128.
- ECO, U.(1975): "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en

- AA.VV.: *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp.93-102.
- (1978): "Parámetros de la semiología teatral", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.54-53.
- ESSLIN, M.(1976): *An anatomy of drama*, London, Abacus.
- (1987): *The field of drama*, London, Methuen.
- FERRERAS, J.A.(1988): *El teatro en el siglo XX (Desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- FERRERAS, J.A. y FRANCO, A.(1989): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.(1989): "Tiempos del teatro y tiempo en el teatro", en *Le temps du récit*, 3, Madrid.
- (1991): *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC.
- GUARINOS, V.(1994): "Teatro y literatura dramática. Entre caja y entre líneas", en AA.VV., *Comunicación y espectáculo*, Sevilla, Don Quijote.
- HAYMAN, R.(1977): *How to read a play*, London, Methuen.
- HELBO, A.(1975): "Código y teatralidad. Una lectura de Port-Royal", en AA.VV.: *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp.129-135.
- (1978): "El código teatral", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.25-39.
- (1978): "La representación en el relato", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.41-45.
- (1978): "Por un *propium* de la representación teatral", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.76-86.
- (1989): *Teoría del espectáculo*, Buenos Aires, Galerna.

- HERAS, G.(1985): "El personaje y la dirección de escena", en AA.VV.: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- HORMIGÓN, J.A.(1985): "El personaje y el director de escena", en AAVV, *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, pp.181-193.
- HUBERT, P.(1991): *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- KELSALL, M.(1985): *Studying drama. An introduction*, London, Edward Arnold.
- KOWZAN, T.(1969): "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en T.W. Adorno y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila.
- MARCUS, S.(1978): "Estrategia de los personajes dramáticos", Barcelona, Gustavo Gili, pp.87-105.
- DE MARINIS, M.(1982): *Semiotica del teatro*, Roma, Bompiani.
- (1988): *Capire il teatro*, Florencia, La casa Usher.
- (1988): *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, Paidós.
- MEYERHOLD, V.(1975): *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- MOLES, A.(1981): "Presupuesto espacial de los actos y estructura teatral", en *Videoforum*, nº10, Caracas, pp.107-140.
- MONLEÓN, J.(1980): "Espacio escénico y escenografía", en *Primer acto*, nº184, Madrid, pp.13-28.
- OLIVA, C. y TORRES, F.(1990): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PAVIS, P.(1983): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

- PÉREZ GÁLLEGO, C.(1975): "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en AA.VV.: *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp.171-191.
- PORTILLO, R. y CASADO, J.(1992): *Abecedario del teatro*, Sevilla, CAT.
- PRIETO, A. y Y. MUÑOZ (1992): *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas.
- REYNOLDS, P.(1986): *Drama: Text into performance*, London, Penguin.
- ROMERA, J.(1988): "Teoría y técnica del análisis teatral", en AA.VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ RAMÓN, F.(1988): *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- (1989): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- RUSSELL, J.(1968): *Drama*, London, Heinemann Educational Books.
- SANCHÍS SINISTERRA, J.(1985): "Personaje y acción dramática", en AA.VV.: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- SCHAEFFER, P.(1978): "Representación y comunicación", en AA.VV.: *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, pp.173-196.
- SITO ALBA, M.(1985): "El personaje, elemento externo del iceberg mimético y clave de a comunicación con el público", en AA.VV.: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- (1987): *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED.
- SPANG, K.(1988): "Historia, acción y suceso en el drama", en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad, pp.437-446.
- (1991): *Teoría del drama*, EUNSA, Pamplona.
- TORDERA, A.(1988): "Teoría y técnica del análisis teatral", en AA.VV.:

- Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp.157-199.
- DE TORO, F.(1989): *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- (1991): "Hacia una semiótica teatral transdisciplinaria", en *Discurso*, nº6, pp.5-18.
- UBERSFELD, A.(1989): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- URRUTIA, J.(1975): "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en AA.VV.: *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp.271-291.
- (1985): "Actante y personaje", en AA.VV.: *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- (1987): "El análisis gráfico de la obra dramática", en *Discurso*, nº1, pp.57-65.
- (1992): *Sobre teatro y comunicación*, Sevilla, CAT.
- VILLEGAS, J.(1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girolis Books.
- WILLIAMS, R.(1975): *Drama in a dramatic society*, Eng., Cambridge.

Teatro y cine/televisión

- ALBERSMEIER, F.J.(1978): "Cinéma: Langage et littérature", en *Cahiers du 20e. Siècle*, nº9, "Cinéma et littérature", pp.145-163.
- (1992): *Teater, film, literatur in Frankreich*, Darmstadt, Wissenschaftliche/Buchgesellschaft.
- ASSUNTO, R.(1940): "Teatro, cinema e radio", en *Bianco e nero*, nº4, Roma, pp.102-104.
- AUTERA, L.(1957): "Discordanti premesse al convegno cinema-teatro", en *Bianco e nero*, nº10, Roma, pp.87-90.
- AYALA, F.(1988): *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar.
- AZORÍN (1927): "El cine y el teatro", en *ABC*, 26 de mayo.
- AZPIAZU, M.: "Otra absurda polémica: ¿Cine o teatro?", en *Cinestudio*, nº35, pp.28-29.
- BAL, M.(1987): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BAZIN, A.(1952): "Teatro e cinema", en *Bianco e nero*, nº3, Roma, pp.20-32.

- (1972): "A review of *Othello*", en C.E.Eckert, ed., *Focus on shakespearean films*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- BUENO, M.(1928): "El cinematógrafo y el teatro", en *ABC*, 1 de febrero.
- (1928): "Los actores que hablan y los actores mudos", en *ABC*, 30 de agosto.
- CAGLIO, L.(1978): "Pirandello e il cinema", en *Bianco e nero*, nº2, Roma, pp.119-125.
- CAILLOIS, R.(1948): "Le tragique à la scène et à l'écran", en *Revue de filmologie*, 4, 1948.
- CALLARI, F.(1978): "Pirandello-cinema. Cinema-Pirandello", en *Bianco e nero*, nº2, Roma, pp.119-125.
- CASTELLO, G.(1967): "Bergman e Molière", en *Bianco e nero*, nº1, Roma, pp.29-31.
- CEREZAL, N.(1981): "La pieza dramática original para televisión en Gran Bretaña", en P.HIDALGO, ed.: *Estudios sobre teatro inglés contemporáneo*, Madrid, UNED, pp.37-51.
- CHATMAN, S.(1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- DAGRADA, E.(1988): "La narración en primera persona y la cámara subjetiva: El error de *Lady in the lake*", en *Discurso*, nº2, pp.33-48.
- DÜRRENMATT, F.(1982): *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- ECKERT, C.W.(1972): *Focus on Shakespeare films*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

- EL NOUZY, H.(1978): *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIXe.*, Paris, Nizet.
- FERNÁNDEZ CARDO, J.M.(1990): "De la metáfora narrativa a la metáfora filmica", en ROMERA, J. e YLLERA, A.(eds.): *Investigaciones semióticas III*, Madrid, UNED.
- FOTIA, M.(1977): "Ionesco e il cinema dell'assurdo", en *Bianco e nero*, 3, Roma, pp.131-132.
- GÓMEZ MESA, L.(1978): *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.
- GORDILLO, I.(1992): *Nada. Una novela, una película*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas.
- GOULD BOYUM, J.(1988): *Double expositure. Fiction into film*, New York, New American Library.
- GROPPALI, E.(1984): *Cinema e teatro: Tra le quinte dello schermo*, Firenze, La casa Usher.
- GRUPO DE ENTREVERNES (1992): *Análisis semiótico de los textos*, Madrid, Cátedra.
- GUARINOS, V.(1992): *Teatro y televisión*, Sevilla, CAT.
(1996): *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
- HANDKE, P.(1974): "Theatre and film: the misery of comparison", en J.Hurt, *Focus on film and theatre*, London, Englewood Cliffs, pp.165-175.
- HURT, J.(1974): "Film/theatre/film/theatre/film", en *Focus on film and theatre*, London, Englewood Cliffs, pp.1-15.
- JOST, F.(1978): "Le film: Récit ou récits?", en *Cahiers du 20e. siècle*, nº9,

- "Cinéma et littérature", pp.77-93.
- KOWZAN, T.(1992): *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.
- MAGLI, A.(1938): "Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo", en *Bianco e nero*, nº10, Roma, pp.50-39.
- (1942): "Cinema e radioteatro", en *Bianco e nero*, nº1, Roma, pp.22-45.
- MARIE, M.(1978): "Le film, le parole et la langue", en *Cahiers du 20e. siècle*, nº9, "Cinéma et littérature", pp.67-75.
- MARINUCCI, V.(1943): "Commedie sulla scena e sullo schermo", *Bianco e nero*, nº5, Roma, pp.3-14.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.(1926): *Flóresta de leyendas heroicas*, Madrid, Clásicos Castellanos.
- METZ, Ch.(1979): "El cine clásico entre el teatro, la novela y el poema", en *Videoforum*, nº4, Caracas, pp.7-17.
- MORENO, J. y RODRÍGUEZ MONEGAL, E.(1961): "Cine y teatro. I", en *Film ideal*, nº65, pp.13-15.
- (1961): "Cine y teatro. II", en *Film ideal*, nº66, pp.15-17.
- (1961): "Cine y teatro. III", en *Film ideal*, nº67, pp.22-26.
- NAUDÍN, A.M.(1965): *Cine y teatro*, Barcelona, Sopena.
- NICOLL, A.(1974): "Film reality: the cinema and the theatre", en H. James, *Focus on film and theatre*, London, Englewood Cliffs, pp.29-50.
- ODIN, R.(1978): "Modèles grammatical, modèles linguistiques et etude du langage cinematographique", en *Cahiers du 20e. Siècle*, nº9, "Cinéma et littérature", pp.9-30.
- PAGNOL, M.(1933): "Cinématurgie de Paris", *Cahiers du film*, 15 de

- diciembre.
- PAVIS, P.(1989): "Le théâtre au cinéma: prolégomènes à une non-comparaison", *Protée*, hiver.
- (1990): "Le théâtre au cinéma. Quelques films et des questions sans fin", en AA.VV.: *Théâtres au cinéma*, Bobigny, Magic Cinéma.
- PEÑA, C.(1992): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- PIÑERO, M.(1985): "Teatro y televisión frente a frente", en *El público*, nº16, pp.60-61.
- REYNOLDS, P.(1993): *Novel images. Literature in performance*, London, Routledge.
- ROSS, L. y H.(1974): "The players: actors talk about film acting", en J.Hurt, *Focus on film and theatre*, London, Englewood Cliffs, pp.99-114.
- SINYARD, N.(1987): *Filming literature. The art of screen adaptation*, London, Croom Helm.
- SONTAG, S.(1985): "Film and theatre", en G.Hart y M.Cohen, *Film theory and criticism*, Oxford, Oxford University Press, pp.340-355.
- STEIMBERG, O.(1979): "Producción de sentido en los medios masivos: Las transposiciones de la literatura", en *Videoforum*, nº2, Caracas, pp.37-42.
- STERNBERG, J.(1974): "Acting in film and theatre", en J.Hurt, *Focus on film and theatre*, London, Englewood Cliffs, pp.80-98.
- TALENS, J.(1988): "Práctica artística y producción significativa", en AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp.17-60.
- TOMASINO, R.(1989): *Spettacolo della memoria*, Palermo, Acquario.

- TÖRNQVIST, E.(1991): *Transposing drama*, London, MacMillan.
- URRUTIA, J.(1977): "Estructuras cinematográficas en obras literarias (Acercamiento a una semiótica comparada)", en *Cinema 2002*, nº27, Madrid, pp.33-36.
- (1984): *Imago litterae*, Sevilla, Alfar.
- (1985): *Semió(p)tica*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y Radiotelevisión.
- (1989): "De la literatura como inexistencia", en *Discurso*, nº3/4, pp.43-50.
- (1990): *Sistemas de comunicación*, Sevilla, Alfar.
- (1990): "Teatro y cine: Un encuentro problemático", en *El correo de Andalucía*, 5 de octubre, pp.29-30.
- (1992): *Literatura y comunicación*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe.
- UTRERA, R.(1981): *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, PUS.
- (1982): *García Lorca y el cinema*, Sevilla, Edisur.
- (1985): *Escritores y cinema en España: Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.
- (1987): *Federico García Lorca/cine. el cine en su obra. Su obra en el cine*, Sevilla, Asecan.
- (1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- (1989): "Teatro y cine. Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico, I", en *Ínsula*, nº508, p.26.

- (1989): "Teatro y cine. Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico, II", en *Ínsula*, nº509, p.27.
- VARDAC, A.N.(1987): *Stage to screen*, New York, Da Capo Press.
- VIRMAUX, A. y O.(1978): "Notes sur le ciné-roman", en *Cahiers du 20e. siècle*, nº9, "Cinéma et littérature", pp.49-65.
- ZUNZUNEGUI, S.(1988): "Teatro del espacio. El crucigrama de la representación en *La carrosse d'ore* de Jean Renoir", en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, pp.481-490.

HISTORIA DE LA RADIO

- AGUILERA, M.(1985): *Radios libres y radios piratas*, Madrid, Forja.
- ALVAREZ, T.(comp.)(1990): *Historia de los medios audiovisuales en España (1900-1990)*, Barcelona, Ariel.
- ALAMO, L.(1944): *Aquí Radio Nacional de España*, *Boletín de RNE*, nº272, 30 de enero.
- ANDRÉS BLANCO, A. (1986): "La SER, RNE y COPE, dominan el panorama radiofónico español", *IP/MARK*, nº267, 1 de abril, pp.33-34.
- ARIAS, A.(1972): *La radiodifusión española*, Madrid, Publicaciones españolas.
- (1973): *Cincuenta años de radiodifusión en España*, Madrid, RTVE.
- (1964): "La sociedad española de radiodifusión", en *Gaceta de la prensa española*, nº158, Madrid, agosto.
- (1965): "El servicio nacional de radiodifusión", en *Gaceta de la prensa española*, nº165, Madrid, enero.

- BAHAMONDE Y SANCHEZ DE CASTRO (1938): *Un año con Queipo. Memorias de un nacionalista*, Barcelona, Ediciones españolas.
- BAREA, P.(1994): *La estirpe de Sautier*, Madrid, Aguilar.
- BASSETS, L.(ed.)(1981): *De las ondas rojas a las radios libres*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CROOKES, P. y VITTET, P.(1987): *Local radio and regional development in Europe*, European Institute for the media.
- CONTRERAS, J.M.(1984): *La radio comercial en F.M.*, Madrid.
- DÍAZ, A. y URRUTIA, V.(1986): *La nueva radio*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- DÍAZ, L.(1993): *La radio en España. 1923-1993*, Madrid, Alianza.
- DÍAZ, L.(1998): *Años de radio*, Madrid, Temas de hoy.
- EZCURRA, L.(1974): *Historia de la radiodifusión española: los primeros años*, Madrid, Editora Nacional.
- FRANQUET, R. y MARTÍ, J.M.(1985): *La radio. De la telegrafía sin hilos a los satélites (Cronología 1780-1984)*, Barcelona, Mitre.
- FRANQUET, R.(1994): *Ràdio Barcelona. 70 anys d'història*, Barcelona, Diputación.
- GARITAONAINDIA, C.(1988): *La radio en España (1923-1939): De altavoz musical a arma de propaganda*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- GOROSTIZA, E.(1976): *La radiotelevisión en España: aspectos jurídicos y derecho positivo*, Pamplona, Eunsa.
- HALPER, D.(1991): *Full service radio. Programming for the community*, Focal Press.

- JULIÁ ENRICH, J.(1993): *Radio. Historia y técnica*, Barcelona, Marcombo.
- LEWIS, P.M. y BOOTH, J.(1992): *El medio invisible*, Barcelona, Paidós.
- LÓPEZ VIGIL, J.I.(1994): *Las mil y una historias de Radio Venceremos*, San Salvador, UCA Editores.
- MACIA MERCADE, J.(1993): *La comunicación regional y local*, Ciencia.
- MONTES FERNÁNDEZ, F.J.(1988): *Orígenes de la radiodifusión exterior en España*, Madrid, RNE.
- MUNSO CABUS, J.(1980): *Cuarenta años de radio*, Barcelona, Picazo.
- ORTIZ, T.(1995): "La radio de cretona", en la sección "La Tribuna", de *El correo de Andalucía*, 18 de julio, p.17.
- POHL, P.(1956): "Théâtre radiophonique avant la radio", en *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, nº12.
- PRADO, E.(1983): *Las radios libres. Teoría y práctica de un movimiento alternativo*, Barcelona, Mitre.
- ROURA, A.(1992): *La radio de Julia*, Barcelona, Ronsel.
- ROURA, A.(1988): *Luis del Olmo. La radio y yo. 20 años de protagonistas*, Barcelona, Ronsel.
- SANTISTEBAN, R.(1991): *Aquí, Radio Sevilla. Memoria de una época*, Sevilla, Castillejo.
- SORIA, C.(1974): *Orígenes del derecho de radiodifusión en España (1907-1936)*, Pamplona, Eunsa.
- SORIA, V.(1935): *Historia de la radiodifusión en España*, Madrid, Martosa.
- TELOS , número especial, nº14, junio-agosto del 1988: La radio, un medio con futuro.

- TORRES FLORES, A.(1994): *Una historia de la radio: Almería, 1917-1996*, Almería, Diputación.
- UDIAS VALLINA, P.(1988): *EAJ 32. Radio Santander y los comienzos de la radiodifusión en Cantabria*, Santander, Diputación.
- VALLS, J.F.(1986): *La jungla comunicativa, empresa y medios de comunicación en España*, Madrid, Ariel.
- VENTÍN PEREIRA, A.(1986): *La guerra de la radio*, Barcelona, Mitre.
(1987): *Radiorramonismo*, Madrid, Universidad Complutense.
- WYVER, J.(1992): *La imagen en movimiento*, Valencia, Filmoteca.

LENGUAJE RADIOFÓNICO

- AAVV.(1988): *El sonido en la radio*, México, Plaza y Valdés.
- AAVV. (1997): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode.
- ARNHEIM, R.(1979): *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ARNHEIM, R.(1987): *La radio. L'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti.
- BACELON, J.P.(1985): "Tipología de la creación publicitaria en el medio radio", en AAVV: *Radio y publicidad*, Tenerife, RNE.
- BAL, M.(1987): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BALSEBRE, M.(1994): *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra.
- (1994) *La credibilidad de la radio informativa*, Barcelona, Feed-back Ediciones.
- (1997): "La credibilidad de la radio en España", en V.Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode.
- BAREA, P. y MONTALVILLO, R.(1992): *Radio: Redacción y guiones*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

- BRECHT, B.(1973): "Teoría de la radio", en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, pp.81-93.
- CÁCERES ZAPATERO, M^ªD.(1990): *Comunicación radiofónica e integración social. Análisis de modelos de representación del acontecer público*, Madrid, Editorial Complutense.
- CARMONA, R.(1991): *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra.
- CASSETTI, F. y DE CHIO, F.(1991): *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós.
- CASTAÑARES, W.(1996): "Realidad, ficción y representación", en J.M.Pozuelo Yvancos y F.Vicente Gómez (eds.): *Mundos de ficción, I*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.
- CASTRO VELASCO, J.J.(1995): "El guión dramático en radiodifusión", en *Creatividad y comunicación*, Sevilla, Trípole, pp.43-53.
- CEBRIÁN, M.(1983): *La mediación técnica de la información radiofónica*, Barcelona, Mitre.
- (1994): *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis.
- (1996): "La radio en la configuración de la cultura de masas hasta 1936", en *Comunicación y estudios universitarios*, nº6, Valencia, pp.97-115.
- CHECA, A.(1997): "Reflexiones sobre el presente de la radio en España", en V.Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípole.
- CRISELL, A.(1994): *Understanding radio*, London, Routledge.
- CURIEL, F.(1992): *La telaraña magnética o el lenguaje de la radio*, México,

- Premià Editora.
(1992): *La escritura radiofónica. Manual para guionistas*, México, Premià Editora.
- ESSLIN, M.(1974): “La expresión dramática en el medio radiofónico”, en AAVV: *I Semana internacional de Estudios de Radio*, Madrid, RNE.
- FERNÁNDEZ, M.C.(1995): “La creatividad sonora en los medios audiovisuales”, en AAVV: *Creatividad y comunicación*, Sevilla, Trípode, pp.27-42.
- FUZELLIER, (1965): *Le langage radiophonique*, Paris, IDHEC.
- GARCÍA GARCÍA, F.(1997): “La imagen de los locutores de radio”, en V.Guarinos (ed.): *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode, pp.45-72.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J.(1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
(1995): *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo.
- GUARINOS, V.(1992): *Teatro y televisión*, Sevilla, CAT.
(1996): *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
(1996): “La audiodescripción cinematográfica”, en *Semiosfera*, nº5, Madrid.
(1997): “La cosmética radiofónica”, en *Radio fin de siglo*, Sevilla, Trípode.
- HAYE, R.(1996): *Hacia una nueva radio*, Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ AGUILAR, G.(1989): *De la radio al discurso radiofónico*, México, Plaza y Valdés.
- HILLS, G.(1987): *Los informativos en radiotelevisión*, Madrid, IORTV.
- KOWZAN, T.(1992): *Literatura y espectáculo*, Barcelona, Taurus.