

## **El lenguaje radiofónico: composición sonora de la Producción Radiofónica.**

*Porque el radio es una máquina nueva y peculiar, deberá desarrollar una nueva y peculiar técnica en que la palabra ceda cada vez más su puesto al sonido puro, y que en todas aquéllas veces en que sea imprescindible recuerde que va a ser oída, y no vista, ni leída<sup>1</sup>.*

La capacidad de la radio para la creación de imágenes visuales y la suscitación de emociones se consigue gracias a la adecuada elección y combinación de los elementos del lenguaje radiofónico. Es la superposición de una voz sugerente, una música evocadora, un efecto realista y un silencio expectante aquello que nos permite imaginar determinadas realidades, construir determinados espacios o conocer y comprender el comportamiento de determinados personajes. En definitiva, estos elementos se convierten en el único vehículo para construir nuestro producto radiofónico.

*De este modo, la producción radiofónica podría verse como un lienzo que debe aprehenderse en su totalidad, en el que se imprimen partes discernibles con certeza. Son los elementos que componen el discurso de la radio (música, palabras, efectos sonoros, silencios) y que también expresan significados. Con el agregado de que, además de los mensajes concretos, ponen en juego una rica tonalidad de connotaciones y sensaciones<sup>2</sup>.*

Por tanto, se impone un conocimiento profundo de cada uno de los elementos del lenguaje radiofónico si realmente buscamos elaborar productos creativos:

*El conocimiento del lenguaje radiofónico en su conjunto habilitará al emisor para la construcción de productos radiofónicos más creativos en los que cada sistema ocupe el lugar que le corresponda, aportando la riqueza de matices que se desprenden de su capacidad expresiva<sup>3</sup>.*

A conocer a fondo cada uno de estos elementos nos dedicamos a continuación.

### **2.1.1. Concepto y características del lenguaje radiofónico.**

El autor que, sin duda, más ha escrito sobre el lenguaje radiofónico, Armand Balsebre, lo define de la siguiente manera:

---

<sup>1</sup> NOVO, Salvador, *cit.* en CHION, Michael: *Op. cit.*, p. 3.

<sup>2</sup> HAYE, Ricardo M.: *Op. cit.*, p. 98.

<sup>3</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Bosch, Barcelona, 2002, p. 22.

*Un conjunto de formas sonoras y no sonoras, representadas por el lenguaje verbal, el lenguaje musical, los efectos sonoros, y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes<sup>4</sup>.*

Se trata de una definición muy completa que establece una clara diferenciación en la naturaleza de cada uno de los elementos del lenguaje radiofónico. Así, mientras la palabra, la música y los efectos sonoros representan formas sonoras; el silencio es la ausencia de sonido, es decir, para este autor, una forma no sonora.

Por otro lado, la definición también es muy válida para nuestros propósitos ya que destaca que el significado que estos elementos aportan viene determinado por dos aspectos que han de tenerse muy presentes en la producción radiofónica: los recursos técnicos y expresivos; aparte, como es lógico, de los determinantes de la percepción sonora.

Cada uno de los elementos del lenguaje radiofónico adquiere su importancia y representa una determinada función en una composición radiofónica. Ninguno de ellos es más relevante que el otro pero también es cierto que la palabra por su claridad semántica es el vehículo principal de expresión, pero no sólo de la radio, sino de nuestra vida cotidiana. Cada día las palabras nos sirven para transmitir nuestras sensaciones, sugerencias, en definitiva, todas nuestras comunicaciones. Las palabras transmiten nuestros pensamientos y nuestros sentimientos pero no podemos olvidar que en nuestras comunicaciones habituales influyen otros elementos contextuales que se encuentran presentes y determinan la significación comunicativa aunque no seamos conscientes de ello. Uno de esos elementos es evidentemente la imagen de la persona que nos habla, pero no sólo esto. Solemos comunicarnos con los otros en determinados ambientes que no están exentos de ruido; es más las comunicaciones en un entorno silencioso son las menos habituales... es como si contáramos con una cortina sonora continua de la que no somos conscientes. Por eso, la tendencia entre quienes no dominan el sonido a la hora de producir mensajes radiofónicos es la de llenar con palabras la mayor parte del producto y sólo adornarlo en ciertos momentos con el resto de los elementos del lenguaje radiofónico. Es complicado comprender aquello que normalmente pasa desapercibido.

La palabra también se suele imponer sobre el resto de los elementos del lenguaje radiofónico porque siempre es más cómodo y fácil jugar con un sólo

---

<sup>4</sup> BALSEBRE, Armand: *El lenguaje radiofónico*. Cátedra, Madrid, 1994, p. 27.

elemento y además con uno, que por otra parte, es el más conocido y sencillo de aplicar.

Pues bien, contra estas dos tendencias se manifiestan Gutiérrez y Perona:

*En este sentido, el efecto más generalizado todavía sigue siendo el de considerar más importante el contenido, aquello que debe explicarse, que la forma o el cómo debe presentarse dicha información para que resulte atractiva y sea retenida con mayor facilidad por el oyente. Quizás, por ello, una de las tendencias más extendidas, pero no por ello erróneas es la de sobredimensionar la capacidad semántica de la palabra radiofónica frente a la del resto de sistemas, lo que suele conducir a un abuso, en ocasiones difícilmente justificable, del lenguaje verbal, cuando la música o incluso el silencio pueden expresar con la misma intensidad aquello que se pretende transmitir<sup>5</sup>.*

Sin embargo, cuando a la palabra se unen los otros elementos del lenguaje radiofónico se están aprovechando al máximo todas las posibilidades expresivas del medio que, puestas al servicio de una buena idea, pueden originar un producto con la suficiente fuerza creativa para suscitar imágenes visuales y provocar estados emocionales que garanticen la atención del oyente.

*Una vez que la palabra se combina con los efectos sonoros y la música, la radio ensancha el horizonte imaginal de la comunicación humana. Si muchas personas consideran que la radio es el arte más pobre porque un tanto de su contenido, así como las voces y expresiones de ciertos locutores no ayudan para desmentirlo, esos detractores tendrán que reconocer que la radio, como medio de expresión sensitivo e intelectual es, junto con la literatura, una de las artes más nobles de la expresión humana<sup>6</sup>.*

Por eso, en ningún momento debemos menospreciar estos elementos del lenguaje radiofónico. Cada uno de ellos cumple una determinada función que ayuda al proceso global de construcción del producto radiofónico. Entonces, de su combinación surge una nueva y original dimensión sonora capaz de evocar cualquier realidad. Pero esto no se puede conseguir si no se conocen a fondo las funciones que desempeñan la palabra, la música, los efectos sonoros o los silencios, por separado y en combinación.

---

<sup>5</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>6</sup> FIGUEROA, Romeo: *Op. cit.*, p. 152.

## El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

---

*De la misma manera que en un buen poema no se inserta una sola palabra sin un porqué, también el uso adecuado del lenguaje radiofónico cada elemento tiene su razón de ser; las palabras, las músicas, los efectos, los silencios, remiten a un proceso de ideación que debe existir siempre que se pretenda iniciar un proceso comunicativo. En este sentido, no parece práctica recomendable la improvisación si por ella entendemos el uso indiscriminado de elementos expresivos sin que exista la oportuna justificación de cada uno de ellos<sup>7</sup>.*

De este factor depende la adecuada maestría en la superposición y combinación de todos los elementos y, con ello, determina el éxito del producto radiofónico. Insistimos que en ello radica buena parte de la magia de la radio.

En definitiva, la principal regla que aplicaremos en el manejo de los elementos del lenguaje radiofónico será siempre razonar cuál es la función que en cada momento cumple cada uno de ellos. Si no se encuentra, será sencillamente porque no la tiene y entonces habrá que eliminarlo. El principio básico es que emplearemos siempre los elementos con una clara justificación. Por tanto, si su utilización no está justificada, será recomendable eliminar el elemento sonoro de que se trate para no provocar el efecto contrario: desviar la atención de los oyentes. Esta justificación se logra buscando adecuada respuesta a las siguientes preguntas<sup>8</sup>:

-Para qué. La incorporación de cualquier elemento del lenguaje radiofónico debe responder a un para qué o lo que es lo mismo, a una función que cumple en el producto sonoro. Estudiaremos con detalle cada una de las funciones que cumple la palabra, la música, los efectos y los silencios en su análisis diferenciado.

-Dónde. Esta segunda pregunta busca averiguar en qué lugar de la narración sonora se ubican determinados elementos del lenguaje radiofónico. De este lugar dependerá su idoneidad. Una regla básica, como aconseja Beltrán<sup>9</sup>, es ambientar los planos cortos con las músicas y los efectos sonoros de carácter más íntimo, es decir, con poca orquestación o un solista, y una mayor profusión de silencios. En cambio, los momentos a gran orquesta o con varios efectos y menos silencios sugieren siempre planos generales.

---

<sup>7</sup> MERAYO PEREZ, Arturo: *Para entender la radio: Estructura del proceso informativo radiofónico*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 125.

<sup>8</sup> Tomadas de NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1996, p. 150.

<sup>9</sup> BELTRÁN MONER, Rafael: *Ambientación musical*. IORTV, Madrid, 1984, p. 50.

También debemos tener presente que cualquiera de los elementos puede funcionar principalmente en dos momentos: de alta tensión o de baja tensión. Puede intensificar diversas acciones en momentos de alta tensión o promover la reflexión en aquellos más bajos. En este sentido, es interesante comprobar cómo se puede alargar una escena o producir sucesiones en el tiempo. Por ejemplo, una música aislada al finalizar un pasaje puede intensificar una emoción o invitar a la reflexión mientras que un efecto nos puede sugerir paso del tiempo o cambios de espacio enlazando distintas secuencias.

-Cuándo. Puesto que los elementos sonoros cumplen una serie de funciones y, por tanto, deben estar justificados, uno de los errores más habituales consiste en introducir continuamente cualquiera de ellos, por ejemplo, mantener siempre de fondo una música, aunque ésta cambie. Cada elemento tiene un por qué, una ubicación y un lugar. Una vez que esta circunstancia varía, ya no tiene sentido mantenerlo.

*Por otra parte, la audiencia necesita siempre de un determinado tiempo para entrar en una emoción sugerida. Por eso, otro de los errores más comunes es introducir un elemento sonoro, por ejemplo, la música y dejarla sonar pocos segundos. Es imposible que en tan poco tiempo, el oyente pueda siquiera entrar en el ambiente sugerido, cuanto menos disfrutar de él. Se hace casi obligatorio mantener los elementos sonoros el tiempo necesario para crear el efecto que se persigue. Si no cesa, el oyente se acostumbra y con ello se pierde la posibilidad de valorar, ilustrar o enfatizar un determinado elemento.*

*En cuanto a la duda acerca de cuándo introducir un determinado elemento sonoro, se puede solventar con esta regla básica: en líneas generales, los recursos se introducen cuando se busca potenciar determinadas acciones o cuando el objetivo es reforzar sentimientos.*

*En primer lugar, cuando el propósito es acentuar las acciones, se pueden introducir justo antes del suceso principal o bien durante el transcurso de la acción. Si se incorporan antes de la acción principal, actúan como anticipación. El oyente está avisado de que algo va a suceder. En cambio, cuando se colocan durante el conflicto, su papel consiste en potenciar el efecto que provoca esa acción en el oyente.*

*Además de acompañar a las acciones, los elementos sonoros se introducen cuando se busca reforzar los sentimientos. Por tanto,*

*siempre que los personajes atravesasen un momento emotivo, se anclará el instante mediante un recurso sonoro: una música, un efecto o un silencio. En definitiva, se introducirán los elementos sonoros cuando vaya a pasar o pase algo o bien cuando se necesite provocar una emoción.*

Por último, deberemos introducirlos cuando queramos provocar un cambio de ambiente. Podemos realizar cambios de ambiente de situaciones objetivas a subjetivas o viceversa. Contamos con dos opciones para llevar a efecto estas transformaciones: podemos mantener un determinado elemento invariable, pero modificando su significado con el resto de los elementos que lo acompañan, o bien transformar ese mismo elemento para provocar el cambio en el significado. Los ejemplos ilustran mejor estas ideas:

-Cambio de ambiente objetivo a subjetivo manteniendo el elemento invariable. Por ejemplo, cuando el sonido insistente del teléfono sigue sonando en la mente del protagonista después de salir de la habitación. El significado varía por la modificación del resto de los elementos.

-Cambio de ambiente objetivo a subjetivo por transformación del elemento. Por ejemplo, un personaje toca el piano en un bar al que se van añadiendo otros instrumentos irreales que provocan recuerdos.

-Cambio de ambiente subjetivo a objetivo manteniendo el elemento invariable. Por ejemplo, unos pasos que suenan con eco en la mente del personaje y, a continuación, aparece un individuo atravesando un túnel.

-Cambio de ambiente subjetivo a objetivo por transformación del elemento. Por ejemplo, la voz espeluznante de un sueño que se transforma en una normal según se despierta.

*- Cómo. La última decisión conduce a averiguar cómo deben ser los elementos sonoros del producto. En esta elección, los ambientes objetivos crean menos dificultades que los subjetivos, ya que, en los primeros, la elección se atiene al género, época o estilo mientras los subjetivos deben siempre cuidarse más y ser más precisos. Es más fácil, en resumen, describir una acción que crear un sentimiento.*

*Otra regla importante es que cuando el elemento sonoro vaya de fondo siempre deberá ser simple para no distraer a la audiencia. Por supuesto, bajo ningún concepto puede emplearse una música con letra o un efecto sonoro hablado. Será preciso también cuidar que no*

*contenga demasiada instrumentación<sup>10</sup>. También, como advierte Beltrán, lo ideal será mantener el elemento sonoro siempre a una intensidad media fuerte de tal manera que se oiga suficientemente en las pausas sin necesidad de aumentar su volumen:*

La música y el ruido deben producirse de manera natural o aparentar que así es. El aumentar y disminuir su volumen alternativamente desvirtúa su propia naturaleza y produce el efecto de molestos 'deslumbramientos' que por lo antinaturales en nada contribuyen a mejorar el producto final<sup>11</sup>.

Por último, en cuanto a la manera de emplear los elementos habremos de guiarnos por dos consejos. El primero es que no se deben mezclar recursos sonoros totalmente dispares. Si las músicas o los efectos son muy diversos, en vez de fundidos o mezclas, se insertarán por corte. De todas maneras, el buen gusto dicta que se debe conservar cierta unidad musical, lo cual conlleva evitar elementos dispares en un mismo producto. El segundo consejo consiste en emplear correctamente los elementos sonoros resolutivos. Si la música o los efectos sonoros sirven para cerrar el producto deben finalizar en cadencia: bien con una resolución musical o bien con un fragmento de falsa resolución. En ningún caso, para terminar un producto se subirá el volumen de ese elemento a plano principal y después se bajará a fondo.

En definitiva, son todos consejos que guiarán en la correcta construcción del producto radiofónico tras una adecuada selección y combinación de los elementos del lenguaje radiofónico. Para ello habrá que analizar a continuación cada uno de ellos por separado.

## **2.2.2. Elementos del lenguaje radiofónico.**

### **-La palabra.**

*La radio es, ante todo, arte de expresión. En la mayoría de los idiomas la palabra hablada adquiere su verdadero sentido cuando se valora en la dimensión de la expresividad. Se requiere que la palabra haga vibrar la capacidad perceptiva de los sentidos para que la experiencia de ella adquiera el significado de la expresión<sup>12</sup>.*

De una u otra manera, es evidente que en cualquier producto radiofónico es la palabra el elemento del lenguaje radiofónico que ha de destacar. La mayor

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>12</sup> FIGUEROA, Romeo: *Op. cit.*, p. 65.

parte del mensaje se construye a través de este componente puesto que es la palabra nuestro principal vehículo de expresión. Es, como afirma Crisell, *el primer código de la radio porque proporciona el marco referencial a lo que ocurre*<sup>13</sup>. De la misma manera Arnheim añade que *en la palabra, el sonido es como la tierra madre, de la que el arte hablado nunca puede prescindir, a pesar de que llegue tan lejos que pierda su sentido*<sup>14</sup>.

Por esta razón, suele ser muy complicado comprender cualquier producto radiofónico despojado de palabra. Es la palabra la que nos remite al contexto y nos otorga la verdadera significación del mensaje.

*Siendo todos los elementos sonoros igualmente importantes para la configuración del lenguaje radiofónico, las palabras resultan, sin duda, elementos radicalmente imprescindibles: únicamente gracias a la palabra pueden explicarse los contextos en los que se sitúan las músicas y los efectos e interpretarlos certeramente*<sup>15</sup>.

Además, sólo la palabra requiere de una expresión tan sencilla y directa para conocer su significado.

La palabra en la radio se manifiesta en un primer momento a través de la redacción y después se materializa en la voz del locutor. Por tanto, vamos a estudiar la palabra en sus dos fases: en primer lugar, en la redacción, y en segundo lugar, en la locución.

## **La redacción: composición de la palabra del redactor en la Producción radiofónica.**

La redacción de cualquier producto sonoro se encuentra limitada por los condicionantes de recepción del canal en el que cual se emite y del receptor que percibe el mensaje. Por eso, para descubrir las cualidades que debe reunir una buena redacción para la radio, debemos partir del análisis de las características del canal radiofónico.

-La radio es un medio rápido. Es un medio capaz de transmitir un número elevado de mensajes en muy poco tiempo, sometidos siempre a la presión de un determinado espacio de exposición sonora. Por esa razón se debe extremar la corrección en el lenguaje empleado: la redacción se debe componer con las palabras justas y con el significado exacto. Entonces la primera condición exigible es la **corrección**.

-La radio es un medio fugaz. Hemos visto que la radio está sujeta a un tiempo determinado de exposición y eso implica que los mensajes una vez difundidos, serán imposibles de recuperar, al menos para el

---

<sup>13</sup> CRISELL: *Understanding radio*. Routledge, London, 1994, p. 151.

<sup>14</sup> ARNHEIM, Rudolf: *Op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> MERAYO PEREZ, Arturo: *Op. cit.*, p. 125.

oyente. Por tanto, la segunda condición que debemos exigir al texto es que se entienda fácilmente la primera vez que se escucha; entonces la **claridad** es fundamental para elaborar un buen mensaje radiofónico. Los mensajes han de estar estructurados de manera muy clara y emplear un lenguaje adecuado para ser comprendidos al mismo tiempo que se van emitiendo. En definitiva, se exige claridad tanto léxica como gramatical y sintáctica.

-La radio es un medio efímero. Los mensajes difundidos a través de la radio necesitan ser breves debido al escaso tiempo de que disponen para su emisión. Entonces la tercera condición en la redacción radiofónica debe ser la **concisión**; porque, en definitiva, *escribir para la radio exige elevada capacidad de síntesis, mucho mayor que la requerida en otras formas de comunicación; en la radio sólo hay lugar para los acontecimientos esenciales y las explicaciones imprescindibles*<sup>16</sup>.

-La radio emplea un código estrictamente sonoro. Puesto que la radio emplea el sonido para difundir sus productos y el oyente sólo utiliza un sentido en la decodificación del mensaje, habremos de procurar que el lenguaje sea adecuado desde el punto de vista sonoro. Por eso, Arnheim nos recuerda que *el dominio radiofónico se inscribe, por tanto, en el seno de la cultura acústica; la oralidad, el régimen temporal de la verbalidad, en el seno de ese universo que abraza todo lo sonoro*<sup>17</sup>.

La redacción entonces debe sustentarse en el lenguaje coloquial no sólo para adaptarse al medio sino para que el mensaje resulte apropiado y agradable para el oyente. El lenguaje empleado debe redactarse para ser escuchado y nunca para ser leído. Tiene que ceñirse a las normas del lenguaje oral. Pero esto no significa que sea una redacción pobre, con un limitado vocabulario, sino que debe conjugar la riqueza de palabras y expresiones con la claridad de las mismas. En definitiva, *disponer un vocabulario reducido no sólo desencadena un problema estético, al provocar la repetición de términos, sino que también produce una pérdida de precisión en la información semántica transmitida*<sup>18</sup>. Por tanto, el **lenguaje coloquial culto** es el que más se aproxima a las exigencias del medio radiofónico. En primer lugar, coloquial, para respetar las normas del lenguaje oral, y culto, para lograr una redacción con mayor riqueza expresiva.

-La atención del oyente es dispersa. Y así, afirma el propio Iñaki Gabilondo *que la radio tiene la fuerza de penetración de lo humilde, de lo imperceptible. Su presencia es como la del reloj. Puede*

---

<sup>16</sup> MERAYO PEREZ, Arturo y PÉREZ, Carmen: *Op.cit.*, p. 97.

<sup>17</sup> ARNHEIM, Rudolf: *Op. cit.*, p. 114.

<sup>18</sup> HUERTAS, Amparo y PERONA, Juan José: *Redacción y Locución en medios audiovisuales: la radio*. Bosch Comunicación, Barcelona, 1999, p. 65.

# El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

*acompañarnos durante todas las horas del día aunque no siempre reclame toda nuestra atención*<sup>19</sup>. Por eso, es necesario formar estructuras atractivas y redacciones coloristas que despierten el interés de los oyentes. El redactor debe esforzarse para que, junto a la claridad, se cuenten los datos de manera que resulten **atractivos** para la audiencia. La expresividad del medio así lo exige.

-Limitación de percepción a un solo sentido. El hecho de que los oyentes sólo accedan a los mensajes radiofónicos a través de la escucha dificulta en cierta manera el proceso de comprensión. Sólo poseen un código para entender en la primera exposición aquello que se les transmite. Por eso, para el redactor es esencial emplear la **redundancia** en los mensajes radiofónicos. Determinados datos esenciales habrán de ser destacados de alguna manera o repetidos con otras palabras para evitar pérdidas de información.

-Diversidad social y cultural de la audiencia. La audiencia radiofónica está formada por un conjunto de individuos muy heterogéneo que impide adoptar un determinado nivel cultural a la hora de redactar los mensajes. Esto significa que la redacción ha de guiarse siempre por la **sencillez**. Un mensaje sencillo siempre será entendido por mayor número de personas que uno complejo. Cuanto mayor sea la complejidad, menos audiencia lo comprenderá. Así, concluyen Casasús y Ladeveze, que *la claridad y la corrección no se encuentran en lo más fácil, en lo más simple, ni tampoco en el término medio entre lo fácil y lo difícil, sino en el modo más fácil de expresar lo difícil*<sup>20</sup>.

CONDICIONAMIENTO RADIOFÓNICO	CARACTERÍSTICA DEL MENSAJE
Medio rápido	Corrección
Medio fugaz	Claridad
Medio efímero	Concisión
Código sonoro	Lenguaje coloquial culto
Atención dispersa	Atractivo
Percepción de un solo sentido	Redundancia
Diversidad social y cultural de la audiencia	Sencillez

En definitiva, podemos resumir todas estas características en una recomendación: aquel que redacta para la radio debe ir al grano de manera

<sup>19</sup> 'La comunicación radiofónica o el poder de la radio', en *Los medios de comunicación social en Europa*. Coloquios en Alcor, VII. Colegio Mayor Alcor, Madrid, 1988, p. 25, cit. en BETÉS RODRÍGUEZ, Kety: *El sonido de la persuasión. Relatos publicitarios en la radio*. Universidad Cardenal Herrera-CEU, Valencia, 2002, p. 26.

<sup>20</sup> CASASÚS, J. M. y NUÑEZ LADEVÉZE, L.: *Estilo y géneros periodísticos*. Madrid, 1991, p. 33.

inmediata pero atractiva e interesante. Debemos evitar todo lo rebuscado, ambigüedades, incisos, subordinadas y componer, con palabras y frases sencillas, expresiones atractivas.

En definitiva, las condiciones que debe reunir la redacción radiofónica en función de las características del medio y la percepción de la audiencia se resumen en:

- a. Corrección. Todos los elementos empleados en la redacción deben ser correctos desde el punto de vista de la sintaxis, el léxico y la semántica. En este sentido, uno de los errores más comunes en la redacción radiofónica es el conocido síndrome 'apache' o 'Tarzán' que consiste en comenzar las frases con un infinitivo de manera parecida a la empleada en la imitación del lenguaje indio ('decir que').
- b. Claridad. Como bien afirma González Conde recogiendo una frase de Martínez de la Rosa: *la expresión que no es clara nunca es bella. Entre dos explicaciones hay que elegir la más clara; entre dos formas, la más elemental; entre dos palabras, la más breve*<sup>21</sup>.

-Léxica. La primera condición que tendremos presente es que estamos redactando para un medio fugaz y masivo lo cual implica que el vocabulario que empleemos debe ser claro, lo más alejado a un lenguaje especializado. Las palabras deben ser siempre sencillas, de fácil comprensión. Por eso, las simples serán siempre preferibles a las compuestas. Por las mismas razones las palabras cortas son más adecuadas que las largas. El redactor deberá evitar entonces los adverbios terminados en -mente que a menudo no aportan nada al mensaje pero se convierten en piedras en el camino del discurso oral. Siempre es más ágil una redacción con palabras sencillas y cortas, no sólo desde el punto de vista de la comprensión sino también del lenguaje oral. La expresión del locutor mejora y con ello la capacidad de entendimiento del oyente.

-Sintáctica. La segunda condición, ahora en cuanto a la composición sintáctica es que se empleen estructuras simples, claras, por tanto, naturales: es decir, sujeto-verbo-predicado; *porque el hecho de que el oyente perciba el texto secuencialmente y de manera fugaz impone ciertas restricciones*<sup>22</sup>. Como regla general no debemos nunca separar el sujeto del predicado. Por las mismas razones se

---

<sup>21</sup> Escrito por Martínez de la Rosa en su Arte Poética, cit. en GONZÁLEZ CONDE, María Julia: *Op. cit.*, p. 39.

<sup>22</sup> HUERTAS, Amparo y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 59.

evitará el uso del hipérbaton. El redactor, además, procurará construir el mensaje siempre con oraciones simples, a ser posible siguiendo siempre esta regla: una idea, una frase. Por su simplicidad seleccionará oraciones coordinadas copulativas mejor que disyuntivas o adversativas y deberá reducir el uso de las subordinadas, especialmente habrá que evitar el *cuyo*, *cual* o *los cuales*, que además de complicar la comprensión de la frase, no son adecuados desde el punto de vista oral.

-Gramática. En cuanto a los elementos gramaticales, habrá de dictarse también la norma de la claridad. Por tanto, será necesario que el redactor se guíe por estos sencillos consejos que explican con más detalle Barea y Montalvillo<sup>23</sup> aplicándolos a las distintas partes de la oración:

? El sustantivo:

- Mejor positivos que negativos.
- Huir de las abreviaturas y emplear tan sólo las muy conocidas.
- Evitar los esdrújulos.

? El adjetivo:

- Uso moderado en la información, según las necesidades de los formatos radiofónicos.
- Moderar los juicios de valor.
- Uso adecuado para las descripciones.
- Siempre debe ir al lado del nombre al que califica.
- Restringir el uso de expresiones tópicas. Por ejemplo, lluvia caída.
- Las cifras siempre hay que redondearlas, realizar comparaciones o establecer relaciones entre ellas. Además se debe evitar siempre las enumeraciones con cifras y no se debe comenzar nunca una frase con una de ellas.

? El verbo:

- Simples mejor que compuestos.
- Mejor voz activa que pasiva. En pasiva, mejor pasiva refleja.
- Mejor indicativo que subjuntivo.
- El orden de preferencia es: presente, pretérito perfecto compuesto y futuro.

---

<sup>23</sup> BAREA, Pedro y MONTALVILLO, Roberto: *Radio: redacción y guiones*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992, pp. 20-37.

- Evitar el 'condicional del rumor' en la información ('se ha dicho')
- Cuidado con el uso incorrecto de gerundios.
- Uso restringido de verbos muy empleados y poco precisos: hacer, tener...

## ?El adverbio:

- Es un modificador del verbo y, por tanto, califica.
- Es mejor frases en positivo antes que en negativo con 'no'.
- Siempre 'hoy', nunca 'ayer'.
- Siempre al lado del verbo que lo acompaña.
- Cuidado a los *-mente*, que son palabras muy extensas.
- Atención a los usos vacíos de significado. Muletillas.
- Evitar adverbios cuantificadores de adjetivos.

## ?La preposición:

- Evitar usos incorrectos.
- Evitar el *dequeísmo*

## ?El pronombre:

- Restringir su uso al carecer de contenido semántico por sí mismo.
- Sustituirlo por sinónimos.

- c. Concisión. La brevedad es condición indiscutible en cualquier redacción radiofónica. En cada mensaje es necesario contar muchos datos en poco tiempo. Por eso, en la radio no valen los rodeos. Es necesario transmitir los datos de manera breve. Como suele decirse, hay que ir al grano. Esto exige oraciones breves para también facilitar su comprensión. Por término medio Huertas y Perona<sup>24</sup> recomiendan moverse entre las dieciocho y las treinta palabras. Eso sí, pocas palabras, pero exactas.

---

<sup>24</sup> HUERTAS, Amparo y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 62.

- d. Lenguaje coloquial culto. Se debe emplear un lenguaje adaptado al código sonoro de la radio, adecuado a las estructuras orales, es decir, coloquial, pero al mismo tiempo no debe ser un lenguaje pobre, chabacano. Es necesario encontrar el término justo que garantice la comprensión oral pero al mismo tiempo mantenga la corrección. Por eso Merayo recomienda *mantener una postura intermedia, donde se combinara el registro del enriquecimiento lingüístico con la lengua cercana al oyente, la que cada día sirve para la comunicación interpersonal*<sup>25</sup>.
- e. Atractivo. Puesto que la atención del oyente es siempre dispersa es necesario encontrar fórmulas que reclamen el interés en la escucha de los productos. Para ello, el redactor debe emplear un lenguaje expresivo, alejado de la pobreza, sugerente y colorista. Al mismo tiempo esto implica que deben ser palabras y expresiones con claridad sonora, es decir, adaptadas a las exigencias del lenguaje oral. Por eso mismo, tendrá que evitar sonidos homófonos: rimas, pareados, etc.
- f. Redundancia. La redundancia consiste en reiterar de maneras diversas un determinado dato; en el caso de la radio, aquella parte del mensaje que sea determinante para su comprensión. Debemos repetir los elementos principales a lo largo de la emisión siempre de diferentes maneras, refrescando la redacción. Para Huertas y Perona la redundancia cumple una triple función: *facilita la comprensión, al favorecer la retención en la MCP – memoria a corto plazo-; propicia una mayor atención por parte del oyente, al reducir el esfuerzo que ha de realizar en la escucha, y hace de guía en el proceso de interpretación, al destacar lo más relevante*<sup>26</sup>. Las ideas clave se deben mostrar entonces de manera reiterativa y explícita.
- g. Sencillez. Por otro lado se procurará que los elementos principales del mensaje nunca se encuentren abriendo oraciones, párrafos o como primer elemento. Es necesario un tiempo para que el oyente comience a prestar atención o bien la recupere. Debemos dejar pasar ese tiempo con las estrategias para captar la atención o los datos de contexto. Los datos principales deben entonces mantener un orden secundario. El orden siempre será: en primer lugar los datos conocidos o de contexto o llamadas de atención que preparan para después resolver con los datos principales.

Por su parte, Merayo añade a todas ellas, la claridad temática y técnica. En la primera desaconseja el tratamiento de determinados temas que ofrecen dificultades de comprensión para la audiencia o temas excesivamente técnicos

---

<sup>25</sup> MERAYO PEREZ, Arturo y PÉREZ, Carmen: *Op.cit.*, p. 76.

<sup>26</sup> HUERTAS, Amparo y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p.42

que necesitan de unos conocimientos temáticos y de vocabulario previos. A esto añade Arnheim:

*Una emisora no está bien dirigida cuando se emiten complicadas disertaciones científicas o refinadas y elevadas obras artísticas, que producen confusión en el hombre sencillo, y cuando sus horas de emisión, destinadas al esparcimiento del pueblo, son de tan poco valor que las personas que tienen un buen gusto sienten revolverseles el estómago<sup>27</sup>.*

Por otro lado, la claridad técnica la veremos con detenimiento en la parte dedicada a la tecnología y la técnica.

En el proceso de redacción radiofónica, González Conde<sup>28</sup> distingue las siguientes fases:

-Planificación. Con un esquema que seleccione lo más importante. Los datos más importantes deben colocarse junto con los más interesantes. Es necesario seleccionarlos en función de su relevancia. Estos datos se pueden presentar:

-Explícitamente. Cuando los datos aparecen de forma directa, sin ambigüedades.

-Implícitamente. Cuando se sobrentienden a raíz del texto explícito.

-De manera redundante. Cuando los datos aparecen en más de una ocasión.

-Redacción. Como proceso de transformación de ideas de acuerdo a un modelo de ordenación y lenguaje radiofónico, y una estructura formal lineal que facilite comprensión.

-Revisión del texto y su posible reelaboración si no se ajusta a las características del medio.

Una vez redactado y corregido el texto estará listo para la emisión, y aquí es donde entra en juego otra dimensión importante de la palabra radiofónica: la locución. De esta parte, nos encargamos a continuación.

## **La locución: composición de la voz del locutor en la Producción radiofónica.**

La palabra radiofónica se compone en la redacción pero se materializa en la voz de un locutor. Es la propia voz la que transmite el calor y el sentimiento y la que en definitiva se recuerda. Tanto es así que García afirma que *la voz de la radio convierte a la memoria en re-cuerdo (re-cordari), es decir, 'vuelve a pasar*

---

<sup>27</sup> ARNHEIM, Rudolf: *Op. cit.*, p.147.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ CONDE, María Julia: *Op. cit.*, p. 37.

por el corazón' los archivos de la memoria personal<sup>29</sup>. Es la voz del locutor la que humaniza las palabras y las personifica porque *la voz, por ser la expresión más etérea de la corporeidad, sugiere la definición de una imagen o de una persona con un cuerpo, una estética y un talante*<sup>30</sup>. Es la voz del locutor la que sugiere, evoca, acompaña y establece los lazos emotivos con el oyente. Y junto a la voz, la locución en sentido amplio.

Ya hemos expresado otras veces la significación de una correcta locución<sup>31</sup>. La locución entendida como un sentimiento expresado a viva voz, es decir, es un sentir interior que se transmite a través de nuestra herramienta de expresión más común: la voz. Y decimos que es un sentir porque la locución se lleva dentro. No se trata de una mera lectura de palabras que unimos con cierto sentido. La locución saca a la luz un sentimiento interno que hace vivas las palabras a través del sonido de nuestra voz, como único instrumento de comunicación con el oyente, el máximo recurso sonoro con que el locutor cuenta para transmitir sus mensajes radiofónicos.

La voz se relaciona así con los sentimientos a través de sus cualidades. Estas cualidades son las mismas que hemos definido para el sonido: intensidad, duración, tono y timbre. Vamos ahora a aplicarlas a la voz<sup>32</sup>.

La intensidad es la fuerza o potencia de emisión de la voz que se produce por la presión del aire en las cuerdas vocales. Esta presión provoca vibraciones en las cuerdas vocales que pueden ser de una mayor o menor amplitud. Si la presión es fuerte y, por tanto, la amplitud es importante, entonces se producirá un sonido potente, intenso. Por el contrario, cuando la presión es mínima, entonces de escasa amplitud, el sonido se producirá en una intensidad baja. Acústicamente, la intensidad se mide en decibelios.

En función de la intensidad para la radio es conveniente un volumen enérgico que transmita convicción. Puesto que los locutores disponen de un instrumento técnico como es el micrófono no es recomendable que la voz alcance altas intensidades pero tampoco algunas tan bajas que afecte a la propia comprensión del discurso. Por eso, el descenso acusado de intensidad debe evitarse, en especial, en los finales de frase. Este es precisamente uno de los defectos más comunes en la locución. Además, como el resto de las cualidades, la intensidad no debe mantenerse constante sino variar en función del contenido del mensaje radiofónico.

Por su parte, la duración es la cualidad de la voz por la que los sonidos se extienden durante un determinado período de tiempo, lo cual los convierte en

---

<sup>29</sup> GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>30</sup> BETÉS RODRÍGUEZ, Kety: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>31</sup> *Cfr.* RODERO ANTÓN, Emma: *Locución Radiofónica*. IORTV y Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 2003 y RODERO ANTÓN, Emma; ALONSO, Carmen María y FUENTES, José Ángel: *La radio que convence. Manual para creativos y locutores publicitarios*. Ariel, Barcelona, 2004.

<sup>32</sup> Ver también RODERO ANTÓN, Emma: 'La presentación de la información radiofónica', en MARTÍNEZ COSTA, Pilar: *Información Radiofónica*. Ariel, Barcelona, 2001.

perceptibles. De esta cualidad depende entonces que no se pierda el sentido del mensaje radiofónico debido un prematuro agotamiento del aire.

Según la duración, las voces ideales para la radio son pausadas, es decir, aquellas que sin alcanzar la extrema lentitud, se manifiestan en el tiempo necesario para que el oyente asimile el mensaje que transmiten. En general, la locución no debe ser ni demasiado rápida ni demasiado lenta. Y lo más importante es que se ajuste la duración al contenido del mensaje. El locutor deberá acelerar la velocidad cuando se transmita alguna acción que se está desarrollando y se combinará con un ritmo menos acelerado cuando los datos más que a la acción inviten a la tranquilidad.

El tono es la altura o elevación de la voz que resulta del número de veces por segundo que vibran las cuerdas vocales, lo cual determina su frecuencia. Si lo hacen un número elevado de veces, aumenta su tensión, la frecuencia es mayor, la voz se eleva y, en definitiva, se escucha más aguda. Por el contrario, a menor frecuencia, se producen menos vibraciones por segundo, menor tensión de las cuerdas vocales, la voz desciende y, por tanto, se percibe más grave. Pero, a pesar de que cada voz puede emitirse en registros agudos o graves, posee un tono medio o característico. Este tono depende de la longitud y del grosor que presenten las cuerdas vocales: cuanto mayor sea, más grave será la voz. Al contrario, cuanto más cortas sean las cuerdas, las voces serán más agudas.

En cuanto al tono, para la radio se prefieren las voces graves debido a las sensaciones de calidez, presencia, seguridad y credibilidad que transmiten. Por lo tanto, empleando los tonos bajos se establecen unos lazos de comunicación más cercanos con el oyente. Pero, en ningún modo esto quiere decir que el tono grave sea el único que deba emplearse. El registro seleccionado ha de ser acorde con el contenido del mensaje. Además, el locutor debe variar ese tono a fin de no caer en la monotonía.

Por último, el timbre es la personalidad o el color de la voz, resultado de la combinación del tono –vibración principal- al que se superponen los armónicos -o vibraciones secundarias o accesorias-. En este caso, la frecuencia de las vibraciones de las cuerdas vocales provoca la formación de ondas sonoras que originan un tono fundamental. Entonces, estas ondas sonoras se modifican al pasar por las cavidades de resonancia y crean una serie de armónicos que se suceden. El conjunto del tono fundamental más los armónicos es lo que se denomina timbre de la voz. Las diferencias en los timbres de las voces se producen entonces por las diferencias en las características anatómicas, la disposición y la manera en que se utilizan los órganos articulatorios que conforman la caja de resonancia y que proporcionan a la voz el matiz característico o el timbre. Esto explica que la voz de cada persona sea única.

En cuanto al timbre, cualquier voz radiofónica debe resultar agradable al oyente. Y una voz agradable no sólo depende de las condiciones genéticas sino del manejo que el locutor realice de ella. No es cuestión sólo de nacer con una buena voz, también es necesario trabajarla, ejercitarla. Aparte de

## El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

---

agradable, la voz debe ser armónica, bien timbrada, lo que produce en la percepción del oyente la sensación de transmitir una mayor sinceridad. Pero lo más importante es que debe ser una voz moldeable con gran capacidad de adaptación. No será una voz constante, no sonará de similar manera en todas las circunstancias, sino que será capaz dentro de sus posibilidades de modificar el timbre para transformarlo en más vivo, más serio, más intenso, más cercano o más distante en función del mensaje emitido.

Pero quizá lo más interesante en cuanto a las cualidades es saber cómo manejarlas ya que jugando con ellas será como lograremos diversos efectos expresivos que enriquecerán nuestro mensaje. Debemos ser conscientes de que la variación en cualquiera de estas cualidades, aunque sólo sea en una, produce ya una locución más dinámica. Podemos leer un texto con diferencias de intensidad (leyendo unas palabras más altas que otras), o con diferencias de duración (leyendo algunas palabras más rápido que otras), o con diferencias de tono (enunciando las palabras con tonos más agudos o más graves) o, incluso, con diferencias de timbre (enunciando palabras con distinta calidad de voz). Sólo realizando una de estas modificaciones, comprobaremos que nuestra locución no suena aburrida. A partir de aquí, nos será útil conocer las siguientes correspondencias para adaptar esas variaciones vocales a nuestro mensaje radiofónico:

<b>ESTADO EMOCIONAL</b>	<b>TIMBRE</b>	<b>TONO</b>	<b>INTENSIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>
Alegría Emoción Tensión Euforia Enfado	MÁS ABIERTO	AGUDO	ALTA	RÁPIDA
Tristeza Tranquilidad Depresión Sensualidad Dulzura	MÁS CERRADO	GRAVE	BAJA	PAUSADA

Pero la locución no se basa sólo en la voz como instrumento de producción vocal. De hecho, cuando hablamos, no manejamos las cualidades vocales por separado, sino en conjunto. Es entonces cuando conformamos lo que denominamos prosodia y pronunciación. Se trata del conjunto de elementos de la locución que se manifiestan en la secuencia hablada y permiten comprender, dar sentido y significado y embellecer el mensaje radiofónico.

El papel de la prosodia en el mensaje radiofónico resulta esencial por cuanto colabora en la comprensión del sentido del texto, incrementando con ello la atracción y la atención del oyente. Dentro de la prosodia se encuentran tres elementos decisivos para componer expresivamente el mensaje: la entonación, el acento y el ritmo.

La entonación se define como el conjunto de rasgos tonales que conforman la curva melódica del mensaje. Para dominarla es preciso fijarnos en tres aspectos significativos: el nivel tonal en el que comienza la frase, el nivel en el que se enuncia y la forma que adopta cada final. A continuación, ofrecemos algunas recomendaciones para mejorar la entonación en cada uno de estos aspectos.

En primer lugar, el nivel tonal representa la media de tonos que caracterizan una determinada frase. Es decir, cuando expresamos cualquier discurso, solemos situarnos en un determinado nivel que resulta de la media de tonos que empleamos a lo largo del mismo. Por eso, el discurso no suena monótono porque se produce con ascensos y descensos pero su término medio es una determinada frecuencia. Por tanto, del nivel tonal que seleccionemos en el texto depende en buena medida el resultado y las conclusiones que pueda extraer el oyente. Esta será siempre nuestra primera decisión. Ya conocemos lo que significan los tonos agudos y los graves y es lo que debemos aplicar ahora: los agudos se emplean para expresiones positivas, para establecer contrastes, para reclamar la atención, cuando el sentido se encuentra incompleto y entonces para expresiones interrogativas o de duda. Podemos hablar de un nivel medio cuando buscamos expresar emociones más neutras o textos que no son ni demasiado alegres ni sobrios. Por último, el nivel grave lo reservamos para estados más negativos o de tranquilidad, mensajes categóricos, expresiones de elevada significación y de sentido completo.

En segundo lugar, es importante desde el punto de vista de la entonación variar los comienzos de frase. Del nivel tonal del comienzo de la primera no debemos preocuparnos, pero sí del segundo. Para procurar el contraste, buscaremos que la segunda frase no comience de la misma manera. Por tanto, bien un poco más abajo si la frase es más solemne o tiene carácter de explicación, bien un poco más arriba cuando buscamos llamar la atención y el comienzo de frase no es muy significativo.

Junto a los niveles tonales, la siguiente decisión que debe tomar el locutor es definir de qué manera va a finalizar cada uno de los grupos fónicos. El concepto de grupo fónico es esencial desde el punto de vista de la locución ya que representa la unidad de medida del lenguaje oral. Por tanto, se define como la unidad de sentido oral en que podemos dividir nuestro texto sin perder el significado. Uno de los autores clásicos que mejor ha estudiado este tema, Navarro Tomás<sup>33</sup>, lo describe como la *porción mínima del discurso con forma musical determinada siendo al propio tiempo una parte por sí misma significativa dentro del sentido total de la oración*. Pues bien, para la entonación resulta clave decidir de qué manera finalizamos cada grupo fónico o, lo que es lo mismo, qué tonema, es decir, qué inflexión final de grupo fónico vamos a seleccionar. Desde el punto de vista expresivo, existen cinco maneras distintas de concluir cada unidad oral:

---

<sup>33</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Manual de la entonación española*. Hispanic Institute in the United States, biblioteca del estudiante, New York, 1948, p. 38.

1. Cadencia /?/: Tonema descendente. Es el descenso más bajo, que marca el final absoluto de la frase. Se corresponde con las oraciones enunciativas y, en algunos casos, con las interrogativas que comienzan con pronombres (p.e. «La policía ha detenido esta mañana al autor de la muerte de la joven madrileña, Patricia Sánchez» /?/).
2. Anticadencia /?/: Tonema ascendente. Corresponde al ascenso tonal máximo por lo que aparece justo antes del dato principal. La anticadencia puede aparecer en frases interrogativas absolutas, que no comienzan con un pronombre (p.e. «¿Alcanzará Gómez la presidencia del gobierno? /?/»), en el relieve predicativo (p.e. «El secretario general del PSOE /?/ ha anunciado su continuidad») y siempre que se exprese contraste entre dos conceptos (p.e. «Mientras el Partido Popular ha logrado la mayoría absoluta /?/, Izquierda Unida se ha quedado sin concejales»).
3. Semicadencia: ↘ Tonema descendente. Es un descenso menos pronunciado que el de cadencia, muy cercano al tono normal o medio, que se produce en interior de frase. Sirve para expresar conceptos poco definidos o inseguros. Aparece en las series enumerativas (p.e. «El alcalde del municipio ha anunciado que bajará el agua ↘, la basura y la luz»), en los paréntesis («El grupo de los verdes se ha abstenido ↘ -como siempre- en la votación final») y entre dos proposiciones subordinadas, en la división de la parte correspondiente a la tensiva («El candidato a la presidencia, que se encuentra estos días de visita en México, ↘ donde ha llegado esta mañana, ha acusado al líder de Izquierda Unida de ...»).
4. Semianticadencia: ↗ Tonema ascendente. Se manifiesta con un ligero ascenso de la curva, menor que la anticadencia, provocando un sentido de continuidad. Se manifiesta en interior de frase en el grupo que precede a un complemento circunstancial final de oración (p.e. «Las últimas invitaciones se pueden recoger hasta mañana ↗ en la Plaza de América»), en el penúltimo grupo de una enumeración completa cuya serie termina en cadencia (p.e. «En la muestra podemos descubrir cuadros, esculturas ↗ y fotografías»), entre los miembros de una coordinación comprendida en la rama distensiva (p.e. «Todos los partidos democráticos han coincidido en condenar los atentados de Madrid ↗ y Bilbao») y en la subdivisión de la parte correspondiente a esa misma rama entre dos proposiciones subordinadas (p.e. «El ministro del Interior ha asegurado esta mañana que reforzará la policía con lo que se conseguirá una mayor vigilancia, ↗ que convertirá la zona en más segura»).
5. Suspensión /? /: Tonema ascendente. Presenta una terminación en la línea media sin ascenso ni descenso. Se utiliza en las frases con

sentido incompleto, en continuidad o en las que quedan interrumpidas o cortadas dejando una idea pendiente, por eso, es un tonema ascendente. Suele corresponder a los dos puntos o los puntos suspensivos (p.e. «En la exposición se pueden contemplar óleos de los maestros impresionistas: Van Gogh, Renoir, Cezanne... /? /»).

La recomendación en cuanto a los tonemas es procurar combinarlos para provocar que el contraste acústico mantenga la atención de los oyentes. Por eso, y debido a las siguientes razones, el locutor radiofónico intentará finalizar cada grupo prosódico de manera diversa y no recurriendo sólo a tonemas ascendentes –el típico cántico de informativos- o descendentes –monotonía-.

En definitiva, para una correcta y agradable entonación, el locutor radiofónico seleccionará un nivel tonal adecuado al contenido del discurso y combinará los tonemas a fin de conseguir una variedad acústica que facilite la comprensión y la atención del oyente.

El segundo de los elementos prosódicos que determina la locución es el acento. Se trata de un rasgo prosódico, que tiene como finalidad poner de relieve una determinada sílaba con respecto al resto. Se trata entonces de un concepto que resulta determinante en la radio puesto que servirá al locutor para realzar aquellas palabras que se consideran claves en la asimilación del mensaje por parte del oyente. Si existe esta marca acentual y está correctamente ubicada, se obligará a la audiencia a prestar mayor atención a los datos más significativos y, por consiguiente, a comprender y asimilar mejor cualquier mensaje radiofónico.

Por tanto, en cuanto al acento, la recomendación básica para el locutor radiofónico es resaltar tan sólo las palabras clave que ayuden a comprender el discurso. Y así uno de los principales defectos consistirá en acentuar la mayoría de las palabras o en no diferenciar ninguna. En algunas locuciones radiofónicas, además, se marca cada palabra con dos acentos para dotar al discurso de una mayor carga enfática. El fenómeno consiste en colocar otra marca en las sílabas inacentuadas de la palabra (p.e. «Es su RÉSpabiliDÁD»). Pero debemos recordar que las palabras en nuestro idioma sólo tienen un acento, exceptuando los adverbios con la terminación *-mente*. Por tanto, no sólo es incorrecto sino que la multiplicación de acentos, provoca una locución martilleante y antinatural que lejos de reclamar la atención produce rechazo en el oyente. En este sentido, otro de los defectos importantes en cuanto al acento es colocarlo en palabras que carecen de él o son irrelevantes en la significación del mensaje. Por supuesto, este error se debe evitar no sólo porque es incorrecto sino porque, además, no se aporta ninguna significación al discurso.

En definitiva, el contenido del mensaje y la estrategia comunicativa del emisor son los dos factores que deben determinar las marcas acentuales del discurso radiofónico. De esta manera, el locutor deberá sobremarcar con el acento el

elemento que valora como más importante. Este término se convertirá entonces en el dato más perceptible para el oyente.

El tercero de los elementos prosódicos es el ritmo. Lo concebimos como el resultado de las variaciones de duración con las que se construye una determinada estructura y que se manifiestan en la velocidad de emisión y las pausas. De estas dos variables que definen el ritmo se infiere una de sus repercusiones en los mensajes radiofónicos. Si esta velocidad es demasiado elevada y sin pausas, el oyente o bien no comprenderá el texto o bien no alcanzará a asimilarlo. Por lo tanto, el ritmo, al igual que se verá con la pronunciación, afecta a la comprensibilidad del mensaje radiofónico.

La recomendación principal para el locutor entonces consiste en combinar las velocidades rápidas (con pocas pausas o muy breves) con velocidades más lentas (con mayor abundancia de pausas y más extensas), en función del contenido semántico del discurso.

Pero es importante que la velocidad de lectura no sea nunca constante. El ritmo debe sufrir continuas variaciones de acuerdo siempre al significado y al sentido de los mensajes. La velocidad debe ser más rápida en los elementos conocidos, menos relevantes o relativos a acciones aceleradas del mensaje y más lenta cuando se enuncia el dato crucial, novedoso o referente a una acción pausada.

Junto con la velocidad de lectura, el segundo elemento que contribuye a configurar las estructuras rítmicas son las pausas. Desempeñan una función imprescindible a la hora de marcar el ritmo de un texto y, por tanto, al conformar su estructura interna. Gracias a las pausas se consigue, además de segmentar el discurso, dotarlo de pleno sentido. Las pausas ejercen una función indicativa sobre los comienzos y los finales de los programas radiofónicos, de una determinada noticia o sección o los principios y términos de la introducción de cualquier elemento del lenguaje radiofónico o un giro temático dentro de una sección concreta. En definitiva, las pausas organizan y distribuyen los datos del programa radiofónico. Además, son un elemento imprescindible para crear suspenso y, con ello, conseguir mantener la atención del oyente. Entonces son recomendables antes de dar a conocer el dato principal del mensaje. Se trata de una estrategia que permite, primero, captar el interés del oyente para después hacerle partícipe del dato esencial. Por otro lado, las pausas sirven también para proporcionar al oyente unos instantes de asimilación y reflexión sobre los datos que se están ofreciendo. En lo referente a las pausas, tampoco se puede olvidar que su duración, sean pausas más breves o más extensas, no debe ser siempre similar.

Una vez que el locutor domina los elementos prosódicos, debe atender también especialmente a la pronunciación.

La pronunciación radiofónica se define como la emisión de palabras moldeadas a través de la articulación en la secuencia hablada. Como la prosodia entonces, se manifiesta en unidades superiores a la sílaba.

La pronunciación y, dentro de ella la articulación, es una de las variables más significativas para la locución radiofónica puesto que su realización incorrecta provoca la incompreensión del mensaje. Desde el punto de vista del receptor, si el defecto es grave, la palabra no se entiende. Desde el emisor, se produce una interrupción del devenir del discurso, puesto que el locutor se ve obligado a subsanar tal error de pronunciación. Esta pausa involuntaria reclama de forma inmediata la atención del oyente. Por eso, los errores de pronunciación son los defectos que la audiencia percibe de manera más clara.

Por regla general, la pronunciación del locutor debe estar definida por las siguientes características: corrección, claridad, fluidez, naturalidad y seguridad.

En primer lugar, la pronunciación del locutor de una emisora de radio debe ser clara, necesita articular correctamente todas y cada una de las consonantes y vocales con las que construye el mensaje. Entonces si la pronunciación es correcta, todas las consonantes y vocales se percibirán con claridad. En tercer lugar, la pronunciación correcta exigible a cualquier locutor no se encuentra reñida con la naturalidad. Es necesario que el locutor busque el adecuado equilibrio entre una pronunciación correcta y clara y una natural. Pero parejo con la naturalidad discurre la condición de la fluidez. Cuando la pronunciación es fluida se consigue que se realice sin esfuerzo. Por último, la seguridad supone la condición que restringe el riesgo de caer en un error de pronunciación mientras la naturalidad debe imperar a la hora de subsanar el que ya se ha cometido.

Para finalizar este apartado y al margen de estas consideraciones previas, incluimos un catálogo de recomendaciones para el locutor<sup>34</sup>.

- ? No comer demasiado antes de la emisión. El ensanchamiento del estómago puede obstaculizar la respiración y con ello la facilidad para emitir la voz.
- ? Realizar ejercicios previos de calentamiento de voz. El locutor debería acostumbrarse a realizar a diario y, especialmente, antes de ir a trabajar, una tabla rápida de ejercicios que incluya la respiración, la fonación y la articulación<sup>35</sup>. Ya en el camino al trabajo puede ir masticando un chicle como manera de continuar con el proceso de calentamiento de los órganos articulatorios.
- ? Leer el texto siempre en voz alta antes de la emisión. Es absolutamente indispensable e ineludible que antes de entrar en antena el locutor

---

<sup>34</sup> RODERO ANTÓN, Emma: 'La presentación de la información... *Op. cit.*

<sup>35</sup> Se pueden consultar tablas de ejercicios en RODERO ANTÓN, Emma: *Locución Radiofónica...Op. cit.*

dedique unos minutos a leer el texto siempre en voz alta. Esta lectura es fundamental para tomar decisiones en torno a los elementos prosódicos con que va a proporcionar sentido al mensaje. Además de detectar y eliminar posibles e indeseables rimas, servirá para decidir qué nivel tonal y qué tonemas emplear en cada grupo prosódico, qué palabras son más relevantes para marcarlas con el acento y qué velocidades y pausas colocamos en el texto para facilitar la atención y la comprensión de la audiencia. Por último, otra ventaja importante es que permite marcar sobre el texto aquellas palabras que presenten difícil pronunciación o bien sustituirlas por otras más sencillas.

- ? Cuidar la postura ante el micrófono. Para facilitar la respiración (y con ello la emisión), el locutor deberá sentarse en la silla con la espalda erguida sin arqueamientos ni inclinaciones hacia la mesa que impidan el libre paso del aire. Cualquier desviación provocaría una menor recogida de aire. Además, para no afectar a la respiración, el locutor deberá evitar a toda costa correr hacia el estudio porque le apremie el tiempo. En estos casos, es preferible andar deprisa o llegar un poco tarde a empezar a tiempo pero no poder emitir una sola palabra por falta de aire. Ahora bien, como el resto de los órganos, la espalda deberá estar relajada: erguida pero nunca en tensión. También deberán cuidarse las posibles tensiones en la musculatura del cuello para no producir sobrecarga en el principal órgano fonador: la laringe. Por último, para una correcta resonancia de la voz, la mandíbula deberá colocarse paralela al suelo. En definitiva, la postura correcta es aquella que mantiene el eje del cuerpo y el de la cabeza en la misma línea: la espalda recta, la mandíbula formando línea horizontal con el suelo y los hombros estirados pero distendidos, a la manera de una pajita de aquellas que están plegadas en la parte superior para poder beber con mayor facilidad. En cuanto a la vestimenta, para mantener esa postura correcta y facilitar la movilidad de los órganos de fonación, es aconsejable evitar ropa que apriete en esas zonas.
- ? Gesticular para ganar expresividad. El locutor debe subrayar las palabras con la gesticulación para conseguir potenciar su expresividad y enriquecer su expresión con el refuerzo de los movimientos corporales. Así, la comunicación radiofónica se tornará más eficaz.
- ? Beber agua con frecuencia. Es, además, recomendable acostumbrarse a beber agua mientras se habla para lubricar los órganos de fonación.
- ? Colocarse correctamente frente al micrófono. La mejor respuesta ante un micrófono se consigue manteniendo la boca a una distancia de unos quince o veinte centímetros; más cerca se produciría distorsión y saturación y más lejos reproduciría sonidos faltos de presencia sonora, al reducirse los graves. Pero tan relevante como la distancia es la altura a la que se ubica el locutor. La boca ha de mantenerse en la misma línea que el micrófono, no debe encontrarse ni por debajo, con el aparato a la altura de las fosas nasales, ni por encima a la altura del

cuello. Para ello habrá que corregir la altura de la silla. Eso sí, de nada servirá todo esto, si cuando comience a hablar, se realizan continuos giros de cabeza o movimientos corporales. También es evidente que durante el proceso de emisión, no debemos tocar el micrófono a fin de evitar molestos ruidos para el oyente. Por tanto, antes de la puesta en antena, todo deberá estar ubicado correctamente para no tener que rectificar después.

Con estas recomendaciones, el locutor se sentirá más seguro a la hora de ponerse en antena. Una vez analizada la palabra es momento de pasar a otro de los elementos del lenguaje radiofónico: la música.

### -La música.

*La Música es otro prodigio, que da verosimilitud a todos los demás. Aumenta la majestad del espectáculo, suple el silencio de un personaje que medita, suscita por medios orquestales la conciencia de una pasión violenta (el canto oficial se halla entonces en la sinfonía); sustituye por un coro 'la ociosa interlocución de los confidentes', 'interpreta pasiones que una multitud activa transmite a la multitud que escucha'<sup>36</sup>.*

Si la palabra representa el lenguaje de los hombres, sin duda, las emociones son el terreno de la música. Por eso, Betés apunta que *si la palabra oral contiene aspectos suficientes para crear y modelar la estética sonora, la música podría considerarse el elemento del lenguaje radiofónico con mayor expresividad estética*<sup>37</sup>.

La música presenta un poder evocador difícilmente alcanzable por otros elementos del lenguaje: la música sugiere, estimula y emociona. No en vano el propio Beethoven afirmaba que *la música nos transporta a un mundo superior, donde el alma siente un placer inefable*<sup>38</sup>. Presenta incluso una doble significación que hace que Barthes apoye la idea de la metáfora:

*La música es a la vez lo expreso y lo implícito en el texto; lo que está pronunciando (sometido a inflexiones), pero no articulado. (...) Es posible que las cosas sólo tengan valor por su fuerza metafórica; es posible que éste sea el valor de la música: el de ser una buena metáfora*<sup>39</sup>.

La música puede ser, sin duda, una buena metáfora con tantos significados como experiencias personales posea cada individuo que se someta a su escucha. Por eso, es en muchas ocasiones el propio contexto el que aporta una mayor significación. Esto es así porque *la música es el más polisémico de*

---

<sup>36</sup> LÉVI-STRAUSS, C.: *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela, 1993, p. 65.

<sup>37</sup> BETÉS RODRÍGUEZ, Kety: *Op. cit.*, p. 202.

<sup>38</sup> *Cit.* en BELTRÁN MONER, Rafael: *Op. cit.*, p. 19.

<sup>39</sup> BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1990, p. 278.

*los sistemas sonoros que configuran el lenguaje radiofónico, de ahí que sea el contexto el que acabe por determinar su sentido final*<sup>40</sup>.

Por tanto, es imprescindible conocer las sensaciones que la música puede sugerir en los oyentes.

La música como todo sonido posee unas determinadas cualidades que son las que combinadas producirán unas composiciones u otras. Ocurre lo mismo con nuestra voz. Los instrumentos como la voz son capaces de generar unas cualidades que compondrán después lo que en este caso será música mientras que en la voz será el habla.

Las cualidades que cada instrumento musical producirá para componer la música son el timbre, el tono o altura, la intensidad y la duración. Ya hemos explicado previamente lo que significa cada una de estas cualidades y así, aplicadas a este caso concreto, observamos que el timbre es la cualidad que define el sonido característico de un determinado instrumento. Aunque toquemos una misma nota musical con igual intensidad y duración, el sonido resultante será diferente, por ejemplo, en el caso de un piano o de una flauta. Así pues cada instrumento posee un timbre característico que lo diferencia del resto. De esta manera, podemos distinguir entre:

- a. Instrumentos de cuerda. Los instrumentos de cuerda se caracterizan por producir el sonido mediante la vibración de una o más cuerdas. El sonido resultante de los instrumentos de cuerda se obtiene empleando alguna de estas técnicas: frotando las cuerdas, pulsando las cuerdas o golpeando las cuerdas.
  - 1.1. Cuerda frotada. Entre los instrumentos pertenecientes al grupo de cuerda frotada destacan el violín, la viola, el violoncello y el contrabajo. Todos ellos poseen una forma similar, el tamaño es la característica que los hace diferentes. Así, cuanto más grande sea el instrumento más grave será el sonido que produzca, y viceversa. Entre los instrumentos pertenecientes al grupo de cuerda frotada destacan de más agudo a más grave: el violín, la viola, el violoncello y el contrabajo. Todos ellos poseen una forma similar, el tamaño es la característica que los hace diferentes. Así, cuanto más grande sea el instrumento más grave será el sonido que produzca, y viceversa. El contrabajo es el más grave con timbre seco y brusco. Todos ellos producen delicados matices de timbre y volumen.
  - 1.2. Cuerda pulsada. Los instrumentos de cuerda pulsada se caracterizan por emitir el sonido mediante el punteo con las cuerdas. Este punteo se obtiene empleando o bien los

---

<sup>40</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 37.

dedos o bien un plectro. Cada una de las cuerdas que poseen los instrumentos de este grupo emiten un único sonido, aunque aquellos que constan de un número inferior de cuerdas pueden obtener más de uno empleando la misma cuerda. Entre ellos destaca el arpa cuya característica fundamental es el timbre, de profunda delicadeza. En la guitarra como segundo instrumento de esta categoría el repertorio de sonidos y clases es muy amplio.

1.3. Cuerda percutida: el piano. Este instrumento está compuesto de ochenta y ocho teclas, a través de las cuales se pueden producir gran variedad de notas. Por eso, es el instrumento para el que se escriben más cantidad de obras.

b. Instrumentos de viento. Los instrumentos pertenecientes a la familia del viento se caracterizan por la gran diversidad tímbrica que poseen. El sonido resultante es producto de la vibración del aire con el tubo. La manera de insuflar el aire en el tubo es lo que condiciona el tipo de vibración que se emite. La longitud del tubo es responsable, por otro lado, de la altura que poseerá el sonido. Así, cuanto más corto sea el tubo, más agudo será el sonido y, por el contrario, cuanto más largo sea, más grave sonará. Algunos de estos instrumentos pueden aumentar o disminuir su longitud mediante mecanismos tales como los pistones, las llaves, las balas.

Por otro lado, también la fuerza con que se emite el aire condiciona una mayor o menor altura del sonido. Se pueden dividir en:

2.1. De madera. Las maderas se denominan como tal por tratarse de instrumentos de viento contruidos con este material. No obstante, actualmente, algunos de ellos están hechos de metal. Las maderas se constituyen de un tubo con agujeros, que se tapan con los propios dedos o bien haciendo uso de las llaves. La distinta embocadura de estos instrumentos es lo que provoca un distinto sonido en cada uno de ellos. Los distintos tipos de embocadura de las maderas son:

-Embocadura de bisel: La flauta travesera se caracteriza por su agilidad y por su timbre de carácter fino, la cual cosa la convierte en un instrumento de gran calidad como solista.

El flautín se caracteriza, fundamentalmente, por ser es el instrumento más pequeño de los que se compone una orquesta y por ser, a la vez, el que emite el sonido más agudo y estridente.

-Embocadura de lengüeta simple. Destacan el clarinete y el saxofón. El clarinete posee un timbre especialmente variado y que puede alcanzar una gran extensión. Por su parte, el saxofón es el más moderno de los instrumentos de viento que existen. El timbre de este instrumento se caracteriza por ser particularmente melado y sensual, aunque el saxo soprano, perteneciente también a esta familia, puede emitir un tono considerablemente más incisivo y rotundo.

-Embocadura de lengüeta doble. Entre ellos destacan el oboe, el fagot y el contrafagot. El oboe es el más agudo de entre todos los instrumentos con embocadura de lengüeta doble que existen. Su sonido es básicamente nasal, y puede llegar a ser muy dulce y penetrante. El contrafagot es el más grande de estos instrumentos y emite el sonido más grave. Concretamente, suena una octava más bajo que el fagot. Su timbre es denso.

2.2. De metal. Los instrumentos de viento metal se denominan así por estar contruidos con este material. Su sonido resultante suena brillante. Todos ellos están compuestos de un tubo de forma cilíndrica que se enrolla sobre sí mismo. Su boquilla tiene la forma de un embudo, y son los labios del instrumentista quiénes realizan la función de lengüetas. Una de sus virtudes más característica es la flexibilidad o gran variedad sonora que poseen. Ésta característica se explica por estar dotados de un sistema que les permite producir distintos sonidos. Podemos destacar el trombón, la trompeta, la trompa y la tuba. El trombón es uno de los instrumentos que produce sonidos más potentes. Los sonidos agudos pueden parecer tristes. La trompeta puede desarrollar efectos especiales y sonidos estridentes. La trompa es uno de los metales que cuenta con más variedad de registros sonoros. Es rica y expresiva y produce sonidos suaves o duros. La obtención de pasajes especialmente melódicos es una de sus características más relevantes de la tuba.

2.3. Viento con teclado. Cabe destacar el órgano. El órgano se compone de multitud de tubos a los que el aire llega por vibración. La longitud de éstos debe relacionarse con una tonalidad grave, es decir, a mayor longitud y grosor, más grave será el sonido resultante. Por otro lado, conviene añadir que los registros permiten variar el timbre de una nota, es decir que, a lo largo de una obra el intérprete puede ir variando el timbre de las notas. Debido a la tonalidad que desprende, se le ha relacionado, generalmente, con

espacios tales como las iglesias o la música de cámara. Aunque esto sea cierto, es importante resaltar que el órgano es un instrumento abierto a muchas más posibilidades.

- c. Instrumentos de percusión. Los instrumentos de percusión se caracterizan por emitir su sonido o vibración a través del golpeo con un cuerpo sólido. Entre otras cosas, la percusión se distingue por la variedad de timbres que es capaz de producir y por su facilidad de adaptación con otros instrumentos musicales. Cabe diferenciar entre tres clases de percusión:

-Percusión de membranas. Son los timbales, el bombo, la caja y los bongós. Destaca de los timbales lo fácil que es detectar los cambios de intensidad que se producen. A diferencia de los timbales, el bombo no se caracteriza por ningún sonido determinado. La caja es un instrumento pequeño típico de las marchas. Destaca especialmente un efecto: el redoble. El timbre resultante será más o menos seco dependiendo de si hacemos uso o no del bordón metálico que contiene. Si hablamos de los bongós, nos estamos refiriendo a dos instrumentos asociados, uno de mayor tamaño que el otro.

-Percusión de láminas. Podemos destacar el xilófono, la lira y el vibráfono. El sonido resultante del xilófono siempre dependerá del uso que hagamos de las baquetas. La lira se caracteriza por su claridad de sonido. El vibráfono se relaciona especialmente con la música jazz.

-Pequeña percusión. Entre otras cosas, la manera de emitir el sonido es realmente variada. Entre ellos se encuentra el triángulo, las castañuelas, los platillos o el gong.

En definitiva, Beltrán<sup>41</sup> resume el timbre de los sonidos afirmando que los instrumentos de metal y cuerda por su brillantez definen un timbre caliente y agresivo y remiten al color rojo; los de madera, al color azul, más distante y frío y el violeta para los del clarinete con su timbre hueco.

Cada uno de estos instrumentos puede producir tonos graves o agudos. En realidad, las mismas sensaciones que producen los tonos para la voz, se pueden aplicar para la música. Las tonalidades agudas siempre producen sensaciones animosas, alegres, dinámicas mientras las graves remiten a situaciones más sosegadas o más tristes. En este sentido, según un estudio de Bach<sup>42</sup>, lo sublime se expresa con sonidos agudos y lo profundo con los sonidos más graves. Gutiérrez y Perona destacan que *si se quiere acentuar lo sublime del momento, es mejor optar por un tema en el que haya predominio*

---

<sup>41</sup> BELTRÁN MONER, Rafael: *Op. cit.*

<sup>42</sup> *Cit. en BALSEBRE, Armand: Op. cit., p. 103.*

*de sonidos agudos, pero si lo que se pretende es exaltar su profundidad y gravedad deben buscarse temas con predominio de sonidos graves<sup>43</sup>.*

Las frecuencias de los distintos instrumentos en orden tonal creciente son las siguientes<sup>44</sup>:

1. Instrumentos de cuerda.

- Piano 27-4188 Hz.
- Contrabajo 32-392 Hz.
- Arpa 32-3136 Hz.
- Viloncello 65-1315 Hz.
- Viola 123-1047 Hz.
- Guitarra clásica 164-1700 Hz.
- Violín 174-3900 Hz.

2. Instrumentos de viento.

- Órgano 16-9400 Hz.
- Tuba 36-440 Hz.
- Saxofón 140-3000 Hz, según tipos.
- Clarinete 146-5.000 Hz, según tipos.
- Fagot 158-1688 Hz.
- Trompeta 329-2350 Hz, según tipo.
- Oboe 632-3136 Hz.
- Flauta 1175-8376 Hz.

3. Instrumentos de percusión.

- Caja 49-174 Hz.
- Timbal 211-349 Hz.
- Xilofón 261-2094 Hz.
- Bombo 316-392 Hz.
- Triángulo 2.094 Hz.

La tercera de las cualidades es la intensidad. Se mide en las siguientes dimensiones, de mayor a menor fuerza:

- Molto fortíssimo: máximo.
- Fortissimo.
- Forte.
- Mezzo forte.
- Mezzo piano. Medio suave.
- Piano. Suave.

---

<sup>43</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 38.

<sup>44</sup> RECUERO, Manuel: *Acústica de estudios para grabación sonora*. IORTV, Madrid, 1990, p. 162.

# El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

- Pianísimo: muy suave.
- Molto pianísimo.

En cuanto a la intensidad, cuanto más alta estaremos ante situaciones más tensas o emocionantes y, en cambio, cuanto más baja, se crearán sensaciones de mayor tranquilidad y sosiego. Por tanto, un crescendo musical siempre remitirá a situaciones dramáticas.

La última cualidad sería la duración. En este caso, la duración de los compases musicales se puede marcar de las siguientes maneras:

- Grave: muy despacio.
- Lento: despacio.
- Largo: ampliamente.
- Larghetto: ampliamente pero menos que largo.
- Adagio: de manera indolente.
- Andante: velocidad muy moderada.
- Moderato: velocidad moderada.
- Allegretto: más bien rápido.
- Allegro: rápido.
- Vivace: vivo.
- Presto: muy rápido.
- Prestissimo: lo más rápido posible.

En cuanto a la duración, el tiempo más rápido describirá situaciones en movimiento y con tensión mientras la lentitud se transmitirá como sosiego.

En definitiva, los estados anímicos también se pueden relacionar con la música. De esta manera, revela Swarick:

*El carácter expresivo de un pasaje musical está determinado por nuestra percepción de su aparente peso, tamaño, impulso, forma de movimiento y otros componentes de postura y gesto. La naturaleza metafórica de estos significados puede explicar quizá el por qué del poder de la música para mover e impresionar a las personas aunque no haya palabras ni programas<sup>45</sup>.*

Podemos entonces componer el siguiente cuadro de correspondencias:

ESTADO EMOCIONAL	TIMBRE	TONO	INTENSIDAD	DURACIÓN
Alegría Emoción Tensión Euforia Enfado	<b>MÁS ABIERTO</b> Instrumentos de percusión	<b>AGUDO</b> Clarinete Oboe Xilofón Vibráfono Flauta Violín	<b>ALTA</b>	<b>Movimiento rápido</b>

<sup>45</sup> SWANWICK, K.: *Música, pensamiento y educación*. Morata, Madrid, 1991, p. 34.

# El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

		Flautín Triángulo Órgano		
Tristeza Tranquilidad Depresión Sensualidad Dulzura	<b>MÁS CERRADO</b> Instrumentos de cuerda Instrumentos de viento (órgano, tuba, saxofón)	<b>GRAVE</b> Arpa Tuba Piano Contrabajo Caja Saxofón Trombón Timbales Violonchelo Trompeta Órgano	<b>BAJA</b>	<b>Movimiento lento</b>

Estas son algunas indicaciones que nos pueden ayudar a seleccionar determinadas músicas para crear algunos sentimientos o sensaciones en el oyente. Ahora bien, debemos considerar además las condiciones de percepción y recepción que la audiencia realiza de los productos radiofónicos y que son determinantes para el resultado final. La música se oye de manera distinta en diversos momentos porque siempre depende de nuestro estado anímico.

Aparte de la situación emocional que atravesemos, la percepción de la música depende del grado de conocimiento que el oyente posea de esa melodía en cuestión:

*La presencia o ausencia de significado, y la cualidad particular de significado en cualquier música, dependen de un cierto número de factores: la forma y la estructura de la misma música, la actitud de los oyentes, sus experiencias previas, su entrenamiento, su talento y temperamento y su estado de ánimo momentáneo y condición fisiológica... el poder sugestivo de la música no depende directamente de la cantidad de entrenamiento formal que el oyente haya tenido, sino que resulta aparente tanto para experto como para el inexperto<sup>46</sup>.*

Por eso, la música se puede utilizar para mantener un estado de ánimo o para cambiarlo.

Con estas cualidades se compone entonces la música para crear determinadas sensaciones. A continuación, los sonidos se van a articular para conformar una melodía, una armonía y un ritmo.

<sup>46</sup> BONNY, Helen L. y SAVARY, Louis M.: *La música & su mente. Cómo la música puede transformarnos interiormente*. Edaf, Nueva era, Madrid, 1994, p. 54.

La melodía es para Le Rue<sup>47</sup> *el perfil formado por un conjunto de sonidos mientras Torres la describe como la sucesión de sonidos significantes con distintas alturas y duraciones*<sup>48</sup>.

En definitiva, la armonía es *la sucesión expresiva de acordes, acorde como unión de notas con orden y equilibrio*<sup>49</sup>. Por tanto, la armonía está en la relación de los acordes. Dentro de la armonía podemos diferenciar dos tipos de tonalidad: mayor y menor. Según Stefani<sup>50</sup>, el modo mayor es abierto, claro, sereno, optimista, los caracteres del bienestar. Es el de la Serenata de Mozart o el que predomina en la música de Rossini. El modo menor es melancólico, triste, velado, como, por ejemplo, en la Sinfonía en sol menor de Mozart. En el primer movimiento de la Quinta de Beethoven se agudiza hasta el drama. Como en el habla, en la música existe una tonalidad dominante, por ejemplo en la serenata de Mozart. Hay una introducción y luego la música comienza. Por eso, son muchos los autores que comparan la música con el lenguaje. Según Otto, *igual que en el lenguaje, donde las palabras siguen un orden lógico en la frase, en la música los acordes deben enlazarse según reglas basadas en la experiencia acústica, estética y psicológica*<sup>51</sup>. Y es que son varios los autores que defienden que la música se puede entender como el lenguaje. Y así Barthes afirma *que no es otra cosa que una 'cualidad del lenguaje'*<sup>52</sup>. En la misma línea, para LaRue<sup>53</sup> se puede establecer el siguiente paralelismo entre el lenguaje y la música:

- Palabras-Gramática-Sintaxis
- Acordes-Progresiones-Tonalidad

De hecho, las propias estructuras narrativas se pueden encontrar en la música. En cada melodía se observa claramente una introducción, un desarrollo y un cierre. En esta misma línea continúa Stefani afirmando que algunos psicólogos han demostrado que las entonaciones emocionales del habla corresponden con las del canto<sup>54</sup>. Este es un aspecto clave que deberá decidir en qué momento de la producción radiofónica emplearemos determinados pasajes musicales.

El ritmo en la música se define como *la organización de los sonidos en el tiempo*<sup>55</sup>. Se basa entonces en estructuras temporales. Para Otto es el ritmo junto con el movimiento el que proporciona *la vitalidad y el temperamento a una obra musical*<sup>56</sup>; ambos determinan el carácter de una composición.

---

<sup>47</sup> LaRUE, Jan: *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor, Barcelona, 1989, p. 52.

<sup>48</sup> TORRES, J.; GALLEGO, A. Y ALVÁREZ, L.: *Música y sociedad*. Real Musical, Madrid, 1991, pp. 10-11.

<sup>49</sup> MACHADO, Pedro: *Apreciación musical*. Playor, Madrid, 1993, p. 40.

<sup>50</sup> STEFANI, Gino: *Comprender la música*. Instrumentos Paidós, Barcelona, 1987, pp. 51-52.

<sup>51</sup> KAROLYI, Botto: *Op. cit.*, p. 85.

<sup>52</sup> BARTHES, Roland: *Op. cit.*, p. 278.

<sup>53</sup> STEFANI, Gino: *Op. cit.*, p. 31.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>55</sup> MACHADO, Pedro: *Op. cit.*, p. 35.

<sup>56</sup> KAROLYI, Otto: *Op. cit.*, p. 44.

Entonces como la música es el lenguaje de los sentimientos, capaz de provocar determinados estados emocionales, no es sorprendente tampoco su poder para producir determinadas imágenes en el oyente. En este sentido, destaca Figueroa<sup>57</sup> que *la música, como miembro del mundo imaginal, se ha vuelto poderosa.*

En definitiva, su poder de sugerencia y sugestión se ve así incrementado. Por eso, la música en una producción radiofónica puede desempeñar tantas funciones. Son las que analizamos a continuación:

*-La música emociona. La música describe conflictos, emociones y estados de ánimo.*

*-La música sugiere. La música puede servir para sugerir ambientes nuevos o evocar otras realidades. Por tanto, nos puede transportar a otras dimensiones.*

*-La música estructura. La música puede estructurar la narración definiendo cada de una de las partes de la historia. Puede servir además para introducir, anticipar, encadenar o cerrar las acciones y puede también reforzar los momentos claves del relato. Por tanto, la música influye en la continuidad de la narración: introduce, anticipa o cierra una acción.*

*-La música caracteriza. Describe personajes y acciones. Y así se puede asociar a un personaje o a una acción.*

**-La música relaja. Dejar sonar la música en determinados momentos puede relajar al oyente y, con ello, ayudarle a reflexionar. En este caso, puede servir de descanso, recuperación de la atención y asimilación de información.**

*-La música interpreta. La música proporciona el punto de vista desde el cual interpretar la acción que transcurre en la historia. Y así puede modificar el significado de la imagen mental que se crea en el oyente.*

Pero para analizar con más orden los usos de la música es mejor responder a una serie de preguntas que ya antes formulábamos:

-Para qué sirve la música. Funciones en la producción radiofónica.

---

<sup>57</sup> FIGUEROA, Romeo: *Op. cit.*, p. 146.

Ya hemos comprobado cómo la música puede cumplir muchas funciones. De hecho, para Stefani *la música no es sólo un fondo, sigue, comenta, describe las diversas situaciones*<sup>58</sup>.

En realidad, podemos resumir estas funciones en los cuatro usos que habitualmente empleamos en la radio:

1. Música funcional. Tiene como principal función el respaldar las distintas acciones. Por tanto, participa en la acción de manera real. Por ejemplo, cuando empleamos una música trepidante para apoyar una acción rápida.

2. Música expresiva. Su cometido es reforzar estados anímicos o expresar emociones, además con ello consigue crear contrastes y evocar nuevas realidades. De hecho, algunos experimentos demuestran que la mayoría de las personas relacionan los sentimientos con la música y creen tener dichos sentimientos mientras están bajo su influencia, especialmente si se les pregunta qué sentimientos concretos produce esa música. Por ejemplo, cuando utilizamos la música para reforzar un sentimiento de tristeza.

3. Música descriptiva o ambiental. Suele manifestarse en forma de fondo musical, que describe y sitúa la acción. Perona y Gutiérrez denominan a esta función ubicativa. Dentro de ella, Beltrán incluye lo todo lo referente a la irrealidad y la fantasía<sup>59</sup>. El ejemplo más claro consiste en introducir una música para ambientar un bar en el que desarrolla la acción.

4. Música narrativa. Sirve para estructurar la acción. Puede actuar como resolución musical o telón, que cierra las escenas o corrobora los hechos narrados o bien como transiciones, que encadenan escenas. Por ejemplo, cuando comenzamos y cerramos nuestro producto radiofónico con una misma música para marcar el comienzo y el cierre.

En lo que respecta al uso radiofónico más concreto que podemos hacer de la música, ésta puede insertarse para actuar en cada pieza como elemento autónomo o bien como elemento auxiliar<sup>60</sup>.

En el primer caso, cuando la música actúa como elemento autónomo, constituye la parte esencial del mensaje y, por tanto, es la que otorga el significado. La música es aquí protagonista. Por eso, debe cumplir una condición esencial: es imprescindible que se comprenda, es decir,

---

<sup>58</sup> STEFANI, Gino: *Op. cit.*, p. 12.

<sup>59</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.* y BELTRÁN MONER, Rafael: *Op. cit.*

<sup>60</sup> MERAYO, Arturo: *Op. cit.*, pp. 132-133.

obligatoriamente debe ser del idioma de los oyentes. No se debe presuponer que toda la audiencia comprenda una letra en otro lenguaje.

En segundo lugar, la música puede ejercer su función como elemento auxiliar. Entonces es cuando sirve de apoyo, de complemento o de ambientación. Puede cumplir varios papeles:

- ? Definir partes del producto desde el punto de vista expresivo.
- ? Ambientar un lugar o época.
- ? Marcar una estructura.
- ? Definir personajes o escenas.
- ? Relajar la tensión.
- ? Presentar un punto de vista.

Pero, sin duda, lo más importante a la hora de emplear la música es que su intervención debe ser estar justificada y motivada por la situación. No tiene por qué identificarse con el acontecimiento o su atmósfera, quizá se refiere a la significación general. Pero siempre debe tener una significación, una función. En definitiva, *la intervención de la música debe ser una consecuencia de motivaciones de tipo objetivo, no hay que insertarla a cualquier precio ni inducir determinados estados de ánimo mediante la música ni meter música de relleno al principio y final*<sup>61</sup>.

-Dónde colocar la música.

Para conocer con precisión dónde debemos insertar la música, habremos de fijarnos en las distintas partes del producto radiofónico y en su composición. Cuando las escenas son cercanas con primeros planos, se prefieren las músicas íntimas con poca orquestación o un solo solista. En cambio, a planos más distantes o generales se adaptan mejor las grandes orquestas.

La música funciona principalmente en dos momentos: de alta tensión o de baja tensión. Puede intensificar diversas acciones en momentos de alta tensión o promover la reflexión en aquellos más bajos.

En este sentido, es interesante comprobar cómo la música puede alargar una escena o producir sucesiones en el tiempo. Nos otorga entonces una determinada percepción temporal.

-Cuándo insertar la música.

Es evidente que hay que seleccionar con precisión los momentos en los que insertar la música. Si nunca cesa, nos acostumbramos y perdemos la posibilidad de valorar, ilustrar o enfatizar un determinado elemento. En

---

<sup>61</sup> ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns: *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981, p. 170.

definitiva, la música deja de cumplir su función y para el oyente pasa inadvertida.

Podemos insertar la música en tres momentos clave:

- Antes del suceso: anticipación.
- Durante el suceso: potenciación.
- Para cerrar el suceso: conclusión.

-Cómo debe ser la música.

*Para componer una pieza radiofónica con una adecuada ambientación musical debemos tener en cuenta las siguientes reglas:*

## 1. Mantener la unidad musical.

Se trata de uno de los principales puntos a tener en cuenta. Las músicas no deben ser muy variadas en estilo ya que se rompería la armonía.

## 2. Evitar los títulos conocidos.

En lo referente a las músicas, Beltrán<sup>62</sup> aconseja evitar títulos conocidos que han sido reiteradamente explotados, por ejemplo, bandas sonoras de películas que recuerden el argumento de ese film:

*Su uso tendrá que concebirse con ingenio artístico y no elementalmente por que han sido reiteradamente explotados en ilustraciones musicales muchas veces carentes de creatividad, de tal manera que el uso de este tipo de música resulta hoy absurdo por lo convencional y manido de su empleo<sup>63</sup>.*

De la misma manera, habrá que abstenerse de emplear músicas tópicas que describen siempre las mismas situaciones, como el pasodoble para los toros o la marcha nupcial para las bodas. De hecho, como recuerdan Bonny y Savary, los experimentadores han descubierto que el mejor modo para ayudar a la gente a entrar en sí misma y usar sus facultades emocionales es el de poner música que no le sea familiar<sup>64</sup>. Los resultados de este estudio indican que en las mentes de los sujetos existe una fuerte relación entre una selección musical y el estado de ánimo asociado a ella. Hay que examinar cuidadosamente la situación ambiental.

Otro consejo que ofrece Beltrán es emplear la música folclórica sólo en aquellos momentos en que sea evidente y nuestros personajes estén realmente en una fiesta popular. En definitiva, *sólo donde el*

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 53-55.

<sup>63</sup> BELTRÁN MONER, Rafael: *Op. cit.*, p. 53.

<sup>64</sup> BONNY, Helen L. y SAVARY, Louis M.: *Op. cit.*, p. 162.

*folclorismo sea patente, donde aparezcan personajes con vestimenta regional, fiestas populares, manifestaciones típicas, es admisible e incluso convenientemente artístico el empleo de música folclórica*<sup>65</sup>.

### 3. Selección musical adecuada al sentimiento.

Puesto que lenguaje del sentimiento, es necesario adecuar el tipo y estilo de música a la sensación que buscamos provocar. En este sentido, no debemos olvidar que los fragmentos con tesitura aguda y tonalidad mayor producen sensación de claridad. Por tanto, expresiones agradables, sinceridad, diversión, admiración. La tesitura grave en modo mayor produce sensaciones de tranquilidad, paciencia, deseo, orgullo y, en modo menor, turbación, temor, desaliento, sospecha.

Tendremos en cuenta entonces las distintas cualidades de los instrumentos. No podremos emplear excesiva percusión si buscamos una sensación placentera o tranquila ni excesiva cuerda si pretendemos agitación.

Por eso, Figueroa pone el ejemplo de la llamada música Muzak<sup>66</sup>. Se trata de un tipo de música cuya función es ambientar distintos espacios. Se le restan los picos agudos para que suene armoniosa y tranquila, suave. Está ausente de tamborazos, cornetas o flautas.

*Si alguien llega a una empresa donde hay música ambiental y le dice: qué hermosa música, seguramente no es Muzak, si en cambio le dice ¡Qué agradable ambiente y qué a gusto me siento! Seguramente allí está trabajando el estímulo progresivo de Muzak*<sup>67</sup>.

### 4. Selección musical adecuada al género, estilo y época.

El aspecto principal cuando seleccionamos la música para una terminada época es no confundirnos. Es necesario evitar una música que representa claramente una época para ambientar otra distinta. Por tanto, el estilo musical y la época deben estar de acuerdo con el tema.

En este sentido, los ambientes objetivos no presentan muchos problemas. La elección se atiene a género, época y estilo. Debemos saber eso sí, dónde y cómo suena. No es lo mismo la reproducida en un transistor pequeño que en una sala de conciertos.

---

<sup>65</sup> BELTRÁN MONER, Rafael: *Op. cit.*, p. 54.

<sup>66</sup> Muzak es una empresa dedicada a fabricar música para ambientaciones.

<sup>67</sup> FIGUEROA, Romeo: *Op. cit.*, p. 149.

En cambio, los ambientes subjetivos deben cuidarse más y ser más precisos. Deben cumplir una función interpretadora. Si el ambiente ya se crea con la locución y los efectos, no se debe añadir una música gratuita. En estos casos, además de crear sentimiento, sirve para provocar contraste, anticipar una acción dramática, provocar el recuerdo de lo acaecido, identificar una situación repetitiva o un personaje y darle un toque sobrenatural o fantástico.

Los cambios de ambiente pueden realizarse:

-Por intención. Por ejemplo, cuando el sonido insistente del teléfono sigue sonando en la mente del protagonista después de salir de la habitación. Es un cambio de ambiente objetivo a subjetivo por intención.

-Por transformación. Por ejemplo, el protagonista toca el piano y se van añadiendo otros instrumentos que provocan recuerdos.

-Por eliminación. Cuando pasamos de subjetivo a objetivo. Por ejemplo, la voz espeluznante de un sueño que se transforma en una normal según se despierta.

Cuando funciona como elemento auxiliar y más particularmente de fondo, debemos mantener siempre dos reglas: debe ser sin letra y sin demasiada instrumentación para no desviar la atención sobre ella. Así lo aconsejan Gutiérrez y Perona:

*Si una música debe aparecer como fondo de un monólogo verbal, debería evitarse el predominio de tonos agudos, ya que provocan interferencias sobre la locución y favorecen la disociación música palabra, algo totalmente arradiofónico en un montaje de dichas características<sup>68</sup>.*

En cuanto al empleo de la música, lo ideal es mantenerla siempre en un medio fuerte de tal manera que se oiga suficientemente en las pausas sin necesidad de subirla. Ya hemos advertido que el aumentar y disminuir su volumen alternativamente desvirtúa su propia naturaleza y produce el efecto de molestos deslumbramientos que son completamente antinaturales.

Una vez comprendido cómo debe ser la música, también debemos atender a la manera en que podemos insertar la selección musical. En este sentido, el encadenado musical o mezcla debe hacerse de manera que sea natural y sin brusquedad.

---

<sup>68</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 23.

Otro aspecto importante es que la música siempre debe terminar en cadencia por lo que será imprescindible acoplarla. Existen dos formas de resolver la música:

-En la misma secuencia con resolución previa a su término, cuando no se quieren relacionar escenas.

-La resolución sobre la escena siguiente como modo de continuidad.

Por último, para que sea adecuada, la selección musical debe cumplir una serie de condiciones<sup>69</sup>:

- compenetración con el oyente.
- armonización con los otros elementos.
- combinación de manera armónica.

En definitiva, la selección de la música debe ser siempre pertinente y nunca aleatoria. No podemos olvidar que no es un simple adorno, como tampoco lo serán los siguientes elementos del lenguaje radiofónico que analizamos: los efectos sonoros.

### **-Los efectos sonoros.**

Para Merayo, los efectos sonoros se definen como *aquellos productos sonoros de breve duración y de distinta naturaleza que, por sí mismos o con ayuda de la palabra, colaboran en la ambientación y descripción de una idea radiofónica, formando parte del mensaje que la transmite*<sup>70</sup>. Por su parte, Balsebre concibe los efectos de la siguiente manera:

*Los efectos sonoros de la radio son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen*<sup>71</sup>.

En definitiva, los efectos sonoros son composiciones sonoras breves que en el lenguaje radiofónico sirven para describir ambientes o subrayar situaciones. Por ello, algunos autores piensan que los efectos sonoros sustituyen lo visual del teatro aunque formen parte de la propia escena.

Dentro de ellos podemos diferenciar entre efectos que imitan los sonidos de la realidad y efectos compuestos musicalmente. Los primeros suelen ser fragmentos sonoros reconstruidos o grabaciones de sonidos naturales o creados. Es lo que conocemos como efectos inarticulados. Por eso, decíamos antes que los efectos representan el lenguaje de las cosas. Los más típicos

---

<sup>69</sup> MERAYO PEREZ, Arturo: *Op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>71</sup> BALSEBRE, Armand: *Op. cit.*, p. 125.

suelen ser los ladridos de perro, pasos de personas o ambientes de distintos lugares. En este sentido, subraya Anda, que otorgan *sensación de permanencia o presencia en un lugar o momento determinado*<sup>72</sup>.

En el segundo caso, se trata de fragmentos musicales que no sustituyen a ninguna realidad y a los que se otorga un significado convencional. En este caso, hablamos entonces de efectos musicales. El ejemplo más representativo suelen ser las señales horarias que en la radio indican al oyente las horas en punto y las medias. Por supuesto, como todo significado atribuido, el oyente necesita un proceso previo de aprendizaje para comprender y asimilar esa asociación:

*En estos casos, la descodificación necesita cierto aprendizaje, pues el oyente precisa saber el significado que el emisor quiere dar a un efecto especial determinado. Se trata, por tanto, de conocer únicamente un determinado código radiofónico: el contexto intrínseco de la propia narrativa del medio*<sup>73</sup>.

Los efectos musicales pueden ser de muy diferente tipo<sup>74</sup>:

- a. La ráfaga. Se trata de un efecto complejo obtenido del encadenamiento de sonidos o acordes musicales. Forma parte de una secuencia más larga que identifica un programa radiofónico. Separa distintas partes de un espacio radiofónico.
- b. El indicativo. Es un fragmento musical que permite al oyente identificar la emisora.
- c. La careta. Se trata de una secuencia musical que identifica un determinado programa. Es como el indicativo pero se aplica a un programa radiofónico.
- d. La cortina. Es un fondo musical que se utiliza para la lectura, para subrayar el contenido de una información, para llamar la atención sobre él o intensificar el ritmo del discurso. Se usa sobre todo en titulares o sumarios y como división de las distintas partes de un espacio de ficción.
- e. La sintonía. Es un efecto musical utilizado para acompañar a un programa de radio. Merayo lo define de la siguiente manera:

*Aquel sonido recreado y de duración breve que, presentado en el primer plano del sonido, actúa como efecto radiofónico con el fin de describir o ambientar, con o sin ayuda de la*

---

<sup>72</sup> DE ANDA Y RAMOS, Francisco: *Op. cit.*

<sup>73</sup> MERAYO PEREZ, Arturo: *Op. cit.*, p. 334.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

*palabra, un producto radiofónico determinado sometido a cierta periodicidad y al que se encuentra indisolublemente unido durante determinado periodo de tiempo*<sup>75</sup>.

En definitiva, cuando el efecto musical identifica la emisora es un indicativo, cuando identifica a un programa radiofónico es una careta, cuando determina cierto tipo de programas es sintonía y es ráfaga cuando es breve, entre desconexiones, por ejemplo.

En realidad, como la música, los efectos sonoros cumplen básicamente cuatro funciones<sup>76</sup>:

1. Efectos sonoros funcionales. Cuando respaldan la acción, es decir, participan en la acción de manera real y sirven entonces para potenciar reacciones o para caracterizar a un personaje. Por ejemplo, el típico fragmento musical de los dibujos animados que identifica que un personaje sale corriendo.

Pero también es interesante el empleo de los efectos sonoros para caracterizar a personajes. Por ejemplo, alguno de ellos puede presentar como elemento distintivo los golpes de bastón que produce al andar.

2. Efectos sonoros expresivos. Cuando los efectos refuerzan estados anímicos o expresan emociones. Estos efectos tienen como finalidad marcar el sentimiento que invade una determinada escena. Así, si ha sido romántica, puede concluir con una breve ráfaga de música sentimental que la refuerce y provoque la reflexión en el oyente. Por eso, para Balsebre, *la función expresiva del efecto sonoro connota la descripción realista suscitando una relación afectiva: a la vez que representa una realidad, el efecto sonoro nos transmite un estado de ánimo, un movimiento afectivo*<sup>77</sup>. En todo caso, siempre se trata de intensificar un clima determinado. Y así un efecto puede servir de identificación para determinados personajes o acciones.

Por tanto, cumplen también la función de focalizar la atención sobre un momento determinado. Se trata de resaltar una parte del producto radiofónico sobre la que buscamos que el oyente se recree.

3. Efectos sonoros descriptivos o ambientales. Cuando se emplean como fondos musicales para describir y situar la acción. Nos puede servir como ejemplo los sonidos de tráfico para

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Son también las cuatro funciones que identifica Balsebre: función ambiental o descriptiva, función expresiva, función narrativa y función ornamental. BALSEBRE, Armand: *Op. cit.*, pp. 126-133.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 127.

ambientar una calle en una historia de ficción o para ambientar la información del tráfico en una historia real.

Este es uno de los usos más extendidos de los efectos, tanto es así que en este caso contribuyen a configurar el paisaje sonoro de un producto radiofónico o lo que es lo mismo la atmósfera o el ambiente de la narración<sup>78</sup>. Y así introducen al oyente en distintos ambientes y lo sitúan en distintos escenarios y épocas. Afirma entonces Balsebre<sup>79</sup> que el efecto en este caso, puesto que localiza la acción en un espacio visual o representa un objeto determinado, refuerza la impresión de realidad y otorga la verosimilitud al relato radiofónico. Cumplen en este caso una misión tan importante que algunos autores como Gutiérrez y Perona denuncian su escaso empleo en los programas informativos:

*La capacidad de los efectos para reconstruir ambientes no ha sido suficientemente apreciada en la radio informativa, que en su empeño por consolidar el índice de credibilidad ha huido de los matices subjetivos que pudiese aportar cualquier sistema sonoro que no fuese la palabra. Se crea la impresión de que los hechos sólo pueden ser explicados de una única manera y que, por tanto, lo escuchado es un fiel retrato de lo acontecido. Pero esta conclusión es un reflejo de la confusión entre la realidad objeto de información y su reconstrucción mediática, que conlleva una selección de los elementos más significativos y la búsqueda de una estructura que facilite la comprensión del oyente<sup>80</sup>.*

En ese sentido es interesante el uso de efectos musicales para diferenciar situaciones reales de espacios ficticios. Un ejemplo muy fácil de comprender es el paso a un monólogo interior (se escuchan los pensamientos del personaje y una ráfaga los diferencia de sus palabras reales) o, por ejemplo, cuando se hace hablar a un personaje fallecido. En estos casos, se emplea para trasladar al oyente de ambientes o situaciones objetivas a subjetivas y viceversa.

**4. Efectos sonoros narrativos.** Cuando sirven para estructurar la acción. Uno de los usos más comunes en este caso es el efecto sonoro utilizado como elemento introductorio, como elemento de separación entre espacios o como elemento de conclusión. Pueden ser tanto sonidos de enlace como separadores que estructuran las distintas partes del producto radiofónico. Por tanto, fijan el ritmo interno del relato y pueden sugerir también paso del

---

<sup>78</sup> Según la acepción de BAREA, Pedro: *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.

<sup>79</sup> BALSEBRE, Armand: *Op. cit.*, p. 126.

<sup>80</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 62.

tiempo. En estos casos, suelen ser breves y contundentes, piezas que comienzan in crescendo y finalizan en seco con un golpe fuerte y grave.

Pero lo interesante de los efectos sonoros es que uno mismo puede generar dos significados distintos. Por eso Gutiérrez y Perona<sup>81</sup> afirman que los efectos cumplen dos objetivos: reconstruyen miméticamente la realidad y la distorsionan para exagerarla y reforzarla. Entonces un mismo efecto suele contener una restitución objetiva y una subjetiva, como ocurre en el siguiente ejemplo:

LLUVIA	Significación objetiva: día gris, húmedo.
	Restitución subjetiva: tristeza, melancolía.

Y esto es precisamente lo que convierte su uso casi en mágico. Y así para Arnheim<sup>82</sup> *un efecto sonoro es perfecto cuando no se utiliza sólo en el 'sentido geográfico', para describir un lugar, sino que, al mismo tiempo posee una función dramática.* Este autor ejemplifica esta idea con la provocación del contraste, y con ello mayor tensión, que puede suponer una acalorada discusión con una música alegre sonando en un bar.

En cuanto al empleo de los efectos sonoros, la principal recomendación consiste en no abusar de ellos ya que una sobrecarga de efectos, además de falta de verosimilitud, eleva la densidad sonora hasta el punto de convertir en incomprensible determinados pasajes.

*La acción debe adornarse con pocos sonidos, pero, esto es lo fundamental, donde la acción lo exija y con la máxima intensidad posible. Fijémonos, para ello, una vez más, en el cine. Y podremos convencernos de que los efectos de sonido son estrictamente los indispensables, casi distribuidos en un sentido restrictivo y no con prodigalidad<sup>83</sup>.*

Como con la música tendremos entonces que utilizarlos cuando cumplan una determinada función, por tanto, con un uso siempre justificado, y como elemento expresivo oportuno, no como mero adorno.

Otra recomendación importante en la utilización de los efectos sonoros es no emplearlos de manera aislada. En la realidad, los sonidos se entremezclan, se funden, casi nunca se suceden. Por eso, no debemos introducir cada efecto de manera sucesiva sino mezclarlos con la palabra, con la música o con otros efectos.

---

<sup>81</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>82</sup> ARNHEIM, Rudolf: *Op. cit.*, p.104.

<sup>83</sup> ARIAS RUIZ, Aníbal: *Radiofonismo. Conceptos para una radiodifusión española*. A. Vasallo, Madrid, 1964, p. 243.

## -Los silencios.

*Constantemente anoto multitud de sonidos raros que llegan envueltos en las ondas. Así voy archivando y coleccionando mi material científico para el día de mañana, cuando escriba la obra en dos tomos sobre el silencio radiado<sup>84</sup>.*

El silencio es el elemento del lenguaje radiofónico que representa la ausencia de sonido. Uno de los autores que más lo ha estudiado, Terrón, lo concibe de la siguiente manera:

*El silencio radiofónico forma parte de un todo, el lenguaje radiofónico. Silencio que en tanto que elemento de ese lenguaje puede cumplir una serie de funciones, no siendo privativa la capacidad de comunicar. Su infrautilización no hay que buscarla en sus características intrínsecas; su infrautilización es paralela al lenguaje radiofónico<sup>85</sup>.*

Los silencios son elementos no sonoros que resultan tan importantes en la construcción del mensaje radiofónico que sin ellos resultaría muy complicada la comprensión del relato. Son los silencios los que ayudan a distribuir la información, a dosificarla, a estructurarla. Esta es pues su principal función; la primaria: los silencios organizan el material sonoro.

Pero se suele tener miedo al silencio. Casi todos nosotros buscamos siempre llenar con palabras los momentos de ausencia sonora. Y esto es porque en la mayoría de los casos en que aparece el silencio se debe a una interrupción de la comunicación o a no saber qué decir o incluso a una negación de la comunicación; es decir, son variadas las circunstancias en las que la ausencia de sonido posee una significación negativa. Lo mismo ocurre en la radio ya que un silencio muy prolongado puede representar un fallo técnico. Por eso, siempre es tan importante emplear los silencios con su duración adecuada. Será la manera de evitar posibles malentendidos:

*El más espinoso problema que se plantea al hacer uso de los silencios radiofónicos es, precisamente, cuál debe ser su justa duración, porque en ello influye no sólo el mensaje que inmediatamente precede al silencio. También el que sigue a continuación, y en ese caso el silencio aporta un matiz de intriga que suspende al oyente en la expectativa<sup>86</sup>.*

---

<sup>84</sup> Ramón Gómez de la Serna, *cit.* en VENTÍN, J. Augusto: *Antología y estudio de los textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987, p. 27.

<sup>85</sup> TERRÓN, J.L.: *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, p. 645.

<sup>86</sup> MERAYO PEREZ, Arturo: *Op. cit.*, p. 138.

Por eso, es tan importante la duración del silencio. Gutiérrez y Perona<sup>87</sup> recomiendan no exceder de cinco segundos pero sobrepasar siempre los tres. En todo caso, a no ser que queremos dotarlo de un significado con elevada dosis dramática, debemos procurar que la ausencia del sonido no sea más prolongada que la duración del conjunto de sonidos precedente. Así no se producirá nunca ambigüedad.

<i>Grupo fónico</i>	<i>Silencio</i>
<hr/> Nunca quise decir aquello. <hr/>	<hr/> ----- <hr/>
<i>Duración: 2,30 segundos</i>	<i>Duración inferior a 2,30 segundos</i>

Terrón<sup>88</sup> distingue entre varios tipos de silencio:

1. Vacíos sonoros gramaticales. Aquellos silencios que surgen como consecuencia del discurrir del discurso.
2. Silencios. Entendidos como la ausencia voluntaria de sonido de más de tres segundos con una elevada capacidad de significación. Son aquellos elementos que pueden cumplir dos funciones diferenciadas: generar tensión o bien invitar a la reflexión.
3. Pausas. Como toda ausencia de sonido de menos de tres segundos que cumple funciones respiratorias y gramaticales.

Como el resto de los elementos del lenguaje radiofónico, los silencios cumplen también distintas funciones:

-Silencio funcional. Cuando acompañan una acción. Por ejemplo, cuando dos personajes dejan una larga pausa antes de seguir hablando.

-Silencio expresivo. Con uso expresivo cuando sirven para crear o reforzar sentimientos. En estos casos, pueden contribuir a la reflexión o bien a fomentar la tensión. El silencio puede ser *reposo, sosiego, el descanso que se brinda para la tranquila reflexión*<sup>89</sup> o bien puede provocar suspense. Por tanto, el silencio puede también generar efectos expresivos. En especial, es útil para crear expectación y, con ello, incrementar el suspense. Millerson<sup>90</sup> aporta cuatro funciones expresivas del silencio:

---

<sup>87</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 67.

<sup>88</sup> TERRÓN, J.L.: *Op. cit.*, pp. 72 a 87.

<sup>89</sup> MERAYO PEREZ, Arturo: *Op. cit.*, p. 138.

<sup>90</sup> MILLERSON, Gerald: *Op.cit.*, p. 427.

-Un silencio prolongado puede sugerir ideas diversas, como muerte, desolación, desesperación, quietud, esperanza, paz, tensión extrema (escucha prolongada intentando oír si los merodeadores están todavía en los alrededores).

-Un silencio repentino después de un ruido puede ser casi inaguantable: un festival en una villa en los Alpes...risas alegres y música...el ruido tumultuoso de una avalancha inesperada tragándose a los felices asistentes...luego silencio.

-Un ruido repentino e inesperado luego de un silencio crea una súbita tensión: el prisionero que se fuga en silencio y tropieza con algún objeto o el timbre inesperado del teléfono.

-Cuando el radioescucha espera por lógica narrativa un ruido extremo y en su lugar lo que oye es un silencio absoluto, se crea un impacto emotivo eficaz que proporciona a la escena una calidad artificial excitante: la carga explosiva ha sido colocada...el detonador es accionado...silencio.

-Silencio descriptivo. Cuando sirve para describir o ambientar determinados espacios. Por ejemplo, una casa en silencio.

-Silencio narrativo. Cuando sirve para estructurar el contenido. En este caso, el silencio puede ayudar a estructurar el relato, separando las diferentes partes de la historia y organizando el contenido.

En todo caso, lo importante es que no se olviden las posibilidades expresivas del silencio y se abandone el miedo que puede producir su empleo, especialmente, con efectos dramáticos.

### **2.2.3. Combinación de los elementos del lenguaje radiofónico.**

*La belleza de un cuadro o la calidad de una novela no están sólo en el tema elegido, sino en el modo de tratarlo<sup>91</sup>.*

Quizá la parte esencial en los elementos del lenguaje radiofónico es la manera de combinarlos. Normalmente en una pieza radiofónica cada uno de ellos no aparece por separado sino que es necesario saberlos montar de

---

<sup>91</sup> SANABRIA, Francisco: *Información audiovisual*. Bosch, Barcelona, 1994, p. 82.

## El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

acuerdo a un guión preestablecido. Todo el conjunto sonoro se debe manifestar al servicio de una comunicación que pretende un objetivo. Por tanto, la composición final debe realizarse siempre en función de ese objetivo y no de remiendos formales para captar la atención de la audiencia. El propio contenido debe conllevar suficiente peso argumental.

En definitiva, la función que han de cumplir no puede ser exclusivamente estética o formal sino contribuir al significado global del mensaje radiofónico. Ahora bien, esa aportación variará según el carácter del elemento del lenguaje radiofónico en cuestión y, por eso, cada uno de ellos ejercerá distintas funciones en la composición radiofónica. Es más que evidente el valor semántico de la palabra o el componente emocional de la música, el grado de verosimilitud del efecto sonoro o la tensión generada por un silencio.

Por eso, resulta imprescindible conocer cómo pueden combinarse de la manera más expresiva posible para obtener los mejores resultados en el producto final. Pero antes de nada, vamos a recordar de nuevo las sensaciones que puede producir cada elemento:

ESTADO EMOCIONAL	TIMBRE	TONO	INTENSIDAD	DURACIÓN
Alegría Emoción Tensión Euforia Enfado	-Voces más abiertas  -Instrumentos de percusión y metal  -Efectos animados y claros	-Tono de voz agudo  -Instrumentos: Clarinete, oboe, xilófono, vibráfono, flauta, flautín, triángulo...  -Efectos con tonalidades agudas: risas, campanillas...	ALTA	RÁPIDA  Movimiento rápido  Pocos silencios
Tristeza Tranquilidad Depresión Sensualidad Dulzura	-Voces más cerradas  -Instrumentos de cuerda Instrumentos de viento  -Efectos apagados y oscuros	Tono de voz grave  Instrumentos: arpa, tuba, piano, contrabajo, caja, saxofón, trombón, timbales, violonchelo, trompeta, órgano...  -Efectos con tonalidades graves: mar, viento...	BAJA	PAUSADA  Movimiento lento  Bastantes silencios

Debemos tener presentes varios aspectos a la hora de trabajar con los elementos del lenguaje radiofónico<sup>92</sup>:

1. Ninguno de ellos es un mero adorno.
2. Cada uno de ellos debe cumplir una función determinada.
3. Ninguno de ellos es más importante que el resto.

Podemos emplear los elementos del lenguaje radiofónico de dos maneras: de forma aislada o mezclados con otros elementos. En el primer caso, el elemento en cuestión constituye la parte esencial del mensaje y, por tanto, es el que otorga el significado: es aquí protagonista. Debe cumplir entonces una condición esencial: es imprescindible que se comprenda. La selección en este caso es muy importante, bien sea de una voz, de una melodía o de un efecto sonoro. Por ejemplo, si el significado se encuentra en la letra de una canción, ya hemos advertido, que ésta deberá ser del mismo idioma. No se debe presuponer que toda la audiencia comprenda una letra en otro lenguaje. En todo momento, el significado debe estar explícito y claro, puesto que se trata del único elemento con que cuenta el oyente para comprender el significado de esa parte de la narración.

Cuando el elemento radiofónico se encuentra mezclado con otros es cuando sirve de apoyo, de complemento o de ambientación. En especial, cuando se introduzca como fondo, una regla muy básica es que sea simple para no distraer a la audiencia. Bajo ningún concepto puede emplearse una excesiva percusión, una música con letra o un efecto sonoro hablado. Tampoco es conveniente emplear títulos conocidos o efectos con las mismas y reiteradas funciones. Se deben evitar especialmente las canciones más empleadas en las bandas sonoras de películas que recuerden el argumento de ese film.

Al mismo tiempo, cuando se emplean los elementos de fondo será preciso también cuidar que no contengan demasiada instrumentación y, por supuesto, que no presenten ciertas tonalidades agudas:

*Si una música debe aparecer como fondo de un monólogo verbal, debería evitarse el predominio de tonos agudos, ya que provocan interferencias sobre la locución y favorecen la disociación música palabra, algo totalmente arradiofónico en un montaje de dichas características<sup>93</sup>.*

Lo mismo podemos aplicar a los efectos de sonido. Si van de fondo, por ejemplo, no debemos utilizar campanillas o tintineos o cualquier sonido agudo que pueda interferir en el mensaje.

Además, como advierte Beltrán, lo ideal será mantener el elemento sonoro siempre a una intensidad medio fuerte de tal manera que se oiga suficientemente en las pausas sin necesidad de aumentar su volumen.

---

<sup>92</sup> Ver RODERO ANTÓN, Emma; ALONSO, Carmen María y FUENTES, José Ángel: *Op. cit.*

<sup>93</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 23.

Con estas premisas claras, podemos ahora combinar los elementos del lenguaje radiofónico bien de forma armónica, reforzándose unos a otros, o bien por contraste, es decir, ofreciendo contrapuntos, lo cual puede generar también efectos dramáticos interesantes.

En primer lugar, cuando combinamos por armonía debemos tener en cuenta que unos elementos no interfieran con otros. Sonidos demasiado parecidos pueden provocar la indiferenciación. Por ejemplo, si colocamos dos voces demasiado parecidas en timbre, el oyente puede llegar a confundirlas. Por otro lado, eliminamos una diferencia tímbrica que puede provocar menos cansancio auditivo y, por tanto, garantizar una mayor atención del oyente. Por otro lado, si queremos que dos sonidos mezclados suenen claramente, uno de ellos no puede tener unas cualidades sonoras más intensas que el otro porque entonces lo enmascarará. Por ejemplo, cuando estamos trabajando con música y voz habrá que tener cuidado si abundan los instrumentos de metal porque estos casi siempre interfieren con la voz, lo mismo que los tonos muy agudos.

Por supuesto, cuando trabajamos armónicamente buscamos equivalencias en los sonidos, por tanto, no pueden ser excesivamente diferenciados, no pueden, como vulgarmente se afirma, 'salirse de tono'. Debe conseguirse diferenciación pero medida, ciertas diferencias de timbre, combinaciones armónicas de tono, cambios paulatinos de velocidad e intensidad. Pero nunca, cambios radicales de estilo (música rock con clásica), de timbre (sintetizador con órgano), de tono (voz estridente con voz grave), de intensidad o velocidad (coches pasando a mucha velocidad con pasos muy lentos).

En segundo lugar, cuando combinamos por contraste lo que buscamos es confusión, sorpresa, planteamos interrogantes. Por eso, aquí las medidas son otras. Ya no habremos de ser tan precavidos puesto que lo que queremos es romper la armonía, por ejemplo, un ambiente ruidoso y de confusión con una música relajante. Aquí lo importante es que la combinación tenga un claro significado, que no posea exclusivamente una función estética.

Otro aspecto importante a la hora de combinar los efectos es el ritmo. Se trata de un elemento clave en la determinación del interés de los oyentes. El ritmo es una parte esencial de la planificación radiofónica por cuanto contribuye en gran medida a provocar el dinamismo o el tedio a una determinada composición. Para Gutiérrez y Perona:

*El ritmo se perfila como un entramado muy complejo en cuya arquitectura intervienen distintas estructuras superpuestas y estrechamente relacionadas, aunque también jerárquicas. Se trata de la estructura rítmica interna, estructura rítmica melódica, estructura rítmica armónica, estructura rítmica patronal y estructura rítmica global<sup>94</sup>.*

---

<sup>94</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 115.

Vamos a analizar aquellas estructuras que afectan directamente a la combinación de efectos sonoros<sup>95</sup>:

1. Estructura rítmica interna.

Se configura a raíz de la duración de los grupos fónicos debido a una sensación psicológica:

*Puesto que las acciones apresuradas se desarrollan con rapidez (se extienden escasos minutos en el tiempo), mientras los acontecimientos solemnes se suceden de manera pausada (duran bastante en el tiempo), se infiere que una locución rápida, sin apenas pausas o muy breves, indica que la acción se está desarrollando deprisa frente a una locución lenta con elevadas y extensas pausas que indicará un desarrollo tardío<sup>96</sup>.*

Por tanto, si queremos transmitir un ritmo más apresurado la duración del sonido será menor y con menos pausas. En cambio, un ritmo lento se logra con una duración mayor y más pausas.

2. Estructura rítmica melódica. Esta estructura actúa directamente sobre las combinaciones tonales, por ejemplo, en el caso de la voz sobre la entonación. Se trata de mezclar armónicamente desde el punto de vista del tono cada uno de los sonidos para lograr estructuras rítmicas agradables y dinámicas.

2. Estructura rítmica armónica. Es la estructura rítmica global que permite controlar los cambios del producto en su conjunto. Para Gutiérrez y Perona<sup>97</sup> se origina cuando entran en juego sustancias procedentes de dos o más de los componentes del lenguaje radiofónico o cuando sustancias de una mismo sistema (dos voces, por ejemplo), se interrelacionan.

Una buena guía para lograr una adecuada estructura armónica es mantener el contraste en los elementos, el contraste semántico y el contraste temporal<sup>98</sup>. El contraste en los elementos consiste en combinar los elementos del lenguaje radiofónico de tal manera que no formen una estructura previsible. Si hemos metido música y voz, no repetiremos la secuencia música y voz. El contraste semántico se basa en combinar sonidos relevantes con accesorios y no proporcionarlos todos por separado. Tendremos, así que combinar momentos dramáticos con sonidos muy llamativos con momentos de distensión con profusión sonora menor. Por último, el contraste temporal está definido por la adecuada distribución temporal de los elementos del lenguaje

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 115-120.

<sup>96</sup> RODERO ANTÓN, Emma: *Locución Informativa Radiofónica*. Tesis Doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 296.

<sup>97</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 118.

<sup>98</sup> RODERO ANTÓN, Emma: *Manual práctico para la realización de entrevistas y reportajes en la radio*. Cervantes, Salamanca, 2001, pp. 171-175.

radiofónico. Si hemos introducido una voz con una duración de treinta segundos, no meteremos otro sonido después con la misma duración. En definitiva, como ya hemos afirmado<sup>99</sup>, *se trata de estar rompiendo cada cierto tiempo estructuras creadas, en definitiva, combinar ritmos. Desde el momento en que cualquier elemento del reportaje comienza a hacerse repetitivo o se alarga demasiado en el tiempo, el reportaje empieza a perder efectividad*<sup>100</sup>.

*Otro consejo importante consiste en emplear correctamente los elementos sonoros resolutivos. Si la música o los efectos sonoros sirven para cerrar el producto deben finalizar en cadencia: bien con una resolución musical o bien con un fragmento de falsa resolución. En ningún caso, para terminar una escena o la historia se subirá el volumen de ese elemento a plano principal y después se bajará a fondo.*

En definitiva, se busca una adecuada selección de los elementos al mismo tiempo que se exige sencillez en la combinación. No olvidemos que más elementos del lenguaje radiofónico no significan mayor riqueza expresiva. Al contrario, si la selección no es la adecuada y además sobrecargamos el producto, corremos el peligro de la pérdida de atención por excesiva confusión.

En definitiva, la correcta utilización de los elementos del lenguaje radiofónico es aquella que bajo la palabra genera una cortina sonora armónica y sencilla de elementos del lenguaje radiofónico entrelazados y no una mera suma de elementos aislados y superpuestos. No tiene por qué reproducirse todo aquello que sonaría en la realidad, sino sólo lo que realmente aporta un significado a la narración. Es muy ilustrativo el ejemplo que ponen Gutiérrez y Perona:

*Por ejemplo, si se ambienta una comida no es necesario que se emitan los golpes que la cuchara pueda dar en el plato en el momento de tomar una sopa, ni los sorbos del comensal. Tal actuación sólo tendría sentido si los efectos sonoros cumplieren la función de dibujar un carácter o acentuar una sensación*<sup>101</sup>.

Esto quiere decir que a la hora de emplear los elementos del lenguaje radiofónico no debemos preguntarnos qué es lo que sonaría en la realidad sino que la pregunta clave es **QUÉ ES LO QUE DEBE SONAR QUE SEA SIGNIFICATIVO EN MI RELATO**. Una vez que el oyente lo ha comprendido, entonces puede dejar de sonar. Por tanto, debemos pensarlo desde la perspectiva interna del relato, nunca desde la realidad. En definitiva, las dos claves a la hora de combinar los elementos del lenguaje radiofónico serán selección y sencillez.

Guiándonos por estas recomendaciones, hemos producido a modo de ejemplo cuatro sensaciones radiofónicas que materializan estas ideas y que se explican en el siguiente cuadro<sup>102</sup>:

---

<sup>99</sup> RODERO ANTÓN, Emma: *Ibid.*, p. 171.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> GUITIERREZ, María y PERONA, Juan José: *Op. cit.*, p. 70.

<sup>102</sup> RODERO ANTÓN, Emma: 'Sensaciones radiofónicas', *Actas de las Jornadas sobre Lenguaje Radiofónico*, Universidad San Pablo CEU, Madrid, 2003.

# El lenguaje radiofónico. Dra. Emma Rodero

Del libro Producción Radiofónica. Cátedra, Madrid, 2005

ESTADO EMOCIONAL	FUNCIONES Para qué	UBICACIÓN Cuándo y dónde	CARACTERÍSTICAS Cómo
<b>Alegría</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Función de la palabra: narrativa.</li> <li>-Función de la música: expresiva.</li> <li>-Función de los efectos: expresiva.</li> <li>-Función de los silencios: narrativa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Plano general con orquestación variada</li> <li>-Momentos de alta tensión: comienzo y desarrollo del pasaje.</li> <li>-Momento de baja tensión: resolución musical. Efecto aislado.</li> <li>-Función de potenciación con música y efecto y conclusión con resolución musical y efecto final.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Voz aguda de hombre 187 Hz</li> <li>-Instrumentos de percusión</li> <li>-Orquestación variada (xilófono)</li> <li>-Tonalidades agudas</li> <li>-Intensidades altas 60 dB</li> <li>-Ritmos rápidos 125 bpm</li> <li>-Música instrumental desconocida</li> <li>-Combinación por armonía</li> <li>-Empleo de elementos mezclado: voz con orquestación mínima</li> </ul>
<b>Emoción</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Función de la palabra: narrativa y expresiva</li> <li>-Función de la música: funcional y expresiva.</li> <li>-Función de los efectos: funcional.</li> <li>-Función de los silencios: narrativa y expresiva.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Plano general con orquestación variada</li> <li>-Momentos de alta tensión: en progresión creciente de música mezclada con efecto.</li> <li>-Momentos de baja tensión: no existen.</li> <li>-Función de anticipación con música expectante y de potenciación durante la acción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Voz aguda de mujer 260 Hz</li> <li>-Instrumentos de percusión y metal</li> <li>-Orquestación variada</li> <li>-Tonalidades agudas</li> <li>-Intensidades altas 65 dB</li> <li>-Ritmos rápidos 100 bpm</li> <li>-Música instrumental desconocida</li> <li>-Combinación por armonía</li> <li>-Empleo de elementos mezclado y aislado: voz con orquestación mínima</li> </ul>
<b>Dulzura</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Función de la palabra: narrativa y expresiva.</li> <li>-Función de la música: expresiva.</li> <li>-Función de los efectos: expresiva.</li> <li>-Función de los silencios: narrativa y expresiva.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Plano corto con un solo instrumento</li> <li>-Momentos de alta tensión: resolución con música final.</li> <li>-Momentos de baja tensión: comienzo y desarrollo con voz y un solo instrumento.</li> <li>-Función de potenciación del sentimiento con la música y de resolución con el efecto final.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Voz grave de hombre 96 Hz</li> <li>-Instrumentos de cuerda</li> <li>-Un solo instrumento</li> <li>-Tonalidades graves</li> <li>-Intensidades bajas 45 dB</li> <li>-Ritmo lento 46 bpm</li> <li>-Música instrumental desconocida</li> <li>-Combinación por armonía</li> <li>-Empleo mezclado y aislado: voz con orquestación mínima</li> </ul>
<b>Tristeza</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Función de la palabra: narrativa y expresiva.</li> <li>-Función de la música: expresiva.</li> <li>-Función de los efectos: descriptiva y expresiva.</li> <li>-Función de los silencios: narrativa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Plano corto con un solo instrumento</li> <li>-Momentos de alta tensión: resolución con música final.</li> <li>-Momentos de baja tensión: comienzo y desarrollo con voz y un solo instrumento.</li> <li>-Función de potenciación del sentimiento con la música y de resolución con el efecto final.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Voz grave de mujer 158 Hz</li> <li>-Instrumentos de madera piano y cuerda: violín</li> <li>-Un solo instrumento</li> <li>-Tonalidades graves</li> <li>-Intensidades bajas 42 dB</li> <li>-Ritmo muy lento 26 bpm</li> <li>-Música instrumental desconocida</li> <li>-Combinación por armonía</li> <li>-Empleo de elementos mezclado y aislado: voz con orquestación mínima</li> </ul>

